

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães
Assessor Especial da Reitoria: José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor: Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores: Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-Graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhões e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretário de Comunicação: Mozahir Salomão Bruck
Secretário-Geral: Ronaldo Rajão Santiago
Secretária de Cultura e Assuntos Comunitários: Maria Beatriz Rocha Cardoso
Secretário de Planejamento e Desenvolvimento Institucional: Carlos Barreto Ribas
Diretora do Instituto de Ciências Humanas: Carla Ferretti Santiago
Chefe do Departamento de Letras: Arabie Bezri Hermont
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Terezinha Taborda Moreira
Coordenadora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Edil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev'Angela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Jean Richard Lopes; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Mariana Teixeira de Carvalho Moura Meire Chucre Tannure Martins; Mozahir Salomão Bruck; Pedro Paiva Brito; Sérgio de Moraes Hanriot
Núcleo de apoio aos periódicos (NAP): Alda Verônica G. de Miranda; Javier Alberto Vadell; Raquel Beatriz Junqueira Guimarães; Rodrigo Baroni de Carvalho; Terezinha Taborda Moreira
Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho Moura
Tradução do Editorial: Patrícia Abrantes
Revisão dos artigos*: Eduardo Martins
* A revisão dos resumos em língua estrangeira são de responsabilidade dos próprios autores.
Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros
Imagem da capa: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

CESPUC — CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS • Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901 Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • *E-mail*: cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com

EDITORA PUC MINAS — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais — Brasil • Tel.: (31) 3319-9904 Fax: (31) 3319-9907 • *E-mail*: editora@pucminas.br.

SCRIPTA

LITERATURA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

(Des)fazendo percursos do modernismo: revisão de conceitos

Organizada por

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty (Pesquisadora Cnpq)

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)



Scripta é uma publicação quadrimestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística, o que se indica no subtítulo: I. Linguística e Literatura. II - Língua Portuguesa. III - Literatura.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira
Secretárias: Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer (FURB)	Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)	Dra. Lilian Aparecida Arão (CEFET-MG)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes (USP)	Dr. Luis Maffei (UFF)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)	Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)	Dra. Luzia Bueno (USF)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)	Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)	Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)	Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)	Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)	Dra. Maria Helena de Moura Neves (UNESP)
Dra. Dora Riestra (UNRN)	Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)	Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dr. Edimilson de Almeida Pereira (UFJF)	Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)	Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)	Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)	Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)	Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dra. Ev'Ângela B. R. de Barros (PUC Minas)	Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dra. Fabiana Cristina Komesu (UNESP)	Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dr. Francisco Noa (UEM)	Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)	Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)	Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Dra. Rosane de Andrade Berlinck (UNESP)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)	Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)	Mais...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, World-Cat, EZB, CIRC, Eriplus, MIAR.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2021.

E-ISSN 2358-3428

Quadrimestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Editorial

(Des)fazendo percursos do modernismo: revisão de conceitos <i>Ivete Lara Camargos Walty & Paulo Roberto Tonani do Patrocínio</i>	9
---	---

(Un)making modernism's paths: a review of concepts <i>Ivete Lara Camargos Walty & Paulo Roberto Tonani do Patrocínio</i>	9
---	---

Dossiê temático

Ver-te em “AmarElo”: ocupação ressignificada de territórios <i>Roberta Maria Ferreira Alves</i>	28
--	----

<i>Alegria, alegria e Baby</i> : as canções síntese do movimento tropicalista <i>Vinícius André Minhoto da Costa</i>	54
---	----

Do mito do senhor benevolente à mulatização: o negro no pensamento estético-político de Oswald de Andrade <i>Mario Fernandes Rodrigues & Roberto Alexandre do Carmo Said</i>	92
--	----

Indigestão colonial em alguns poemas da Revista de Antropofagia <i>Rodrigo Octávio Cardoso</i>	122
---	-----

Entre Luzes e Refrações: Mário “klaxista” de Andrade <i>Adalberto Rafael Guimarães & Telma Borges</i>	151
--	-----

A construção de um Brasil imaginado estética e ideologicamente <i>Bruno Lima</i>	183
---	-----

Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do modernismo de 22 <i>Ivana Ferrante</i>	212
---	-----

Cecília Meireles, uma lírica no auge do modernismo <i>Ana Amélia Neubern Batista dos Reis</i>	247
--	-----

A “máquina do mundo” e a filosofia do absurdo: Drummond, leitor de Albert Camus <i>Cleber Ranieri Ribas de Almeida</i>	279
---	-----

Carlos Drummond de Andrade: da cultura impressa às mídias digitais <i>Janeide Santos & Elizabeth Gonzaga de Lima</i>	322
---	-----

A crônica de Benjamim Costallat: uma nova ideia de literatura para a ampliação do público leitor por meio de jornais cariocas, nos anos de 1920 <i>Andréa Portolomeos</i>	350
Retrato da poesia contemporânea de Ricardo Domeneck quando em deslocamento com o modernismo <i>Luis Henrique Garcia Ferreira & Luana Signorelli Faria da Costa</i>	381
O entre-lugar da ex-apropriação: desposseção e propriedade nas escrituras falsas de Gloria Alzádua e Édouard Glissant <i>Luis Felipe Silveira de Abreu</i>	406
Modernismo/Hipermodernismo: o debate teórico italiano contemporâneo <i>Leonardo Ferreira Aguiar</i>	428
Virgílio de Lemos e sua “antropofagia delirante”: estética e vertigem na lírica moçambicana <i>Luciana Brandão Leal</i>	457
Os sinos da agonia: um banquete barroquizante a ser degustado aqui e agora <i>Maria José Oliveira Araújo Guerra</i>	487
Seção livre	
Colonialidade e gênero no romance Eu, Tituba: bruxa negra de Salem , de Maryse Condé <i>Alcione Corrêa Alves & Jônata Alisson Ribeiro de Oliveira</i>	518
Entrevista	
Entrevista com Carlos Berriel <i>Fernando Breda</i>	553
Resenha	
João Adolfo Hansen, o leitor e o livro <i>Allan Alves</i>	592

Editorial

(Des)fazendo percursos do modernismo: revisão de conceitos

Ivete Lara Camargos Walty*

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio**

O centenário da Semana de Arte Moderna, evento consagrado pela crítica canônica como marco fundador do modernismo brasileiro, faz-se momento oportuno para a produção de um revisionismo crítico do movimento e de conceitos que o sustentaram. Nacionalismo, colonialismo, antropofagia, identidade, em diálogo com seus contrários como cosmopolitismo, antropoemia e alteridade, formam uma espécie de seara conceitual que revela o diálogo entre o discurso contemporâneo e as produções modernistas. Mais do que uma inspiração ou uma possível apropriação de modulações críticas, a presença de alguns conceitos-chave do modernismo na contemporaneidade deve ser compreendida como uma espécie de resíduo das questões propulsoras do pensamento modernista brasileiro. Além disso, é igualmente possível ratificarmos que a busca de identidade nacional figura no centro de tais reflexões, sempre marcada por relações de poder de várias naturezas.

Considerando o persistente debate¹ crítico sobre a questão da identidade brasileira, caracterizado por um movimento pendular entre os polos de modelo e cópia, continuidade e ruptura, provincianismo e cosmopolitismo, interessa-nos observar como se delineiam mapas espacio-temporais ontem e hoje. Ao analisar

* Pesquisadora CNPQ.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1 Ver, como ilustração, os textos: O entre-lugar da literatura latino-americana – Santiago, 1971; Apesar de dependente, universal – Santiago – 1980; As ideias fora do lugar – Schwarz, 1973; Nacional por subtração – Schwarz, 1986; Nacionalismo e subdesenvolvimento. Candido, 1973; Nacionalismo: uma palavra instável. Candido, 1995; Nacional por abstração – Eneida Maria de Souza, 1998; Literatura anfibia – Santiago, 2002.

esse movimento pendular que marca a produção cultural brasileira, Paulo Arantes, retomando Antonio Candido e Roberto Schwarz, assinala dois movimentos que teriam tentado defender a autonomia cultural brasileira, o movimento Pau-Brasil oswaldiano e o tropicalismo. Assim refere-se o autor a esses movimentos:

Posso apenas referir de passagem um outro caso de avaliação estética da dualidade, igualmente estudado por Roberto Schwarz. Trata-se da composição do poema pau-brasil, do qual no fundo é variante, como se sabe, a montagem tropicalista. ‘A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado por definição — à dignidade de alegoria do país’” (ARANTES, 1989, p.40).

Defendendo a importância da dialética nos estudos de então, o autor é taxativo em relação aos movimentos que usam a alegria com fator de afirmação, deixando de lado as questões econômicas, políticas e sociais:

Oswald de Andrade dará uma resposta positiva aos dilemas da dualidade. O que o complexo colonial interiorizara como atraso e desgraça, o desrecaleque pau-brasil converterá em motivo de euforia, já que a vanguarda emparelhava nosso primitivismo com a cultura dos países centrais.” (ARANTES, 1989, p.40).

O movimento dialético proposto por Paulo Arantes nos permite realizar um outro exame crítico que se baseia no estudo da permanência de conceitos e questões que atravessam a história do modernismo brasileiro à luz dos estudos similares aos do sociólogo Boaventura de Souza Santos (2009), fazendo movimentar linhas abissais. Isso significa reler movimentos

modernistas, como a Semana de Arte Moderna, os manifestos, as revistas, levando em consideração experiências culturais contemporâneas, como a arte periférica, feminina, negra, entre outras.

Em sua proposta de desenhar mapas alternativos de construção de saberes, Boaventura Souza Santos (2009), discorre sobre “alternativas à epistemologia dominante”, ressaltando a importância da diversidade como representação de “um enorme enriquecimento das capacidades humanas para conferir inteligibilidade e intencionalidade às experiências sociais”. O autor português afirma: “Designamos a diversidade epistemológica do mundo como epistemologias do Sul.” E continua:

O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. (SANTOS, 2009, p.12).

Trata-se de transposições daquilo que o sociólogo (2010) chama de linhas abissais: linhas, literais e metafóricas, que separam a construção do conhecimento, conferindo visibilidade e validade a apenas um dos lados. O autor mostra como tais linhas, marcadas, por exemplo, no processo de colonização, mantêm-se, tomando novas formas no mundo moderno e no contemporâneo. Afirma, então, na proposição do que seria um pensamento pós-abissal: “A injustiça social global está, desta forma, intimamente ligada à injustiça cognitiva global” (SANTOS, 2010, p. 31-32)

Interessa-nos acrescentar mais um termo a essa equação, a produção de populações periféricas em sua tentativa de visibilidade e audibilidade, sobretudo com os movimentos

ligados à poesia Pau-Brasil e à antropofagia, como a “Semana de Arte Moderna da Periferia” e o “Manifesto da antropofagia periférica”, de Sérgio Vaz, ambos de 2007. Começemos com as fotos e os cartazes representativos dos movimentos.

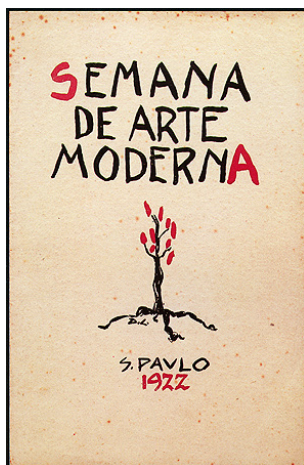
FIGURA 1 - Foto oficial da Semana de Arte Moderna de 1922²



Fonte: AMARAL, Aracy A. Artes plásticas na Semana de 22, 1970.

² Esta foto reúne os organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, no Hotel Terminus, no centro de São Paulo.

FIGURA 2 - Capa do programa da Semana de Arte Moderna de 22



Fonte: FIALDINI, Itaú Cultural, 2022.

FIGURA 3 - Foto oficial da Semana de Arte Moderna da Periferia – A Semana de 2007



Fonte: Revista Época, Edição nº487, em 18 set. 2007.

FIGURA 4 - Cartaz da Semana de Arte Moderna da Periferia 2007, autoria de Jair Guilherme.



Fonte: Revista Época, Edição 487, em 14 set. 2007.

O diálogo estabelecido entre os dois movimentos manifesta-se em vários níveis de apropriação antropofágica: na cópia do título e do desenho do cartaz, na foto dos organizadores e, depois, como se verá, na retomada dos manifestos. A cada elemento tomado, uma reafirmação e um deslocamento, uma cópia e uma ruptura. A roupa usada pelos participantes bem como a cor de sua pele aponta para o Brasil das duas diferentes épocas em suas contradições. A árvore, símbolo tão usado para se referir à relação entre a cultura colonizadora e a colonizada, ganha robustez e volume na copa, nas raízes à mostra e, principalmente, na quantidade de frutos.

A Semana de Arte Moderna da Periferia, com a explícita alusão à Semana de 22, foi realizada em novembro de 2007 pelo grupo de poetas da periferia, com destaque para a atuação de

Sergio Vaz. A noção norteadora da Semana é a criação de um espaço para a veiculação das produções culturais de artistas da periferia dentro e fora da própria periferia. Como já afirmado, em semelhança à Semana de 22, o material de divulgação do evento também se baseia na apresentação de uma árvore. Mas, a apropriação que o grupo realiza do símbolo insere uma significativa diferença; no lugar da árvore seca e com poucos galhos, como a criada por Di Cavalcanti, os artistas periféricos apresentam um baobá frondoso e repleto de frutos. A utilização do vermelho para demarcar os frutos favorece uma associação ao sangue, símbolo máximo da violência urbana que assombra as periferias. De uma forma ou de outra, a imagem do cartaz dialoga diretamente com o sentido que o evento buscava imprimir nas manifestações culturais de então, compreendendo estes espaços marginalizados como polos de uma rica produção cultural que recebe pouca visibilidade.

Pastiche e apropriação, esses são os conceitos que podem ser utilizados para interpretar o evento, pois, conforme explica Sérgio Vaz, o grupo reunido na idealização e realização da Semana tinha como principal norte a postura política e artística assumida pelos intelectuais paulistas de 1922: “comer a arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento.” (Vaz, 2008, p. 235). O sentido antropofágico ainda se faz presente e surge como ato norteador da postura dos artistas, mas o diálogo que se almeja estabelecer é outro. Para os poetas da Cooperifa não é a relação entre a cultura nacional e a cosmopolita que emerge como elemento de debate do fazer artístico. Ao contrário, o foco se torna local e possui um endereço específico: os bairros marginalizados, as ladeiras das favelas e os conjuntos habitacionais. A antropofagia irá orientar o contato do artista

periférico, oriundo destes espaços, com a arte produzida nos centros da economia, da academia, da cultura e da política.

Junto da proposta de evento e da utilização da antropofagia como conceito norteador das ações, Sérgio Vaz também produziu o Manifesto da Antropofagia Periférica. Em semelhança aos documentos elaborados por grupos de vanguarda, o texto assinado pelo coordenador da Cooperifa também é baseado no tom assertivo direcionado em dois movimentos: a favor e contra.

A antropofagia oswaldiana é agora reeditada, mas repetida em diferença. Na versão periférica do Manifesto não cabe interrogar: *“Tupi or not tupi - This is the question”*. Isso porque não é ponto de debate aventurar-se no questionamento sobre a linguagem e a acomodação de ideias e propostas estéticas em solo nacional. Sérgio Vaz, no entanto, realiza uma espécie de homenagem a este trecho do Manifesto assinado por Oswald ao escrever: “Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. O jogo que o autor estabelece é semelhante ao movimento criado por Oswald; ambos utilizam princípios de uma tradução cultural para reforçarem os aspectos que defendem em seus manifestos.

Elementos imagéticos da poesia Pau-Brasil são potencializados nesse Manifesto periférico, como, por exemplo, tanto “O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso”, como o “País de dores anônimas”. (ANDRADE, 1974). O poema “falação”, poema síntese do Manifesto Poesia Pau-Brasil (18/03/1924), descreve assim o país que, no momento posterior, encena a passagem do ruído à palavra periférica, concretizando um ato político, como o define Rancière (2018), marcado pelo dissenso.

Na mesma direção Sérgio Vaz aponta sua crítica ao consumo de uma cultura e de uma arte pasteurizada e enlatada, sem engajamento. No texto “Caminhos de um poeta cidadão”, publicado como prefácio do livro **Literatura, pão e poesia**, de

Sérgio Vaz, diz a crítica Heloisa Buarque de Hollanda,

Sugiro com ênfase um estudo comparativo dos dois manifestos e instintos antropofágicos ali registrados. O pesquisador, além de encontrar muito assunto para se debruçar, vai se deliciar espelhando e especulando sobre esses dois momentos sintomáticos do século XX e do século XXI, respectivamente. (HOLLANDA, 2011, p. 12).

O olhar da crítica é pontual e coloca em evidência a singularidade dos momentos em que os respectivos manifestos foram produzidos. O instinto antropofágico de Sérgio Vaz, que surge na periferia e se alimenta do centro, passa a ser compreendido como um reflexo direto das condições contemporâneas.

O manifesto assinado pelo poeta da periferia ecoa um tom de violência, de confronto, mas não deixa de lado a música e a dança:

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. (VAZ, 2007).

Novos espaços se constroem abrindo espaço para saraus, editoras e slams que hoje povoam as ruas das cidades brasileiras.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas. A Periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo,

mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. (VAZ, 2007).

O colonizador agora está dentro de casa, mas continua lançando seus cordéis visíveis ou invisíveis:

Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

(VAZ, 2007).

No Manifesto é possível identificar o desejo de compreensão da cultura periférica por parte destes autores da margem. Predomina nesse aspecto uma percepção sonhadora, talvez utópica, da força revolucionária da cultura, quando observam a si próprios como produtores de uma arte autônoma, não contaminada pelas estruturas hegemônicas. Além disso, a escrita, o fazer literário, assume uma feição política de intervenção direta na realidade social e cultural. “A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.” a sentença, presente duas vezes no Manifesto, reafirma o claro intento de elaborar uma arte engajada e, principalmente, fora dos espaços do predomínio das forças políticas que atiraram esses poetas à margem.

Vale recorrer mais uma vez a Heloísa Buarque de Hollanda, quando, no texto citado, chama atenção para o papel desse segmento social na série histórica da literatura brasileira:

O poeta vira-lata, como se autodenomina Sérgio Vaz,

percebeu com maestria o poder político da aquisição e instrumentalização segura da palavra e torna essa descoberta um ativismo de inclusão social diário e obstinado. (HOLLANDA, 2011, p. 12).

O gesto realizado por Sérgio Vaz pode ser identificado também no projeto do rapper Emicida ao ‘ocupar’ o Theatro Municipal de São Paulo com o lançamento do álbum “AmarElo”. Segundo a leitura de Roberta Maria Ferreira Alves, no artigo “Ver-te em “Amarelo”, que abre o nosso dossiê, o mesmo palco, que recebeu o evento consagrado pela historiografia hoje canônica enquanto ato inaugurador do modernismo, sofre uma ocupação ressignificada ao receber o show do artista negro da periferia de São Paulo. Em noite histórica única, estabeleceram-se diálogos incomuns entre a Arte erudita e a Arte popular; entre o espaço da elite e a população da periferia. Na leitura de Roberta Alves, nesse mesmo espaço, viu-se uma São Paulo, normalmente excludente, encenada por pessoas representantes da diversidade, produzindo e consumindo uma arte nacional híbrida. Híbridez apontada também pela apropriação dos versos da música “Sujeito de sorte”, de Belchior, na canção que intitula todo o processo (1976):

Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.
(BELCHIOR, 1976)

Nesse trânsito que vimos apontando, propomos um exercício crítico que se baseia no ato de revisitar alguns conceitos forjados no modernismo, pensando o ano de 1922 enquanto data catalisadora das diferentes questões que mobilizam esse debate. Os artigos aqui reunidos realizam um percurso muito peculiar

acerca desta reflexão, propondo uma revisão de momentos, que, corroborando ou rompendo com alguns desses conceitos, são propícios para a discussão de traços da identidade nacional brasileira. Nesse sentido, examinando ecos da Semana de 22, Vinícius André Minhoto da Costa propõe uma releitura do Tropicalismo por meio do que chama suas canções-síntese, “Alegria, Alegria” e “Baby”, em um movimento inverso ao proposto por Roberto Schwarz, revisitado por Paulo Arantes, já que defende o caráter incorporador, do Tropicalismo, que agregaria “os contrastes existentes no país como naturalmente partes da própria cultura nacional, [e também] somando-os às inovações do mundo pop, engrossando desse modo a *geleia geral*.”

O artigo “Do mito do senhor benevolente à mulatização: o negro no pensamento estético-político de Oswald de Andrade”, assinado por Mário Fernandes Rodrigues e Roberto Alexandre do Carmo Said, estabelece uma mirada crítica sobre a questão negra ao problematizar o complexo pensamento desenvolvido por Oswald de Andrade. Os autores indicam que, ao construir uma visão triunfalista do passado colonial e escravocrata brasileiro, após a Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade antecipou argumentos que seriam utilizados pelos defensores da democracia racial, falácia que viria a ser contestada pelas novas gerações de intelectuais descomprometidos com as estruturas tradicionais da nação. Bruno Lima, no artigo “A construção de um Brasil imaginado estética e ideologicamente”, aciona o pensamento de Benedict Anderson para realizar um percurso crítico semelhante, que se baseia no questionamento do caráter inautêntico e poético de algumas imagens cristalizadas de nossa identidade nacional.

Elegendo como objeto de estudo uma das revistas da época, Rafael Guimarães e Telma Borges da Silva trabalham justamente

com a metáfora do movimento especular que, ao mesmo tempo, reflete e refrata traços de pessoas e eventos, quando, em “Entre luzes e refrações: Mário Klaxista de Andrade”, analisam a relação do modernista de primeira hora com a revista **Klaxon** e com a sociedade brasileira de então.

Também trabalhando com um dos periódicos, no artigo “Indigestão colonial em alguns poemas da Revista de Antropofagia”, Rodrigo Octávio Cardoso discute o avesso da antropofagia, a antropeomia, conceito ligado ao ato de expelir, implícito na palavra indigestão. A problemática relação da produção cultural brasileira no papel de buscar seu lugar “no concerto das nações”³ continua a desdobrar-se, pois, em várias direções, como já antevisto na produção crítica da segunda metade do século XX.

Não por acaso, nessa abertura de encruzilhadas, Luís Felipe Abreu usa, já em seu título, a expressão cunhada por Silviano Santiago para lidar com a dicotomia entre colonizador e colonizado, cosmopolitismo e provincianismo. Em “O entre-lugar da ex-apropriação: desposseção e propriedade nas escrituras falsas de Gloria Alzádua e Édouard Glissant”, o autor atravessa as fronteiras do Brasil, fazendo dialogar o conceito com outros ligados ao universal processo de apropriação. Seu percurso, como era seu propósito, permite ao leitor “ler textos poéticos transculturais” por tal chave – levando a uma compreensão da apropriação e da imitação como movimentos de um roubo que escancara a precária performance da posse”⁴.

Como se vê, o mapa se alarga tanto geográfica como culturalmente, em movimentos de interseção, como o que pode ser percebido no artigo “Modernismo/Hipermodernismo: o debate teórico italiano contemporâneo, de Leonardo Ferreira Aguiar. Estendendo também o tempo sobre o qual se debruça, o

3 Expressão usada por Silviano Santiago.

4 Os textos entre aspas são trechos dos artigos em pauta no corpo da apresentação.

autor discute os conceitos Moderno/Pós-Moderno, Modernismo/Pós-Modernismo e Hipermoderno, sem perder de vista os movimentos do presente conturbado que vivemos, como afirma: “hoje, 100 anos depois dos modernismos europeus e à porta do centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil, o mundo parece replicar tensões análogas às do início do século passado, sendo que as guerras no Oriente Médio, a pandemia do Novo Coronavírus, a guinada generalizada ao conservadorismo e ao totalitarismo e afins são vetores que expõem uma ferida a qual se acreditava ter cicatrizado há pelo menos 30 anos, com o fim da polarização da Guerra Fria.”

Como se vê, a vitalidade do conceito de antropofagia pode ser mensurada não apenas devido ao seu lugar totêmico na cultura brasileira, mas, principalmente, por assumir a função de um operador de leitura, conforme mostra Maria José Araújo, no artigo “Os sinos da agonia: um banquete barroquizante a ser degustado aqui e agora”, que visita a antropofagia enquanto lugar teórico, estético e político. Esse procedimento possibilita mostrar como Autran Dourado, em *Os sinos da agonia*, recorre ao barroco como estilo de escrita, estilo que apela para a experiência humana, imbricada no jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens, em movimento que dá forma ao caótico mundo humano. Com recurso crítico semelhante, Luciana Brandão Leal, no artigo “Virgílio de Lemos e sua antropofagia delirante: estética e vertigem na lírica moçambicana”, encena movimentos de devoração da cena das vanguardas europeias, enviesadas por um olhar estrábico, para usar a expressão de Ricardo Piglia (2012) em sua leitura do lugar do escritor latino-americano. Essa referência nos mostra, inclusive, como conceitos criados para dar conta de uma conjunção de eventos deslocam-se para outros lugares como também se deslocam movimentos de produção e recepção culturais.

Sobre a série poética brasileira, versam os artigos sobre Carlos Drummond de Andrade “máquina do mundo” e a filosofia do absurdo: Drummond, leitor de Albert Camus”, de Cleber Ranieri Ribas de Almeida, e “Carlos Drummond de Andrade: da cultura impressa às mídias digitais, de Janeide Sousa Santos. O primeiro, observando o processo de composição intertextual do famoso poema de Drummond, chama atenção especialmente para o “diálogo poético com o livro *Le Mythe de Sisyphe* (1942), de Albert Camus. Já o outro volta o olhar para o presente e, atento ao momento da recepção e da circulação, analisa o uso dos poemas do autor itabirano nas redes da Internet. Também na busca de inserção da autora no quadro de propostas do que se convencionou chamar Modernismo, no artigo “Cecília Meireles, uma lírica no auge do modernismo”, Ana Amélia Neubern Batista dos Reis propõe alargar tal quadro aí incluindo o diálogo da autora com a tradição hindu.

Também Andréa Portolomeos, em “A crônica de Benjamim Costallat: uma nova ideia de literatura para a ampliação do público leitor através de jornais cariocas, nos anos de 1920”, busca alargar as molduras do quadro modernista, mostrando “como o cronista trabalha à revelia de um conceito tradicional da cultura e do literário, dando origem a uma importante ruptura estética no Brasil que implicou – para além de uma exclusiva renovação da linguagem artística – a utilização de novos suportes, como o jornal e de novas tecnologias, como o cinema.”

Em “Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do Modernismo de 22”, Ivana Ferrante propõe discorrer sobre aqueles que, presentes nos eventos da Semana, teriam caído no esquecimento: o poeta Agenor Barbosa e a pintora Zina Aita. Essa lente de exclusão e inclusão é lançada também na leitura de um “Retrato da poesia contemporânea quando em deslocamento com o modernismo”,

de Luis Henrique Garcia Ferreira e Luana Signorelli Faria da Costa.

Uma intrigante entrevista de Fernando Breda com o professor Carlos Berriel, da Unicamp, versa sobre o modernismo, como “um movimento artístico de relação bastante significativa com as oligarquias cafeeiras paulistas. Algo um tanto distante das visões mais consagradas do movimento, que muitas vezes qualificam-no como um momento da cultura brasileira de ruptura estético-social com um certo marasmo político-cultural predominante no país até então”.

Observam-se, pois, caminhos imbricados entre as reflexões empreendidas no interior dos artigos e entre os artigos, o que evidencia a dificuldade de visualizar linhas abissais percebendo os jogos de poderes aí encenados. Por isso, exercitando mais um ato antropofágico, citamos Sérgio Vaz, no texto “Receita para ser feliz”, de Luiz Ruffato (2021): “para alcançar utopias é preciso enfrentar a realidade”.

Referências

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Por ocasião da descoberta do Brasil. *In*: **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971, p.77.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**, 1970.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Sujeito de sorte. *In*: **Alucinação**. 1976. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/belchior/344922/> Acesso em 13 de novembro de 2021.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na**

experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CANDIDO, Antonio. Nacionalismo e subdesenvolvimento. *In: América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.343-362.

CANDIDO, Antonio. Nacionalismo: uma palavra instável. *In: Folha de S. Paulo*, 1995. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/27/mais!/27.html>. Acesso em 13 de outubro de 2021

FIALDINI, Romualdo. Reprodução fotográfica da capa do programa da Semana de Arte Moderna de 22. Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35328/capa-do-programa-da-semana-de-arte-moderna-de-22-autoria-de-di-cavalcanti>.

Foto oficial da Semana de Arte Moderna da Periferia. Revista Época, Edição nº487, set. 2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014,00-OS+NOVOS+ANTROPOFAGOS.html>.

GUILHERME, Jair. Cartaz da Semana de Arte Moderna da Periferia 2007. Revista Época, Edição 487, em 14 set. 2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79070-5856,00.html>.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Caminhos de um poeta cidadão. *In: VAZ, Sérgio. Literatura, pão e poesia*. História de um povo lindo e inteligente. Rio de Janeiro: Global, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. Tradução de Marcos Visnadi. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/217564040/RICARDO-PIGLIA-Proposta-para-o-novo-milenio>.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete *et al.* São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento:** política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAFFATO, Luiz. Receita para ser feliz. *In: Ninguém em casa*. Curitiba: Maralto, 2021, p. 94-95.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar da literatura latino-americana. *In: Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019, p. 9-30.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente universal. *In: Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.13-24.

SANTIAGO, Silviano. Literatura anfíbia. *In: O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p.64-73.

SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In: Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SOUZA, Eneida Maria. Nacional por abstração. **Revista Semear**, 3, 1998. Disponível em http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/seminari/sem_06.html. Acesso em 13 out. 2021.

VAZ, Sérgio. Manifesto da antropofagia periférica, outubro de 2007. Disponível em. <https://diplo.org.br/imprima1967>. Acesso em 13 out. 2021.

(Un)making modernism's paths: a review of concepts

Ivete Lara Camargos Walty*

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio**

The centennial of the Modern Art Week, an event recognized by canonical critics as a founding milestone of Brazilian modernism, becomes an opportune moment for the production of a critical review of the movement and the concepts that supported it. Nationalism, colonialism, anthropophagy, identity, in dialogue with their opposites such as cosmopolitanism, anthropoemy and alterity, constitute a kind of conceptual field that reveals the dialogue between contemporary discourse and modernist productions. More than an inspiration or a possible appropriation of critical modulations, the presence of some key concepts of modernism in contemporaneity should be understood as a kind of residue of the propulsive issues of Brazilian modernist thought. Moreover, it is also possible to verify that the search for national identity stands at the center of such reflections, always marked by power relations of several natures.

Considering the persistent critical debate³ on the issue of Brazilian identity, characterized by a pendulum movement between the poles of model and copy, continuity and rupture, provincialism and cosmopolitanism, we are interested in observing how spatial-temporal maps are outlined yesterday and today. In analyzing this pendular movement that marks Brazilian cultural production, Paulo Arantes, taking up Antonio Candido

* CNPQ Researcher.

** Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

and Roberto Schwarz, points out two movements that would have tried to defend Brazilian cultural autonomy, the Oswaldian Pau-Brasil movement and Tropicalism. This is how the author refers to these movements:

I can only mention briefly another case of the aesthetic evaluation of duality, also studied by Roberto Schwarz. It is the composition of the poem pau-brasil, of which, as it is known, the Tropicalist montage is basically a variant. “Its raw material is obtained through two operations: the juxtaposition of elements proper to Colonial Brazil and to bourgeois Brazil, and the elevation of the product – disjointed by definition – to the dignity of an allegory of the country” [...] (ARANTES, 1989, p. 40).¹

Defending the importance of dialectics in the studies, the author is emphatic about the movements that use joy as an affirmation factor, leaving aside economic, political, and social issues:

Oswald de Andrade will give a positive answer to the dilemmas of duality. What the colonial complex had internalized as backwardness and disgrace, pau-brasil would convert into a reason for euphoria, since the vanguard would pair our primitivism with the culture of the central countries. (ARANTES, 1989, p. 40).²

The dialectical movement proposed by Paulo Arantes allows us to perform another critical examination that is based on the study of the permanence of concepts and issues that cross the history of Brazilian modernism under the light of studies similar to those of sociologist Boaventura de Souza Santos (2009), in

1 Posso apenas referir de passagem um outro caso de avaliação estética da dualidade, igualmente estudado por Roberto Schwarz. Trata-se da composição do poema pau-brasil, do qual no fundo é variante, como se sabe, a montagem tropicalista. “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado por definição — à dignidade de alegoria do país” [...] (ARANTES, 1989, p. 40).

2 Oswald de Andrade dará uma resposta positiva aos dilemas da dualidade. O que o complexo colonial interiorizara como atraso e desgraça, o desrecalque pau-brasil converterá em motivo de euforia, já que a vanguarda emparelhava nosso primitivismo com a cultura dos países centrais. (ARANTES, 1989, p. 40).

order to move the abyssal lines. This means rereading modernist movements, such as the Modern Art Week, the manifestos, the magazines, taking into consideration contemporary cultural experiences, such as peripheral, feminine, and black art, among others. In his proposal to draw alternative maps of knowledge construction, Boaventura Souza Santos (2009), discusses “alternatives to the dominant epistemology”, emphasizing the importance of diversity as a representation of “an enormous enrichment of human capacities to grant intelligibility and intentionality to social experiences [...]”. The Portuguese author states, “We designate the epistemological diversity of the world as epistemologies of the South.”. He continues: “The South is here metaphorically conceived as a field of epistemic challenges that seek to repair the damage and impacts historically caused by capitalism in its colonial relationship with the world.” (SANTOS, 2009, p. 12).

It is about transpositions of what the sociologist calls abyssal lines (SANTOS, 2010): literal and metaphorical lines, which separate the construction of knowledge, conferring visibility and validity to only one side. The author shows how such lines remain – marked, for example, in the colonization process –, taking new forms in the modern and contemporary world. He then affirms, in the proposition of what would be a post-abyssal thinking: “Global social injustice is thus intimately linked to global cognitive injustice [...]” (SANTOS, 2010, p. 31-32).

We are interested in adding one more term to this equation: the works of peripheral populations in their attempt for visibility and audibility, especially with movements linked to Pau-Brasil poetry and anthropophagy, such as the Periphery Modern Art

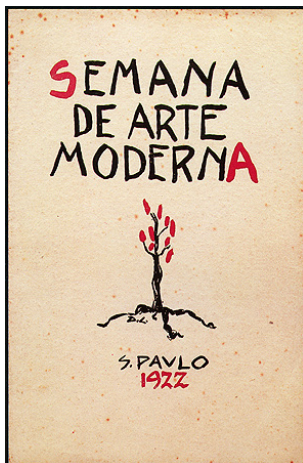
Week and Sérgio Vaz's Peripheral Anthropophagy Manifesto, both from 2007. Let us start with the photos and posters representing these movements (Figures 1-4).

FIGURE 1 - Official photo of the 1922 Week Moder Art.



Source: AMARAL, Aracy A. Artes plásticas na Semana de 22, 1970.

Figure 2 - 1922 Modern Art Week program cover.



Source: FIALDINI, Itaú Cultural, 2022.

**FIGURE 3 - Periphery Modern Art Week official photo –
The 2007 Week.**



Source: Revista Época, Edição n. 487, 18 set. 2007.

**FIGURA 4 - Periphery Modern Art Week 2007 poster, by
Jair Guilherme.**



Source: Revista Época, Edição 487, em 14 set. 2007.

The dialogue established between the two movements (the Periphery Modern Art Week and the Peripheral Anthropophagy Manifesto) manifests itself on several levels of anthropophagic appropriation: in copying the poster title and design, in the organizers photo, and later, as will be seen, in the manifestos retrieval. With each element, we have a reaffirmation and a displacement, a copy and a rupture. The participants' clothes as well as their skin color points to two different Brazilian eras with their contradictions. The tree, a symbol so often used to refer to the relationship between colonizing and colonized cultures, gains strength and volume in the crown, in the exposed roots, and especially in the amount of fruit.

The Periphery Modern Art Week, with explicit allusion to the 1922 Week, was held in November 2007 by a group of periphery poets, with Sergio Vaz as a highlight. The Periphery Week guiding concept is the creation of a space for dissemination of periphery artist's cultural productions within the periphery itself. As already stated, similarly to the 1922 Week, publicity material for the event is also based on a tree depiction. But the symbol appropriation the group makes adds a significant difference: instead of the dry tree with few branches, like the one created by Di Cavalcanti, the periphery artists present a leafy baobab full of fruit. The use of red to mark the fruits favors an association with blood, the ultimate symbol of the urban violence that haunts peripheries. One way or another, the poster's image dialogues directly with the meaning that the event sought to imprint on cultural manifestations of that time, understanding these marginalized spaces as hubs of a rich cultural production that receives little visibility.

Pastiche and appropriation, these are concepts that can be used to interpret the event, because, as Sérgio Vaz explains, the group that came together to idealize and carry out the Week had as its main guideline the political and artistic stance taken by the São Paulo intellectuals of 1922: "eat the canned art produced by the market that is shoved down our throats, and vomit a new version of it, only this time in periphery's version. Without exoticism, but full of engagement." (VAZ, 2008, p. 235). The anthropophagic sense is still present and emerges as a guiding act of the artists' stance, but the dialogue they aim to establish is different. For the Cooperifa poets, it is not the relationship between national and cosmopolitan cultures that emerges as an element of debate of the artistic production. On the contrary, the focus becomes local

and has a specific address: the marginalized neighborhoods, the slums and housing settlements. Anthropophagy will guide the contact of this peripheral artist, coming from these areas, with the art produced in economy, academia, culture, and politics centers.

Along with the event proposal and anthropophagy as a guiding concept for their actions, Sérgio Vaz also produced the Peripheral Anthropophagy Manifesto. Similar to documents prepared by vanguard groups, the text signed by the Cooperifa coordinator is also based on an assertive tone directed in two movements: for and against.

The Oswaldian anthropophagy is now re-edited, but repeated in difference. In the Manifesto peripheral version, it is not possible to interrogate: “Tupi or not tupi - This is the question [...]”. This is because it is not a point of debate to venture into questioning the language and the accommodation of ideas and aesthetic proposals on national soil. Sérgio Vaz, however, pays a kind of tribute to this passage from the Manifesto signed by Oswald when he writes: “Miami for them? Love me for us!”. The game that the author establishes is similar to the movement created by Oswald; both use principles of a cultural translation to reinforce aspects they defend in their manifestos.

Imagetic elements from Pau-Brasil poetry are empowered in this peripheral Manifesto, such as, for example, both “O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso”, as well as “País de dores anônimas”. (ANDRADE, 1974). The poem *falação*, a synthesis poem of the Pau-Brasil Poetry Manifesto (18/03/1924), describes thus the country that, in the later moment, stages the passage from noise to the peripheral word, concretizing a political act, as Rancière (2018) defines it, marked by dissensus.

In the same direction, Sérgio Vaz points out his criticism of the consumption of a pasteurized and canned culture and art, without engagement. In the text *Caminhos de um poeta cidadão* (Paths of a citizen poet), published as a preface to Sérgio Vaz's book *Literatura, pão e poesia*, the critic Heloisa Buarque de Hollanda says:

I strongly suggest a comparative study of the two manifestos and anthropophagic instincts registered therein. The researcher, besides finding plenty of subject to dwell on, will delight in mirroring and speculating on these two symptomatic moments of the 20th century and the 21st century, respectively. (HOLLANDA, 2011, p. 12).³

The critic's view is punctual and highlights the singularity of the moments in which the respective manifestos were produced. Sérgio Vaz's anthropophagic instinct, which arises in the periphery and feeds off the center, starts to be understood as a direct reflection of contemporary conditions. The manifesto signed by the periphery poet echoes a tone of violence, of confrontation, but does not leave out music and dance:

In favor of a suburb that cries out for art and culture, and university for diversity. Agogôs and tambourines accompanied by violins, only after class. Against art sponsored by those who corrupt freedom of choice. Against art made to destroy the critical sense, emotion and sensibility that comes from multiple choice. Art that liberates cannot come from the hand that enslaves.

In favor of the drumming in the kitchen, which is born in the kitchen and is not wanted by the *sinhá*. Of peripheral poetry that sprouts at the bar door. (VAZ, 2007).⁴

3 "Sugiro com ênfase um estudo comparativo dos dois manifestos e instintos antropofágicos ali registrados. O pesquisador, além de encontrar muito assunto para se debruçar, vai se deliciar espelhando e especulando sobre esses dois momentos sintomáticos do século XX e do século XXI, respectivamente."

4 "A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de

New spaces are being built, making room for saraus, publishers, and slams that today fill the streets of Brazilian cities.

Literature from the streets waking up on the sidewalks. The Periphery united, at the center of all things. Against racism, intolerance, and the social injustices of which the art in force does not speak.

We need to suck a new kind of artist out of art: the artist-citizen. One that in his art does not revolutionize the world, but also does not condone the mediocrity that imbecilizes people deprived of opportunities. An artist at the service of the community, of the country. Who, armed with the truth, exercises the revolution by himself.

Against the Sunday art that defecates in our living room and hypnotizes us in the armchair lap.

Against the barbarism that is the lack of libraries, cinemas, museums, theaters, and spaces for access to cultural production.⁵

The colonizer is now indoors, but continues to cast his visible or invisible strings: “Against the vampires of public funds and private art. The Art that liberates cannot come from the hand that enslaves. For a Periphery that unites us through love, pain and color. IT’S ALL OURS!”. In the Manifesto it is possible to identify the desire to understand popular culture, or rather, peripheral culture, on the part of these authors from the margin. A dreamy, perhaps utopian, perception of the revolutionary power of the culture predominates, when they see themselves as producers of an autonomous art, uncontaminated

violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.”.

5 “Da Literatura das ruas despertando nas calçadas. A Periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução. Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.”.

“Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor. É TUDO NOSSO!”.

by hegemonic structures. Moreover, writing, the literary making, takes on a political feature of direct intervention in social and cultural reality. “Art that liberates cannot come from the hand that enslaves [...]”, this sentence, present twice in the Manifesto, reaffirms the clear intent to elaborate an engaged art and, mainly, one outside spaces of predominance of the political forces that threw these peripheral poets to the margins.

It is worth resorting once again to Heloísa Buarque de Hollanda, when, in her cited text, she calls attention to this social segment role in the historical series of Brazilian literature: “The mongrel poet, as Sérgio Vaz calls himself, masterfully recognized the political power of the safe acquisition and instrumentalization of the word and turns this discovery into a daily and obstinate social inclusion activism.” (HOLLANDA, 2011, p. 12).

The gesture made by Sérgio Vaz can also be identified in the rapper Emicida's project, when he performed at the Theatro Municipal de São Paulo and released the album AmarElo. According to Roberta Maria Ferreira Alves' reading, in her paper See you in' “Amarelo”, which opens our dossier, the same stage that received the event consecrated by the today canonical historiography as an inaugural act of modernism, suffers a resignified occupation when receiving the black artist from São Paulo suburbs concert. In a unique historical night, unusual dialogues were established between erudite and popular art; between the elite space and the suburbs population. In Roberta Alves' reading, in that same space, we saw a São Paulo, normally excluding, staged by people representing diversity, producing and consuming a hybrid national art. Hybridity also pointed by the appropriation of Sujeito de sorte song lines, by Belchior (SUJEITO, 1976):

I've been bleeding too much, I've been crying like a
dog
Last year I died, but this year I won't die

I've bled so much, I've cried like a dog
Last year I died, but this year I don't die
Last year I died, but this year I don't die
Last year I died, but this year I won't die.
(SUJEITO, 1976).⁶

In the transit that we have been pointing out, we propose a critical exercise that is based on revisiting some concepts forged in modernism, by thinking 1922 as a catalyzing date for different issues mobilized by this debate. The papers gathered here make a very peculiar path about this reflection, proposing to review moments that, corroborating or breaking with some of these concepts, further the discussion of traces of Brazilian national identity. In this sense, examining echoes of the 1922 Week, Vinícius André Minhoto da Costa proposes a re-reading of Tropicalism through what he calls its synthesis songs, *Alegria*, *Alegria* and *Baby*, in an inverse movement to that proposed by Roberto Schwarz, revisited by Paulo Arantes, defending Tropicalism incorporative character, which would aggregate “the country existing contrasts as naturally being part of its national culture, [and also] adding them to the pop world innovations, thus thickening the general jelly.”

The paper *From the myth of mister benevolente to mulatization: the Black in Oswald De Andrade's aesthetic-political thought*, signed by Mário Fernandes Rodrigues and Roberto Alexandre do Carmo Said, establishes a critical view on black studies by problematizing the complex thought developed by Oswald de Andrade. The authors indicate that, by building a triumphalist view of the Brazilian colonial and slave-owning past after the 1922 Modern Art Week, Oswald de Andrade anticipated arguments that would be used by defenders of

⁶ “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro / Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.”.

racial democracy, a fallacy that would be challenged by a new generation of intellectuals uncommitted to the nation traditional structures. Similarly, Bruno Lima, in his paper *The construction of an aesthetically and ideologically imagined Brazil*, uses Benedict Anderson's thought to carry out a critical path based on the questioning of inauthentic and fake character of some crystallized images of our national identity.

Electing one of the magazines of the time as their object of study, Rafael Guimarães and Telma Borges da Silva work with the specular movement metaphor, which means reflecting and refracting, at the same time, traces of people and events. They analyze, in *Between Lights and Refractions: Mário "klaxista" de Andrade*, the early modernists relationship with Klaxon magazine and with the then Brazilian society.

Also working with one of the periodicals of then, in *Colonial indigestion* in a few poems in the **Revista de Antropofagia**, Rodrigo Octávio Cardoso discusses anthropophagy opposite: anthropoemia, a concept linked to the act of expelling, as implicit by the word indigestion. The problematic relational situation of Brazilian cultural production in the role of seeking its place "in the concert of nations"⁷ is still thus being developed in several directions, as already foreseen in the production of critical texts during the second half of the 20th century.

Not by chance, in this opening of crossroads, Luís Felipe Abreu uses, already in his title, the expression coined by Silviano Santiago to deal with the dichotomy between colonizers and colonized, cosmopolitanism and provincialism. In *The in-between of the ex-appropriation: dispossession and property in false scriptures*, the author crosses the Brazil borders, combining the concept in dialogue with others linked to the universal process of appropriation. This process, as was his purpose, allows the

⁷ Expression used by Silviano Santiago.

reader to “read cross-cultural poetic texts” by understanding “appropriation and imitation as movements of a theft that lays bare the precarious performance of possessing [...]”.⁸

As we can see, the map widens both geographically and culturally, in intersecting movements, as in Modernism/Hypermodernism: the contemporary Italian theoretical debate, by Leonardo Ferreira Aguiar. Broadening his time focus, the author discusses concepts like Modern/Post-Modern, Modernism/Post-Modernism and Hypermodernism, without losing sight of the troubled present we live in, as he states: “today, 100 years after European modernisms and on the doorstep of the Modern Art Week centenary in Brazil, the world seems to replicate tensions analogous to those at the beginning of the last century, with wars in the Middle East, the New Coronavirus pandemic, the generalized turn to conservatism and totalitarianism as vectors exposing a wound that many believed to have healed at least 30 years ago, with the end of the Cold War polarization.”.

The vitality of the anthropophagy concept can be measured not only by its totemic place in Brazilian culture, but mainly by the assumption that it assumes a reading operator function, as Maria José Araújo, in her paper *The bells of agony: a baroque feast to be enjoyed here and now*, which visits anthropophagy as a theoretical, aesthetic and political place that makes it possible to show how Autran Dourado, in *Os sinos da agonia*, turns to the baroque as a writing style, a style that appeals to the human experience, immersed in the metaphorical game, in a true unfolding of images, in a movement that gives shape to the chaotic human world. With similar critical resource, Luciana Brandão Leal, in *Virgílio de Lemos and his delirious anthropophagy: aesthetics and vertigo in Mozambican poetry*, stages movements of devouring the European vanguards scene,

⁸ Texts without reference in quotation marks are excerpts from the papers mentioned in this presentation.

biased by a strabismic look, to use the expression of Ricardo Piglia (2012) in his reading of the Latin American writer's place. This reference shows us how concepts created to examine a conjunction of events are displaced as well as movements of cultural production and reception.

The papers about Carlos Drummond de Andrade The "Machine Of The World" and the Philosophy of the absurd, by Cleber Ranieri Ribas de Almeida, and Carlos Drummond de Andrade: from print culture to digital media, by Janeide Sousa Santos, deal with the Brazilian poetry series. The first one, observing the process of intertextual composition of Drummond's famous poem, draws special attention to the "poetic dialogue" with *Le Mythe de Sisyphe* (1942), by Albert Camus. The other one looks back to the present and, attentive to the reception and circulation moment, analyzes the use of Drummond's poems in the Internet. Also searching how to insert Cecília Meireles in the framework of proposals of what is conventionally called Modernism, in her paper *Cecília Meireles, a lyric at the height of modernism*, Ana Amélia Neubern Batista dos Reis proposes to broaden this framework by including the poet's dialogue with the Hindu tradition.

Also Andréa Portolomeos, in *Benjamim Costallat's chronicle: a new idea of literature for the expansion of the reading public through Rio de Janeiro newspapers in the 1920s*, seeks to widen the modernist framework, by showing "how the chronicler works in default of a traditional concept of culture and literature, giving rise to an important aesthetic rupture in Brazil that implied – beyond an exclusive renewal of artistic language – the use of new supports, such as the newspaper, and the use of new technologies, such as the cinema."

With "Two artists from Minas Gerais in the Week of Modern Art: revision and de-centering of the Modernism of 22", Ivana

Ferrante proposes to discuss those who, present in the acts of the Week, would have fallen into oblivion: the poet Agenor Barbosa and the painter Zina Aita. This lens of exclusion and inclusion is also launched in the reading of a Portrait of contemporary poetry when in dislocation with modernism, by Luis Henrique Garcia Ferreira and Luana Signorelli Faria da Costa.

In an intriguing interview by Fernando Breda, professor Carlos Berriel, from Unicamp, talks about modernism as “an artistic movement with a very significant relationship with coffee oligarchies in São Paulo. Something kind of distant from the most conventional views of the movement, which often qualify it as a moment in Brazilian culture of aesthetic-social rupture with a certain political-cultural stagnation prevailing in the country until then [...]”.

The imbricated paths between the studies undertaken within and between papers are thus noted, which highlights how difficult it is to visualize the abyssal lines and to perceive the power games staged there. Therefore, exercising another anthropophagic act, we quote Sérgio Vaz, as in *Receita para ser feliz*, by Luiz Ruffato (2021): “to achieve utopias it is necessary to face reality [...]”.

References

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Por ocasião da descoberta do Brasil. In: **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971, p.77.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**, 1970.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Sujeito de sorte. *In: Alucinação*. 1976. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/belchior/344922/>. Acesso em 13 de novembro de 2021.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CANDIDO, Antonio. Nacionalismo e subdesenvolvimento. *In: América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.343-362.

CANDIDO, Antonio. Nacionalismo: uma palavra instável. *In: Folha de S. Paulo*, 1995. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/27/mais!/27.html>. Acesso em 13 de outubro de 2021

FIALDINI, Romualdo. Reprodução fotográfica da capa do programa da Semana de Arte Moderna de 22. Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35328/capa-do-programa-da-semana-de-arte-moderna-de-22-autoria-de-di-cavalcanti>.

Foto oficial da Semana de Arte Moderna da Periferia. **Revista Época**, Edição nº487, set. 2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014,00-OS+NOVOS+ANTROPOFAGOS.html>.

GUILHERME, Jair. Cartaz da Semana de Arte Moderna da Periferia 2007. *Revista Época*, Edição 487, em 14 set. 2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79070-5856,00.html>.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Caminhos de um poeta cidadão. *In: VAZ, Sérgio. Literatura, pão e poesia*. História de um povo lindo e inteligente. Rio de Janeiro: Global, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. Tradução de Marcos Visnadi. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/217564040/RICARDO-PIGLIA-Proposta-para-o-novo-milenio>.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete *et al.* São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAFFATO, Luiz. Receita para ser feliz. *In: Ninguém em casa*. Curitiba: Maralto, 2021, p. 94-95.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar da literatura latino-americana. *In: Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019, p. 9-30.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente universal. *In: Vale quanto pesa*. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. Literatura anfíbia. *In: O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 64-73.

SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In: Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SOUZA, Eneida Maria. Nacional por abstração. **Revista Semear**, 3, 1998. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/seminari/sem_06.html. Acesso em 13 out. 2021.

VAZ, Sérgio. Manifesto da antropofagia periférica, outubro de 2007. Disponível em. <https://diplo.org.br/imprima1967>. Acesso em 13 out. 2021.

Dossiê temático

Ver-te em “AmarElo”: ocupação ressignificada de territórios

Roberta Maria Ferreira Alves*

Resumo

Em fevereiro de 1922, nas instalações do Theatro Municipal de São Paulo, ocorreu a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno, em oposição à cultura e à arte de teor conservador. Noventa e sete anos depois, o mesmo palco, representante da elite artística paulistana, sofre uma ocupação ressignificada. Em noite histórica única, estabeleceram-se diálogos incomuns entre a arte erudita e a arte popular, entre o espaço da elite e a população da periferia. Em análise comparativa, estabelecemos aproximações e distanciamentos entre essas duas formas de apropriação de territórios. Aquela, pelos modernistas, esta, pelo *rapper* Emicida, com o lançamento do seu álbum **AmarElo**. Nesse mesmo espaço, normalmente excludente, viu-se uma São Paulo caracterizada por pessoas representantes da diversidade produzindo e consumindo uma arte nacional híbrida. Para embasarmos nossas ponderações, utilizamos os seguintes conceitos: hibridismo, com base em reflexões de Canclini (1990; 1997); antropofagia, conforme o olhar de Oswald de Andrade (2011a; 2011b), e reciclagem, em conformidade com estudos de Klucinskas e Moser (2017).

Palavras-chave: Ocupação. Territórios. Hibridismo. Ressignificação Antropofágica. AmarElo.

* Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Professora do Instituto de Ciência e Tecnologia (ICT). Integrante da Comissão editorial do LiterÁfricas. <https://orcid.org/0000-0003-3187-7553>.

See you in “AmarElo”: re-signified occupation of territories

Abstract

In February 1922, at São Paulo Municipal Theater premises, the first collective public manifestation in Brazilian cultural history in favor of a new and modern spirit, in opposition to culture and art with a conservative content. Ninety-seven years later, at the same stage, representative artistic elite of São Paulo, suffers a re-signified occupation. In a unique historical night, unusual dialogues between high art and popular art, between the elite space and the peripheral population were established. Through a comparative analysis, we establish approximations and distances between these two forms of territory appropriation. One made by the modernists and another by the rapper Emicida releasing his album “AmarElo”. In this same space, we witness the materialization from a normally excluding São Paulo, represented by people representing diversity, producing and consuming a hybrid national art. To support our considerations, we use the following concepts: hybridism, based on Canclini's (1990, 1997) reflections; anthropophagy pursuant to Oswald de Andrade's (1924, 1928) eyes, and recycling, in compliance with Klucinskas' and Moser's (2017) studies.

Keywords: Occupation. Territories. Hybridism. Anthropophagic Re-signification. “AmarELO”.

Recebido em: 13/10/2021 // Aceito em: 18/12/2021.

Uma ocupação ressignificada

Jovens subindo a escadaria do Viaduto do Chá, eles viram como se fossem para o Shopping Light e ao fundo o Theatro Municipal, templo da alta cultura. O teatro municipal não faz parte do universo deles. Um bagulho que tem um antes e um depois... (EMICIDA, 2021c).

Praça Ramos de Azevedo, sem número. Praça da Sé. Cidade de São Paulo. Nosso olhar se detém em um prédio imponente, inaugurado, em 1911, para atender o desejo da elite paulista(na) de ter na cidade um espaço como a Ópera de Paris, que estivesse à altura dos grandes centros culturais mundiais. Nessa adaptação brasileira, combinam-se os estilos renascentista, barroco do Setecentos e *Art Nouveau*, sendo o último o estilo da época. O teatro é estruturado em quatro corpos: a fachada, composta pelo vestibulo, o salão de entrada e a escadaria nobre; o central, onde fica a sala de espetáculos; o palco, e, por fim, o conjunto de camarins. O Theatro Municipal de São Paulo, durante anos, foi considerado um “templo” da arte erudita. Local no qual a aristocracia tupiniquim ergueu, com sofisticadíssimo padrão arquitetônico, mais um muro separando os diversos brasis existentes. Naquele templo, entre visons e pérolas, a “nata da sociedade” paulista(na) se alimentava da cultura europeia, até que, em 1922, de 11 a 18 de fevereiro, essas estruturas foram abaladas e aquele santuário da elite foi ocupado, desde as suas escadarias, pela Semana de Arte Moderna, um dos passos definitivos para que a arte brasileira fosse percebida a partir de um outro ponto de vista. Durante os sete dias desse evento, o público foi presenteado com uma exposição modernista e, nas noites dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, aconteceram apresentações de música, poesia e palestras sobre a modernidade no País e no mundo.

A mostra cultural, a primeira manifestação coletiva pública na história brasileira a favor de um espírito novo e moderno, em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes, no País, desde o século XIX, ficou conhecida como marco do Modernismo, movimento que pregava a ruptura com todo e qualquer valor artístico que existira até então, propondo uma abordagem totalmente nova à pintura, à literatura, à poesia e aos outros tipos de arte. Esteticamente indefinida quanto ao conteúdo, a Semana desempenha, na história da arte brasileira, muito mais uma etapa destrutiva, de rejeição ao conservadorismo vigente nas produções literárias, musicais e visuais, do que um acontecimento construtivo de propostas e criação de novas linguagens. Se há uma interseção entre seus tão diversos autores, essa se constitui, segundo seus dois idealizadores principais, Mário e Oswald de Andrade, como a negação de todo e qualquer “passadismo”: a recusa à literatura e à arte importadas com os traços de uma civilização cada vez mais superada, no espaço e no tempo.

O território delineado pelo Theatro Municipal de São Paulo, seja para a elite econômica, seja para a intelectual, serviu perfeitamente aos propósitos do grupo, porque, em geral, todos clamavam, em seus discursos, por liberdade de expressão e pelo fim de regras para a arte. Comemorar o centenário da Independência do Brasil (1822/1922), clamando por uma “Revolução Caraíba, Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.” (ANDRADE, 2011a, p. 28).¹

¹ A primeira publicação do Manifesto antropófago ocorreu na *Revista de Antropofagia*, em 1º de maio de 1928; contudo, a consulta realizada para a escrita deste artigo foi feita em uma publicação de 2011, organizada por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (ANDRADE, 2011a).

Era um ato de rebeldia? Era um ato de resistência? Era um ato de ressignificação? Um ato de sobrevivência ou um ato de independência? Pura antropofagia, exercício de “tornar-se outro”, considerando-se que, ao nos relacionarmos com os outros, somos afetados e os afetamos, em permutas constantes que nos transformam, inevitavelmente, em outros seres. Talvez essa tenha sido a proposta indecorosa feita por Oswald de Andrade em sua ressignificação para o termo “antropofagia”. Em um de seus célebres manifestos, o antropófago, declarava que “só a antropofagia nos une” (ANDRADE, 2011a, p.27) Devorar, alimentar-se, comer. Devorar o outro? Acreditamos que não há apenas uma devoração do outro, mas uma permissão para nos colocarmos em relações de penetração e reapropriação mútuas.

Quatro décadas depois do ato de resistência declarado pelos modernistas em 1922, as escadas do Theatro Municipal se tornam palco de mais uma ocupação. Conforme informações apresentadas no sítio do movimento, em 18 de junho de 1978, fundou-se o Movimento Negro Unificado (MNU) – “organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil” –, tendo se lançado, “publicamente, no dia 07 de julho desse mesmo ano, em evento nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo, em pleno regime militar [...]” (MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO, 2021). Uma reação às atitudes arbitrárias do regime que:

[...] prendeu, torturou e assassinou o feirante Robson Silveira da Luz, acusado de roubar frutas em seu local de trabalho. No mesmo ano, quatro garotos jogadores de vôlei foram discriminados pelo Clube Regatas do Tietê e o operário Nilton Lourenço foi morto pela Polícia Militar no bairro da Lapa, em São Paulo. A reação imediata da juventude negra para os ataques foi a articulação do Movimento Negro Unificado (MNU),

que pedia o fim da violência policial, do racismo nos meios de comunicação, no mercado de trabalho e do regime, juntando setores de todos os espectros políticos. (CAETANO, 2019).

As reivindicações e atitudes do MNU reverberam na formulação das demandas do movimento negro na Constituição Cidadã de 1988, além de contribuir sobremaneira com as conquistas alcançadas pelos quilombolas, o ensino da história afro-brasileira nas escolas (Lei 10.639/03), o acesso de pessoas negras às universidades, o fortalecimento, em gerações mais jovens, da identidade e ancestralidade negra. Esse ato representou um marco referencial na luta contra a discriminação racial no País. A escolha desse cenário pelos integrantes do movimento se justifica por ser ele uma representação emblemática da elite branca, de forma que, assim como as baianas da soteropolitana Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, fizeram sua manifestação e seus protestos nas escadarias. Simbolicamente, deram o primeiro passo para uma futura ocupação.

A caminhada durou um bom tempo e, noventa e sete anos depois do primeiro evento, nesse território de contornos definidos, a Sala de Espetáculos do Theatro Municipal de São Paulo é, mais uma vez, ocupada. A elite branca, econômica e cultural, outrora afrontada, nesse momento se depara com um novo enfrentamento, e a música é o instrumento utilizado para redefinir esse “sacro espaço”, fazendo desse momento histórico uma forma de tornar presentes outras epistemologias e representações. Uma música sem bandeiras, conduzida por um artista que tem um projeto artístico, mas não abdica de ser um cidadão que sonha com um coletivo, com ser capaz de devolver a alma e a subjetividade a um povo que foi levado a crer que não as merece. O Theatro Municipal de São Paulo, até então, era um

lugar que excluía os não brancos e representava todo o privilégio da branquitude. Funcionando como materialização do Brasil, que não é um país de cidadania plena, palco intencionalmente escolhido por ser palco de uma cidade excludente, espaço da “alta cultura”, que distancia alguns dos interessados em arte, quebrando, assim, sua essência de união. A escolha desse espaço foi uma forma de se provocar uma “revolução doce”, um convite expresso: “vem conhecer meu mundo”, uma forma de manter a porta aberta para o sonho, como afirma o *rapper* em entrevista concedida, em 2021, ao canal do *YouTube* intitulado “Prazer, Karnal” (KARNAL, 2021).

Exposta essa disputada batalha entre aquele que está estabelecido e aquele que quer se estabelecer, aproximamos a proposta de Oswald de Andrade e do grupo modernista ao *freestyle*, um subgênero do *rap* caracterizado, principalmente, por versos rimados e improvisados do *rapper*, que permitem expressar sentimentos sobre determinado assunto, desde que se mantenha um *flow* certo. Todo tipo de informação e toda fonte são utilizados no processo de criação das suas rimas. Esses mananciais podem advir da cultura erudita, da cultura *pop* ou da cultura popular. Um *rapper*, munido desse material, compõe canções que discutem e expõem problemas sociais de forma intimista, introspectiva, que convidam à reflexão.

Quando pensamos em cartas de amor, em sua função e utilização, inferimos, frequentemente, que o padrão desse tipo de texto é ser, mesmo, o descrito por Pessoa, que, pela exacerbada dose de subjetividade, pode ser rotulado como ridículo. Partindo desse princípio de produções recicladas, nossa mente nos conduz ao processo de criação do poeta português Fernando Pessoa que, por intermédio do seu heterônimo Álvaro de Campos, declara

que “[t]odas as cartas de amor são/Ridículas. /Não seriam cartas de amor se não fossem/Ridículas.” (PESSOA, 2017), isto é, uma tentativa de materialização do sentimento por meio de palavras escritas. **AmarElo**,² álbum que ocupou o palco nobre do Theatro Municipal, compõe-se de cartas de amor transmutadas, que Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, escreve para um mundo necessitado de reestruturações: “Do fundo do meu coração/ Do mais profundo canto em meu interior/Pro mundo em decomposição/Escrevo como quem manda cartas de amor [...]” (AMARELO, 2019).

Segundo o *rapper*, em documentário (FONSECA, 2019), “[a]mar é a forma mais revolucionária e instantânea de conectar as pessoas.”. As rimas mais intensas e agressivas, presentes em outros trabalhos, dão lugar a palavras que trazem vivências do cotidiano e a sensação de acolhimento, como “Triunfo hoje pra mim é o azul no boletim/Uma boa promoção de fraldas nessas drogarias [...]” (FONSECA, 2019). Atesta, ainda, acreditar que “existem muitas pessoas maravilhosas com discursos combativos e eu não quero congestionar essa linha de raciocínio. Elas estão fazendo uma parada incrível e eu posso colaborar de uma outra maneira.” (FONSECA, 2019).

2 O álbum **AmarElo** (2019) reúne 11 canções, a saber: Principia (Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira); Ordem Natural das coisas (Damien Alain Faulconnier e Leandro Roque de Oliveira); Pequenas alegrias da vida adulta (Leandro Roque de Oliveira e Mario Caldato Júnior e Vinicius Leonard Moreira); Quem tem um amigo (tem tudo) (Leandro Roque de Oliveira e Wilson das Neves); Paisagem (Vinicius Leonard Moreira, Emicida e Jamelão); Cananeia, Iguape, Ilha Comprida (Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira); 9nha (Eduardo dos Santos Balbino, Leandro Roque de Oliveira e Marcelo Domingues Cruz); Eminência parda (Leandro Roque de Oliveira, Jé Santiago e Rui; AmarElo (Antônio Carlos Belchior, Leandro Roque de Oliveira, Felipe Adorno Vassao e Eduardo dos Santos Balbino); Libre (Leandro Roque de Oliveira, Lisa-Kainde Diaz Zayas, Naomi Diaz e Vinicius Leonard Moreira) e Ismália (Renan de Jesus Batista, Leandro Roque de Oliveira e Vinicius Leonard Moreira). No *show* (2020), contudo, também veiculado na *Netflix*, são cantadas, além das canções desse álbum: Baiana (Eduardo dos Santos Balbino e Leandro Roque de Oliveira); Madagascar (Xuxa Levy e Leandro Roque de Oliveira); Alma gêmea (Leandro Roque de Oliveira e Felipe Vassao); Hoje cedo (Felipe Vassao e Leandro Roque de Oliveira); Pantera Negra (Leandro Roque de Oliveira e Felipe Vassao); Boa Esperança (Leandro Roque de Oliveira); Levanta e anda (Beatnick, K-Salaan, Israel Feliciano, Leandro Roque de Oliveira, Kayvon Sarfehjooy e Nicolas J. Phillips); Gueto (Leandro Roque de Oliveira e Leo Justi); e Chapa quente (Alexandre Masset Kassim, Vinicius Leonard Moreira, Emicida e Fred).

2 Um aprendiz híbrido

Ao refletirmos sobre hibridismo cultural, estabelecendo diálogo com João Batista Cardoso, em seu artigo “Hibridismo na América Latina” (CARDOSO, 2008), pensamos em “um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultaram em contatos permanentes entre grupos distintos [...]” (CARDOSO, 2008, p. 79), configurando uma mistura de duas ou mais culturas, gerando uma nova, com elementos das suas fontes.

Com isso, hábitos, atitudes e costumes antigos acabam sendo transformados, originando novas formas de se viver. Foi assim que muitas civilizações e estilos de vida surgiram nos últimos séculos. Essa percepção se impõe, na contemporaneidade, como um conceito básico no quadro de referências teóricas dos discursos pós-colonialistas, bem como nas teorias da Comunicação, da Arte e da Técnica. Os novos sujeitos híbridos são seres emergentes, indissociáveis da urgência do presente e da marca que nele vai deixando o acontecer da diferença. Dessa maneira, refletimos sobre o fenômeno da hibridação cultural, procurando compreender o intenso diálogo que se estabelece entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas.

Quando nos deparamos com esse processo na América Latina, percebemos a abrupta interpenetração, coexistência e (inter)ação de culturas estrangeiras e diversas que implicaram processos de mesclagem que, em diferentes momentos do século XX, foram denominados ocidentalização, aculturação, transculturação, heterogeneidade cultural, globalização e hibridismo. Esses termos desenvolveram-se no afã de designar

os novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas que, desde o final do século XV, concorreram para a (con) formação dos países latino-americanos. O choque da conquista desencadeou a justaposição conflituosa de conquistadores e conquistados, cujas diferenciações culturais resultariam tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro.

É nesse contexto de tensões que Néstor García Canclini (1997, p. 72) identifica o fenômeno da “heterogeneidade multitemporal”. Considerado um pioneiro em estudos sobre o hibridismo nas culturas latino-americanas, ele vem, há décadas, desenvolvendo pesquisas voltadas para a compreensão da cultura urbana. A partir desse olhar, as lógicas das culturas populares, a recepção e o consumo de bens simbólicos, e a hibridação cultural são alvo de sua atenção, que considera o modo como são gerados pela heterogeneidade multitemporal e por impactos da globalização. Canclini propõe instigantes reflexões em torno do eixo tradição-modernidade-pós-modernidade, nas quais ressalta, como aspecto preponderante, a falta de políticas culturais modernas na América Latina. Para esse pesquisador, o processo de hibridação cultural nessa região resulta da inexistência de políticas reguladoras ancoradas em princípios da modernidade e se caracteriza como processo sociocultural em que estruturas ou práticas que existiam em formas separadas se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinações e sínteses imprevistas, marcou o século XX, nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos daqueles das mesclas interculturais já existentes no continente.

As reflexões desse teórico argentino, no tocante ao papel que a arte pode desempenhar para a compreensão do fenômeno da hibridação na América Latina, permitem pensar em um diálogo entre a proposta do Manifesto antropófago (ANDRADE, 2011a), no Brasil, e algumas manifestações do poema épico Martín Fierro,³ na Argentina, que funcionam como interpretações da identidade latino-americana realizadas mediante a incorporação de elementos estéticos e sociais de outros países. Como proposta de uma prática artística híbrida, Canclini destaca o grafite e os quadrinhos, gêneros considerados “impuros” e que, desde o seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial e se estabeleceram como “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular” (CANCLINI, 2006, p. 336).

Como ligação com aquilo sobre o que pretendemos refletir, utilizaremos a denominação de “gênero impuro” do grafite, devido à sua configuração como ponto de interseção, para nos colocarmos no território da cultura *pop* musical desenvolvida nos Estados Unidos por afro-americanos e latino-americanos, mais especificamente no bairro do Bronx, em Nova Iorque, na década de 1970. A cultura *hip hop*, iniciada nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas daquela cidade, afirma-se com Afrika Bambaataa,⁴ considerado o criador do movimento que estabeleceu os quatro pilares essenciais para a cultura *hip hop*: o *rap*, o *DJing*, a *breakdance* e o grafite.

3 Poema de José Hernández, de grande popularidade na Argentina. Foi publicado, pela primeira vez, em 1872, com o título *El gaucha Martín Fierro*, e sua continuação, *La vuelta de Martín Fierro*, surgiu em 1879. O Martín Fierro tem a peculiaridade de não estar escrito conforme a norma culta do Espanhol, mas, sim, registrando a forma de falar dos gaúchos, uma interpretação da história argentina. Segundo Alexandre Castro, “[e]nquanto PMs pobres continuarem invadindo favelas para executar pessoas mais pobres, o ‘Martín Fierro’ continuará relevante. Ele nos canta, nos define, nos acusa [...]” (CASTRO, 2021).

4 Afrika Bambaataa, nome artístico de Lance Taylor (Bronx, Nova Iorque, 19 de abril de 1957), é DJ, cantor, compositor, produtor musical e ativista “estadunidense conhecido por ser líder da banda Zulu Nation”, que, “[a]lém de ter “inovado os paradigmas do *electro*”, é considerado “o criador do *hip hop*, por ter sido o primeiro a utilizar [esse] termo e a [estabelecer] as bases técnicas e artísticas [...]” para esse gênero, (con)formando-se, assim, uma nova cultura que se expandiu, “principalmente, nos bairros negros e latinos da cidade de Nova Iorque”, congregando “DJs, MCs, *Writers* (grafiteiros), *B. boys* e *B. Girls* (dançarinos e dançarinas de *Breaking*) [...]” (TERRAVISTA BRASIL, 2020).

Após surgir, primeiramente, no *South Bronx*, a cultura *hip hop* se espalhou por todo o mundo. No momento em que surgiu, a sua base concentrava-se nos *disc jockeys* (DJs), que criavam batidas rítmicas chamadas *loops* (pequenos trechos de música em repetições contínuas) em dois *turntables*, o que atualmente é denominado *sampling*. Posteriormente, foi acompanhada pelo *rap*, com uma técnica vocal diferente, para seguir os *loops* dos DJs. A relação entre o grafite e a cultura *rap music* se estabeleceu quando novas formas de pintura foram sendo realizadas em áreas onde era frequente a prática dos outros três pilares do *hip hop* – o *DJing*,⁵ a *breakdance* e o *way of life* (moda e gírias).

Pensando nesse universo de resistência que nasceu na periferia e conquistou outros espaços, direcionamos nossa reflexão para esse espaço culturalmente híbrido a partir da combinação de nomes, mistura de gêneros musicais e cooptação de territórios. Como ponto de partida, falemos de Leandro Roque de Oliveira (nascido, em São Paulo, em 19 de outubro de 1985),⁶ mais conhecido pelo nome artístico Emicida. *Rapper*, cantor e compositor, ele é considerado uma das maiores revelações do *hip hop* do Brasil da primeira década de 2000. O cantor é filho de Dona Jacira, tem duas irmãs e um irmão – o também cantor Evandro Fióti. A família desse compositor não destoa da realidade de muitas famílias brasileiras da periferia, família com histórias complexas. Seu nome artístico é resultado da fusão do som do nome da letra *m* – que compõe a abreviatura “MC”,

5 Durante muito tempo arte de *DJing* era realizada utilizando um toca-discos, grandes LPs em vinil e um *mixer* (um dispositivo musical eletrônico do tipo analógico ou digital, utilizado para sincronizar e combinar várias fontes de som). Atualmente, com o avanço da tecnologia, existem dispositivos eletrônicos capazes de exercer as mesmas funções que os toca-discos em conjunto com um *mixer* (LIGHT; TATE, 2021).

6 Quando buscamos informações biográficas sobre o artista em seu *site* oficial: EMICIDA - Página inicial, somos direcionados a outra fonte, com a seguinte informação. “Para um *release* afiado de datas e informações históricas precisas, dirijam-se à página dele na Wikipedia <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>.” Por esse fato, utilizamos essa fonte em nosso artigo. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>> Acesso em 15 out.2021.

que significa “mestre de cerimônias”⁷ – com parte do vocábulo “homicida”. Logo, Emicida = assassino de MCs.⁸ Por causa de suas constantes vitórias em batalhas de improvisação, seus amigos começaram a dizer que Leandro era um “assassino”, que “matava” os adversários, com suas rimas. Tornou-se um *rapper* de destaque, no cenário da cultura *hip hop*, sendo um dos MCs mais respeitados do País.

Deparamo-nos com mais uma conexão ao considerarmos Emicida como um *rapper*, principalmente se nos deslocarmos para a origem desse termo. Em inglês, a abreviatura *rap* significa *rhythm*⁹ and *poetry* (ritmo e poesia), e é um dos cinco pilares fundamentais da cultura *hip hop*, um liame que determina um gênero de música popular urbana que consiste na declamação rápida e ritmada de um texto. Trata-se de música da periferia, de territórios que enfrentavam diversos problemas de ordem social, tais como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação. Os jovens encontravam na rua o seu único espaço de lazer e, geralmente, entravam num sistema de gangues que se confrontavam de forma violenta, em luta pelo domínio territorial. Esses territórios eram berços de diferentes manifestações artísticas de rua, formas próprias de se

7 O termo “MC”, muito utilizado na música eletrônica atual, tem sua origem nos *deejays* da música jamaicana. Historicamente, o vocábulo jamaicano *deejay* pode ser rastreado até a era do *ska* (gênero musical jamaicano da década de 1950 que combina elementos caribenhos e estadunidenses). Nesse período, durante as apresentações, artistas utilizavam o microfone durante a dança e emitiam, ocasionalmente, introduções ou seus bordões. Dessa maneira, o MC, no *hip hop*, é aquele que, normalmente, compõe e canta seu material próprio e original, tendo como fundo uma batida comum (TERRAVISTA BRASIL, 2020; LIGHT; TATE, 2021).

8 Em Entrevista a Leandro Karnal, Emicida nos apresenta outro significado para o seu pseudônimo. Ele afirma que, realizando pesquisas, motivadas por sua personalidade curiosa, descobriu que as duas metades do seu pseudônimo advêm de dois universos religiosos: “‘Eme’, em iorubá, que significa ‘sopro de vida’, e ‘cida’, em sânscrito, que significa ‘aquele que é realizado’ [...]” (KARNAL, 2021).

9 Existem duas versões sobre o significado da letra *r* na abreviatura *rap*: enquanto alguns defendem que ela representa o vocábulo *rhyme*, outros creem que esteja ligada à palavra *rhythm*. Entendemos que essas duas palavras são representativas para o gênero musical, que se caracteriza por uma fala rápida, ritmada, aliada a uma batida marcante. Letras longas, recitadas apresentam questões cotidianas das comunidades negras. Segundo Lost Luan, colaborador do site *overmundo*, “[a] palavra (*rap*) é usada no Inglês britânico desde o século XVI, e especificamente significando ‘say’ (‘dizer’, ou ‘falar’, ‘contar o conto’) desde o século XVIII. Fazia parte do Inglês vernáculo afro-americano nos anos de 1960, significando ‘conversar’, e logo depois disto, no seu uso atual, denota o estilo musical.” (LOST LUAN, 2013).

fazer música, dança, poesia e pintura. Uma maneira de canalizar a violência à qual os jovens da periferia estavam submetidos, permitindo-lhes que passassem a frequentar e a se apresentar em festas, dançando *break*, competindo com inusitados passos de dança, e não mais com armas. Essa foi a proposta feita por Afrika Bambaataa, considerado, hoje, o padrinho da cultura *hip hop*.

O *hip hop* brasileiro tem em São Paulo seu destaque. Foi na capital paulista que o movimento surgiu, nos anos 1980, como resultado de encontros realizados na rua 24 de Maio e na Estação São Bento do Metrô, de onde saíram muitos artistas reconhecidos. Segundo informações de Dornelas (2021), o estilo musical começou a ter destaque no Brasil, duas décadas depois de seu início nos Estados Unidos, precisamente, no ano de 1986, mas apenas em 1988 foi lançado o primeiro álbum de *rap* nacional, intitulado ***Hip-Hop Cultura de Rua***, lançado pela gravadora Eldorado, com produção de dois integrantes do grupo Ira (Nasi e André Jung). Da mesma maneira que os sambistas, no início do século XX, enfrentaram dificuldades para terem sua arte aceita, os *rappers* eram malvistas pelo fato de sua música ser taxada como violenta e por serem representantes da periferia. O Teatro Mambembe¹⁰ era o palco das apresentações, local que presenciou o despontar de grandes nomes dessa estética musical. Destacamos o nome do DJ Theo Werneck, considerado o precursor desse estilo no Brasil de acordo com dados levantados por Dornelas (2021). Na década de 1990 o movimento se torna mais forte, ocupa as rádios e abre caminhos no espaço fonográfico. Dessa maneira surgem os nomes de

10 BONASSA, E.C. Teatros tradicionais de SP fecham as suas portas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, quinta-feira, 4 de abril de 1996, Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/04/ilustrada/1.html> (1996). O Teatro Mambembe, posteriormente nomeado como Teatro Paulista, atualmente se encontra fechado.

Thayde e DJ Hum. A partir desse momento, começam a surgir aqueles que até hoje se mantêm em destaque no país, tais como, Racionais MCs; Sabotage; Pavilhão 9; Detentos do Rap; Câmbio Negro; Xis & Dentinho; Planet Hemp; Facção Central; RZO; MV Bill; Kamau. Constituído de um estilo bem peculiar, o *rap* nacional, mescla diversos estilos musicais para poder dizer o que pretende, falar sobre tragédias ou problemas cotidianos e da vida experienciada pelas pessoas visíveis ou não. Vale ressaltar que o *rapper* Emicida é um integrante de extrema importância desse território artístico-musical.

3 Uma noite antropofágica

AmarElo é um projeto amplo, constituído por um álbum, um *show*, um documentário e um movimento intitulado AmarElo Prisma. Optamos, neste trabalho, por analisar a ocupação do território Theatro Municipal fazendo uso de trechos de algumas canções que fazem parte do álbum e do documentário. O ponto de partida para o documentário *AmarElo - É tudo pra ontem* é esta declaração de Emicida: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só chegou hoje [...]”. A partir dessa sentença, o *rapper* sinaliza que ele só tem a força que tem graças ao passado ancestral negro, desde o samba até os movimentos culturais e sociopolíticos, e, claro, graças às ações de todas as pessoas envolvidas nessa progressão de atitudes e junções.

A primeira cena do documentário já anuncia a junção entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado nas palavras do ditado iorubá. Usando um recurso cinematográfico de justaposição de *frames*, um adolescente sobe, maravilhado, as escadarias do teatro e chega à boca de cena transformado em Emicida. Um

palco que lembra um templo, com imensos vitrais, com púlpito onde repousa um piano e tem a base ornada por vasos de cerâmica repletos de arruda.¹¹ Os canhões de luz, emitindo múltiplas cores, insistem em ter o amarelo como cor predominante. Os elementos cenográficos conduzem o espectador a imaginar um espaço sagrado ocupado pela diversidade; verdadeiramente, um templo sagrado da alteridade. O *rapper* está vestido com roupa de cor neutra que traz, estampada nas costas, uma imagem de São Benedito e, na frente, um ramo de arruda disposto sobre um círculo amarelo.

No documentário, várias camadas narrativas são costuradas. Graças aos cortes de edição – guiados, principalmente, pelas letras das canções que compõem o *show* –, somos transportados a diferentes tempos e lugares. Fica clara, nesse processo de edição, a estratégia utilizada pelo compositor para compor suas canções. Nesse ir e vir, percebemos que o cancionista se alimenta de fatos, eventos e pessoas. Ele recicla elementos extraídos de obras de Homero, Mário de Andrade, da Bíblia, dialoga com Oswald de Andrade, ressignifica Alphonsus de Guimaraens, cerra fileiras com Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Noémia de Sousa, Wilson Neves, Chico Buarque, Ismael Silva, Monsueto, Mestre Marçal, Bide, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Riachão, Clara Nunes, Jovelina Pérola Negra, Wilson Baptista, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Caetano Veloso e com Os Racionais MCs. O *rapper* se alimenta de toda essa arte. Reprocessa a cultura da elite – com as (re)leituras

11 Planta aromática famosa e presente em muitos quintais brasileiros, “[é] indicada para nevralgias, afecções dos rins, bexiga e do fígado, reumatismo, gota, afecções cardíacas de natureza nervosa, vermicida, estimulante, emenagogo, inflamação nos olhos, sarna, pioho, repelente, antiespasmódico, carminativo, sudorífico, analgésico.” (RODRIGUES; GONZAGA, 2001, p. 2). Muito utilizada em rituais religiosos, como por exemplo, no candomblé, essa planta é “usada nos rituais porque Exu a indica contra maus fluidos e olho-grande. Suas folhas miúdas são aplicadas nos *bori*, banhos de limpeza ou descarrego, o que é fácil de perceber, pois se o ambiente estiver realmente carregado, a arruda morre. Ela é também usada como amuleto para proteger do mau-olhado. Seu uso restringe-se à Umbanda. Em seu uso caseiro é aplicada contra a verminose e reumatismos, além de seu sumo curar feridas.” (O CANDOMBLE, s.d.).

que dela faz – e a cultura popular, dispendo-as lado a lado, em diálogo que não parece configurar uma batalha de *slam* e, sim, um aconchegar de ideias, para produzir novas expressões em sua música, classificada, por ele, como “neo-samba”. Recicla sua ancestralidade e o cotidiano experienciado, ao olhá-lo de forma muito própria. Sua pauliceia é bem mais desvairada, reescrita, dividida, paradoxalmente permissiva e proibitiva, ao delinear dois mundos dentro da grande metrópole que o recebeu. Faz-se um menestrel e, como Orfeu (1959), canta para que o Sol surja e amanhã, embora saiba, de forma muito singular, que muitos acordam antes do Sol, na batalha diária para o seu sustento e/ou o de suas famílias.

4 Arte tipo exportação

A ocupação do Theatro Municipal realizada por Emicida, associada a cenas dos bastidores e a cenas externas que revisitam a história do movimento negro no Brasil, foi transformada em documentário disponibilizado na plataforma de *streaming Netflix*. Quando lançou o álbum **AmarElo**, em 2019, Emicida prometeu uma sequência de conteúdos multiplataformas como seus complementos, que incluíram itens como o projeto **Amarelo Prisma**, lançado em maio do mesmo ano, e o documentário **AmarElo - É Tudo Pra Ontem** (2020), realizado pelo “coletivo de amantes de arte urbana” Laboratório Fantasma (2021), com produção de Evandro Fióti e direção de Fred Ouro Preto, em parceria com a *Netflix*. Vale ressaltar que a maior parte dos registros históricos referidos pelo *rapper* nesse memorável documentário foi extraída de acervos variados. Para suprir a falta

do que não foi encontrado, desenhos¹² no formato de animação foram utilizados. Essa particularidade nos chama atenção porque o primeiro diálogo desse compositor com a arte se estabeleceu graças ao seu interesse por desenho.

A voz do próprio Emicida é o liame que articula ainda mais passado, presente e futuro, como a pedra arremessada por Exu – que, paradoxalmente, matou um pássaro um dia antes de ser jogada –, cujo tempo não é linear, como o dos mortais comuns. Como os versos da letra da canção AmarElo (2019), o mestre de cerimônias pede autorização para se fazer ouvir: “Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes/Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes/Que nem devia tá aqui/Permita que eu fale, /e não as minhas cicatrizes/Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz? /Alvos passeando por aí.”. Nesse momento, quem chega a esse espaço é o protagonista de uma história carregada de batalhas ancestrais que lhe deixaram cicatrizes. O sujeito do presente, porém, não quer mais ser visto pelo olhar passado do outro, pela compreensão ultrapassada do outro. Pede autorização para ser dono de sua própria voz, é consciente de que ela existe e necessita apenas que seja emitida por ele, ouvida e entendida pelo outro, e continua abrindo espaços e apresentando aos outros sinais do que há muito é percebido de maneira equivocada. Pede para ser visto como capaz. Pede ao outro, mais uma vez: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência/É roubar um pouco de bom

¹² Em entrevista (de 3h 47min. 42 seg.) ao canal *Podpah* (EMICIDA, 2021d), durante a pandemia, Emicida conta algumas passagens da sua vida, o começo de sua carreira e suas influências e formação. Nesse bate-papo, declara seu amor ao universo do desenho, de animações e histórias em quadrinhos. Afirma que sonhava ser ilustrador de quadrinhos, que trabalhou como ilustrador e é formado em Desenho Gráfico. Aos 15 anos, ganhou o concurso Geração Cultura - SP de histórias em quadrinhos, que lhe rendeu uma viagem a Pernambuco. Após retornar a São Paulo, tenta se inscrever em um curso para ilustradores, em um centro cultural, mas não consegue a vaga. Acaba participando de *workshop* intitulado Rappensando, o estilo das ruas sendo discutido por *boys* advogados, jornalistas e sociólogos. O *rap* surge na sua vida a despeito de uma timidez que o impedia de subir ao palco e enfrentar uma plateia: para “não permitir que o *rap* ficasse na mão da elite”, na “pilha” de um desconhecido sobe ao palco. Depois de uma primeira e desastrosa subida ao palco, o *freestyle* começou a fazer parte de sua vida.

que vivi.” (EMICIDA,2019). Recorrendo a trocadilho com dois vocábulos, o sujeito lírico utiliza os termos “sobre vivência” e “sobrevivência” como elementos representativos do desejo de ser percebido e da forma de ser percebido. Não quer esquecer o que aconteceu, porque isso é parte do que é. Quer valorizar fatos anteriores como parte desse todo que ele percebe agora, e encerra esse pedido sintetizando sua necessidade maior, nestes termos: “Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes/É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir.” (EMICIDA, 2019) Finalmente, mostra o elemento de resistência e que deseja ser visto por aquilo que conquista e não pelo que enfrenta para conquistar, porque, assim, será valorizado da maneira que acredita merecer. Essa seria a base da canção, do *show* e do documentário.

O documentário AmarElo - É tudo pra ontem é didaticamente articulado, sendo uma narrativa de fácil compreensão que cita nomes importantíssimos da história negra brasileira que, nos últimos anos, têm ganhado luz, apesar de continuarem invisíveis para grande parte da população, como o ator e escritor Abdias do Nascimento, o artista plástico e compositor Heitor dos Prazeres e alguns precursores do samba, como os Oito Batutas, a sambista Leci Brandão e o compositor Wilson Simonal. O documentário abre espaço para se contar a história da arte de várias outras figuras e movimentos negros relevantes para o Brasil, como o MNU. Os destaques dados à atriz Ruth de Souza – que gravaria *Ismália* com Emicida, mas faleceu antes – e a Wilson das Neves – parceiro de longa data do *rapper* e um dos responsáveis pelos arranjos das faixas do álbum *AmarElo* – são emocionantes, porque evidenciam a grandeza desses artistas.

A narração do documentário nos permite estabelecer uma fusão entre o Leandro, que nasceu e se criou nas “quebradas” da Zona Norte de São Paulo, e o Emicida que leva as “quebradas” a outros espaços e territórios, atuando com um elo entre esses territórios. O narrador afirma que ele não pratica a ação de vir, e, sim, a de voltar, funcionando como metonímia de toda a sua ancestralidade, representante de todos aqueles que o precederam. Mesmo assim, é com um olhar de criança que ele sobe as escadarias do Theatro Municipal e, com “olhos livres”, lhe observa o teto, os adornos, o tapete, alcança a boca de cena do palco e, dali, encontra o mundo.

O Theatro Municipal, ressignificado em sua estrutura, segundo o *rapper*, no documentário (EMICIDA 2020) “não tem uma viga, não tem uma ponte, não tem uma rua que não tenha tido uma mão negra trabalhando” e, apesar disso, muitos pretos jamais entraram naquele espaço; por isso é que o *show* funcionaria como um passo importante para essa ocupação do que, por direito, lhes pertence: “[e]ssa é a nossa forma de dizer para todas as pessoas que têm origem como a nossa, que a gente precisa, sim, ocupar esse tipo de espaço”.

5 Um diálogo reciclado

Em 1922, inspirados nas vanguardas europeias, os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna visavam mostrar uma nova arte a um público que desconhecia essa tendência. Com essa proposta, pretendiam renovar a percepção social e artística predominante no Brasil naquele momento, com evento percebido como a primeira manifestação, na história cultural brasileira, de cunho eminentemente artístico, coletivo e público

a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no País no século XIX.

Em 27 de novembro de 2019, o *rapper* Emicida, ao se apresentar no mesmo território outrora ocupado pelos modernistas, também quer mostrar uma nova visão de arte, uma arte mais inclusiva e menos excludente, que funcione como elo entre territórios diversos. Os dois movimentos fizeram história.

Na abertura do seu Manifesto da poesia pau-brasil (1924), Oswald de Andrade declara que: “[a] Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos [...]”. Declara, ainda, que prefere uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [...] Como falamos. Como Somos.” (ANDRADE, 2011b, p. 21-22). Na letra da canção Ordem natural das coisas (EMICIDA, 2019), os versos parecem reverberar as falas do citado poeta paulistano: “A merendeira desce, o ônibus sai/Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce/De madrugada que as aranha desce no breu/E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu.”. Fala-se, aí, do cotidiano de uma moradora da periferia de São Paulo, merendeira, que vai para o trabalho utilizando transporte público e inicia a sua labuta ainda na escuridão da madrugada, porque “só depois é que o sol nasce”. O verso “De madrugada que as aranha desce no breu” subverte a norma padrão da língua, enquanto o cotidiano paulistano evoca a mitologia grega, no verso seguinte, permitindo que os “amantes ofegantes” durmam. Pura devoração.

Na contramão da ordem antropofágica de devorar toda forma de cultura, as canções e a montagem do documentário explicam, inclusive, como o apagamento da história negra aconteceu no Brasil, desde a demora do País em abolir a escravidão – foi um

dos últimos a fazê-lo – até a política do embranquecimento. Isso confere ao álbum **AmarElo** conteúdo ainda mais importante, para que seja visto por gerações e gerações, dentro e fora do País, materializando o desejo oswaldiano de se criar uma poesia de exportação brasileira, a “poesia pau-brasil”. Algo que, produzido aqui, tenha força, qualidade e sabor para ser devorado por outras culturas, para produzir novas epistemologias. O documentário está disponibilizado para mais de 190 países, acrescentando, assim, mais um elemento nesse ciclo iniciado em 1922. A rua invade a casa. Da periferia, chega ao Theatro Municipal, e a rua é “nóiz”.

Assim, devorando e transformando versos de Lulu Santos (1994) – “Assim caminha a humanidade/Com passos de formiga/E sem vontade [...]” –, caminha a arte brasileira com passos firmes e com muita vontade. Oswald de Andrade nos inquietou com a proposta da criação de uma poesia brasileira capaz de alcançar o mundo com sua rebeldia. Caetano Veloso e os demais tropicalistas fizeram da Tropicália (BASUALDO, 2007) uma criação brasileira tipo exportação. Na canção AmarElo, o tempo articula algo da arte de Belchior – “o sujeito de sorte” (SUJEITO, 1976) –, a tecnologia que nos vigia, a fome que nos assola ou nos espreita e a diversidade que nos define, na voz de um curioso devorador de ideias que ocupa espaços que nunca antes ocupara, porque acredita que deve sonhar “mais alto que drones”, porque, se depender dele, nem a fome nem a miséria serão capazes de trazer um amanhã configurado como “um ontem como um novo nome”. Uma tentativa de ressignificação do tempo, dos territórios e das pessoas. Diante de “um mundo cão”, “perder não é opção”, porque muitos já “sangraram demais”, “choraram pra cachorro”. Essa ocupação conclama o levantar

da cabeça para se orgulhar de toda essa trajetória e os versos que encerram a canção-elo AmarElo e que se apropriam de trecho da letra da canção “Sujeito de Sorte”, de Belchior (SUJEITO, 1976), querem ressignificar territórios e a arte: “[a]no passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

Referências

AMARELO. Intérprete: Emicida. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 2019. *Streaming*. (48min. 48 seg.). 11 faixas.

AMARELO - Ao vivo. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix; Laboratório Fantasma, 2021. *Streaming* (99 min).

AMARELO - É tudo pra ontem 2020. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix; Laboratório Fantasma, 2020. *Streaming*. 89 min.

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, J. C. de Castro; RUFFINELLI, J. (org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011a. p. 27-31.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ROCHA, J. C. de Castro; RUFFINELLI, J. (org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011b. p. 21-25.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONASSA, E.C. Teatros tradicionais de SP fecham as suas portas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, quinta-feira, 4 de abril de 1996, Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/04/ilustrada/1.html>. Acesso em: 15 set. 2021.

CAETANO, B. Uma história oral do Movimento Negro Unificado por três de seus militantes. **Brasil de Fato**, 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/05/uma-historia-oral-do-movimento-negro-unificado-por-tres-de-seus-fundadores>. Acesso em: 11 dez.2021.

CANCLINI, N. G. La modernidad después de la posmodernidad. *In*: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990. p. 201-237.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2006.

CARDOSO, J. B. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, SP, Universidade Estadual Paulista - UNESP, n. 27, p. 79-80, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127>. Acesso em: 10 jul. 2021.

CASTRO, A. **Martín Fierro: o que é, como ler**. 2021. Disponível em: <https://alexcastro.com.br/martin-fierro-o-que-e-como-ler/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Theatro Municipal: 110 anos de história só fazem sentido com você na plateia**. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo - FTMSP, 2021. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/theatro-municipal>. Acesso em: 10 jul. 2021.

DORNELAS, L. Como foi o surgimento da cultura hip-hop no Brasil. 2021. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>. Acesso em 15 set.2021.

EMICIDA. **Uma biografia de Emicida**. 2021a. Disponível em: <http://www.emicida.com.br/conheca?lang=ptbr>. Acesso em: 10 jul. 2021.

EMICIDA. **Emicida**. Página inicial. 2021b. Disponível em: <http://www.emicida.com.br>. Acesso em: 01 jul. 2021.

EMICIDA. Emicida.2021c. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>. Acesso em 01 jul.2021.

EMICIDA - Podpah #171. [s. l.]: [s. n.], 2021d. 1 vídeo (228 min.). Publicado por Podpah. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9qxREvAKz8>. Acesso em: 26 ago. 2021.

FONSECA, Dandara. A vida amarela de Emicida. **Revista Trip**, 04 nov. 2019. Disponível em: revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-fala0sobre-seu-novo-disco-amarelo-que-counta-com-fernanda-montenegro-e-zeca-pagodinho. Acesso em: 26 set. 2021.

HIP-HOP: music and cultural movement. 2021. *In*: LIGHT, Alan; TATE, Greg. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/hip-hop>. Acesso em: 01 jul. 2021.

HISTÓRIA do rap no Brasil. **Revista do Rap**, 2018. Disponível em: <https://www.revistarap.com.br/rap-no-brasil/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

KARNAL, Leandro. **Quem Emicida lê, ouve, reverencia?** [s. l.]: [s. n.], 2021. 1 vídeo (59 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV4P7TThAI>. Acesso em: 10 jul. 2021.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. Tradução do original francês por Cleonice Mourão. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1. sem. 2017. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019>. Acesso em: 01 jul. 2021.

LOST LUAN. História do Rap no Brasil. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/historia-do-rap-no-brasil>. Acesso em 10 jul.2021.

O CANDOMBLE. **As Ervas**. Ervas de Exu. Disponível em: ocandomble.com/ervas. Acesso em: 28 set. 2021.

ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sasha Gordine. Rio de Janeiro; Paris; Roma: Versátil, [1959]. DVD.

PESSOA, Fernando. Todas as cartas de amor são ridículas – Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). **Revista Prosa Verso e Arte**, [2017]. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/todas-as-cartas-de-amor-sao-ridiculas-alvaro-de-campos-fernando-pessoa/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

RAP. *In*: **Dicionário Informal**. 16 abr. 2012. Disponível em: dicionarioinformal.com.br/rap. Acesso em: 30 jul. 2021.

ROCHA, Ana Paula. Trocadilho. *In*: CEIA, Carlos (org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 24 dez. 2009. Disponível em: edtl.fcsh.pt/encyclopedia/trocadilho. Acesso em: 01 jul. 2021.

RODRIGUES, V. G. S.; GONZAGA, D. S. O. M. **Arruda** (Ruta graveolens L.). [Folder 05 da Série Plantas Medicinais]. Porto Velho: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária - Embrapa - RO; Centro de Pesquisa Agroflorestal de Rondônia, dez. 2001.

ASSIM Caminha a Humanidade. *In*: **ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE**. Intérprete: Lulu Santos. Sony; selo BMG Ariola Discos, 1994. 1 LP, faixa 2 lado A (42 min. 46 seg.).

SUJEITO de Sorte. *In*: **ALUCINAÇÕES**. Intérprete: Belchior. Rio de Janeiro: Polygram, selo Phillips, 1976. 1 LP, faixa 4, lado A. (37 min. 25 seg.).

TERRAVISTA BRASIL. **História do Hip Hop** - Música ou Manifestação Social? 03 jul. 2020. Disponível em: terravistabrasil.com.br/historia-do-hip-hop/. Acesso em: 29 set. 2021.

TRAPP, Erin. The Push and Pull of Hip-Hop: A Social Movement Analysis. **American Behavioral Scientist**, v. 48, n. 11, p. 1482-1495, jul. 2005. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002764205277427>. Acesso em: 01 jul. 2021.

“Alegria, alegria” e “Baby”: as canções síntese do movimento tropicalista

Vinícius André Minhoto da Costa*

Resumo

Em relação ao que existia em música popular na década de 1960, a proposta tropicalista mostrava-se completamente inovadora, sugerindo a criação de um outro estilo para as canções nacionais, o qual, em linhas gerais, incorporasse influências estrangeiras. Este artigo, por meio de duas canções de Caetano Veloso, defenderá que “Alegria, alegria” (Caetano Veloso, 1967) e “Baby” (Tropicália — *Panis et Circensis*, 1968) sintetizam de maneira precisa as características do movimento. Para isso, resgatará o contexto de criação e os objetivos do Tropicalismo, analisando posteriormente as canções mencionadas sob uma perspectiva multimodal (ROJO, 2012), considerando então não só a letra, mas também a forma como a sonoridade constrói sentido em cada uma dessas faixas.

Palavras-chave: Tropicalismo. Gênero Canção. Caetano Veloso. Multiletramentos.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Letras e mestrando em Linguística Aplicada pela mesma instituição. Professor da Educação Básica (Ensino Médio).

‘Alegría, alegría’ y ‘baby’: las canciones que resumen el movimiento tropicalista

Resumen

En relación con lo que existía en la música popular en los años 60, la propuesta tropicalista fue completamente innovadora, sugiriendo la creación de otro estilo para canciones nacionales, que, en general, incorporaba influencias extranjeras. Este artículo, a través de dos canciones de Caetano Veloso, argumentará que “Alegría, alegría” (Caetano Veloso, 1967) y “Baby” (Tropicália - Panis et Circencis, 1968) resumen con precisión las características del movimiento. Para eso, rescatará el contexto de creación y los objetivos del Tropicalismo, analizando posteriormente las mencionadas canciones desde una perspectiva multimodal (ROJO, 2012), considerando no solo la letra, sino también la forma en que el sonido construye significado en cada una de estas canciones.

Palavras clave: Tropicalismo. Género canción. Caetano Veloso. Multialfabetizaciones.

Recebido em: 21/07/2021 // Aceito em: 23/12/2021.

Introdução

Nas preliminares da criação do movimento tropicalista, a canção brasileira da década de 1960 digeriu ainda as contemplações provenientes:

- da Bossa Nova de João Gilberto, um ritmo criado no Brasil, que integrava a MPB, grupo formado por jovens de classe média e que tematizava sobretudo relações amorosas nas letras, passando pelo samba urbano, pelo jazz e pelos ritmos regionais
- e da Jovem Guarda de Roberto Carlos, influencia ao pela sonoridade norte-americana dos Beatles, formada por jovens egressos das camadas populares, com letras que abordavam namoros, carros e festas (GARSON, 2018).

A partir, porém, do histórico III Festival de Música Popular da TV Record de 1967¹ e sob o pano de fundo dos anos iniciais da ditadura militar no Brasil, o tropicalismo apresentou-se como uma ressignificação do âmbito cultural. Ainda que tenha se atrelado principalmente à música, o movimento também ecoou em outras manifestações artísticas, as quais listarei posteriormente.

Em relação ao que existia em música popular na década de 60, a proposta tropicalista mostrava-se completamente inovadora, sugerindo a criação de um outro estilo para as canções nacionais, o qual se formava por uma espécie de revisão crítica da canção brasileira:

¹ Os festivais compõem etapa fundamental da história da MPB. Com o intuito de revelar intérpretes e compositores ao grande público, eram promovidos por emissoras de rádio, redes de televisão, teatros e movimentos estudantis. Jurados avaliavam os trabalhos apresentados, classificando ou desclassificando as músicas para as etapas seguintes da competição (CALIL; TERRA, 2010). Sucessos de audiência, essas iniciativas possibilitaram o surgimento de grandes nomes da canção brasileira, como Elis Regina, Chico Buarque, Milton Nascimento etc. O *site* GZH elaborou um guia histórico *online* e interativo desses festivais, que está disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh-festivais-mpb/record-67.html>. Acesso em 05 jun. 2020.

Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico [...]. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

Havia, à época, uma tensão muito marcada entre a MPB e a Jovem Guarda. A Tropicália pretendia superar esse embate, tanto quanto outros mais profundos, entre Bossa Nova e samba tradicional, ou até mesmo entre música sofisticada moderna e música comercial vulgar (VELOSO, 1997). O movimento procurava “sincretizar”² essas vertentes da canção brasileira, compondo uma “geleia geral” na qual se misturassem também influências internacionais. Como exemplo disso, Veloso (1997) define o encontro, num festival da TV Record em 1968, entre Orlando Silva, pertencente ao grupo que começava a se chamar MPB, e Roberto Carlos, símbolo maior da Jovem Guarda, como uma emoção tropicalista.

Como já mencionado, apesar de “a maior vitrine” ter sido justamente o campo musical, Napolitano e Villaça (1998) ressaltam que o tropicalismo também influenciou e absorveu outras artes. No cinema, pode-se destacar **Terra em transe**, de Glauber Rocha. No teatro, **O rei da vela** e **Roda Viva**, peças encenadas pelo grupo Oficina. Nas artes plásticas, o trabalho de

2 “A palavra-chave para se entender o tropicalismo é sincretismo [...]” (VELOSO, 1997, p. 292).

Hélio Oiticica de onde veio o nome do movimento (“Tropicália”) foi um ambiente-labirinto, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967, com signos e imagens à época muito associados ao Brasil (plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas Parangolé e aparelho de televisão), na qual uma experiência sinestésica aproveitava ideias de vanguarda para a produção de críticas sociais. Segundo o criador, quem caminhava pelo ambiente tinha a sensação de estar caminhando pelos morros cariocas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020).

Imagem 1 - Tropicália, de Hélio Oiticica



Fonte: acervo do autor.

Não posso deixar de mencionar a influência modernista no tropicalismo. A Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em 1922, apresentou ao público obras de artistas brasileiros resultadas da influência das vanguardas europeias. Em resumo, essa iniciativa defendia que a adesão a elementos da arte estrangeira poderia colaborar positivamente com o cenário artístico nacional, reinventando-o. Anos depois, o Tropicalismo resgataria esses ideais, absorvendo o que havia de positivo na música pop de então, sem pretender copiar grosseiramente o

que havia na arte do exterior – o que leva Napolitano e Villaça (1998) a classificarem esse gesto como revisão crítica da cultura nacional.

O III Festival de Música Popular da TV Record de 1967 é, por isso, um acontecimento central, pois, atenuado pelo clima político da época, apresentou ao público o estilo que no ano posterior seria denominado Tropicália: Caetano Veloso, acompanhado das guitarras dos roqueiros argentinos da banda Beat Boys, cantou “Alegria, alegria”. Gilberto Gil, antes de entrar com a banda de *rock* Os mutantes para cantar “Domingo no parque”, foi apresentado como “um compositor que procura dar um som universal à música brasileira [...]” (CALIL; TERRA, 2010).

A Tropicália representou um impacto na música brasileira (CHEDIAK, 1997). Dada sua dimensão, à época, mesmo as pessoas que não compactuaram com os ideais do movimento não negaram a inovação estético-comportamental que estava sendo construída (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998). A proposta foi recebida com bastante polêmica e colecionou apoiadores e críticos – neste último grupo, insere-se a esquerda nacionalista de então, que se opunha ao movimento, defendendo que a adesão à influência musical estrangeira seria, metaforicamente, uma redenção do imperialismo num contexto de incertezas políticas.

A importância do movimento para o cenário cultural brasileiro é tamanha que, até os dias atuais, continua sendo tematizado na grande mídia e em discussões acadêmicas, reverberando (também e ainda!) em diversas manifestações artísticas. Este artigo, por meio de duas canções de Caetano, defenderá que as canções “Alegria, alegria” e “Baby” sintetizam de maneira precisa a essência do tropicalismo. O artigo também

mencionará outras canções, mas o foco estará nessas duas mencionadas. Ao longo deste texto, você, leitor(a), encontrará *QR Codes* para as canções de Caetano mencionadas e, ao final, também o *link* para acessá-las no *YouTube*. Isso, além de um convite para a audição delas – pois ter contato com a trilha sonora desse período histórico é fundamental para recuperar as memórias e os fatos aqui listados –, é uma lembrança de que, sobretudo na análise das canções, relacionar a letra com o aspecto musical possibilita uma leitura mais completa da canção, sem reduzi-la apenas à letra, como tipicamente é feito nas escolas e na academia.

2 O músico intelectual

Caetano Emanuel Vianna Teles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação (BA) em 7 de agosto de 1942. Manifestando tendências artísticas desde os 5 anos de idade, interessou-se por música, pintura e desenho. Ao final da adolescência, aprendeu violão e começou a se apresentar com a irmã, Maria Bethânia, em bares de Salvador. Ingressou no curso de filosofia da Universidade Federal da Bahia, mas largou os estudos para priorizar a carreira musical. Com mais de 40 álbuns lançados,³ hoje é um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira, estando constantemente em evidência nas rádios, emissoras de TV e redes sociais.

Entre alguns livros, escreveu **Verdade Tropical**, lançado pela Companhia das Letras em 1997, no qual são tematizados: autobiografia, história do tropicalismo e da MPB e ensaio de nacionalidade (JULIÃO, 2016). A respeito deste último tópico,

³ VELOSO, C. Site oficial - biografia. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia/>. Acesso em 10 mai. 20.

especificamente, Wisnik (2005) traça uma aproximação entre o músico e os grandes intérpretes do Brasil, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido, o que, então, inseriria Caetano dentre a “grande tradição dos intérpretes da ‘formação’ brasileira [...]” (WISNIK, 2015, p. 121). Esse enquadramento evidencia que as ideias apresentadas em **Verdade Tropical** são relevantes para se pensar o Brasil – nesse caso, sob a ótica de um músico popular. Seu principal debatedor, Schwarz (2005⁴; 2012) não deixa de ressaltar o ineditismo do fato de um músico popular ser reconhecido socialmente como um intelectual.

Portanto, sob essa perspectiva, a canção Tropicália, por exemplo, funciona como símbolo do movimento não só pelo título, mas ainda mais pela sonoridade psicodélica (na qual são utilizados efeitos eletrônicos e uma percussão misteriosa para conceder à faixa sensações sinestésicas e alucinantes), pelo conteúdo da letra e também pelo caráter poético: “Domingo é o fino-da-bossa/ Segunda-feira está na fossa [...]”. A antítese evidencia a ótica tropicalista: a de exposição e, sobretudo, aceitação de contradições hipoteticamente intrínsecas ao Brasil, estas justapostas durante toda a canção referida. Napolitano e Villaza (1998, p. 2) sugerem ainda:

Como ponto de partida, as análises devem encarar, em todas as suas contradições, o legado maior do Tropicalismo: a incorporação com intenções de crítica cultural, dos impasses e dilemas gerados pela modernização da sociedade brasileira, no universo do consumo. Ajudando a problematizar (e quando não, a confundir) a própria dicotomia entre cultura *versus* consumo, as *reliquias do Brasil*, altamente valorizadas, já podem ficar expostas nas melhores lojas; vendidas não como antiguidades exóticas, mas em meio às

⁴ Apesar de a versão impressa utilizada neste artigo ter sido publicada em 2005, a primeira versão do mesmo texto é de 1970.

últimas novidades do mercado (grifo dos autores).

Veloso (1997, p. 500), citando a frase de Hobsbawm que atesta que “em cultura popular no século XX, ou se era americano ou provinciano [...]”, afirma que o tropicalismo era um enfrentamento dessa questão, pois “pretendia situar-se além da esquerda [...]” (VELOSO, 1997, p. 179) e estava “livre de amarras políticas tradicionais [...]” (VELOSO, 1997, p. 319).

Conforme descrito anteriormente, à época, a esquerda nacionalista (contra a qual Caetano elaborou um revoltado discurso no Festival Internacional da Canção em 1968) não se identificou com a internacionalização cultural que o movimento propunha, o que incluía, por exemplo, o uso de guitarra elétrica e de palavras e expressões da língua inglesa nas canções da MPB (como é o caso da canção *Baby*, de 1968, a qual será analisada posteriormente).

Santos (2014), explica que o aspecto *pop* se colocava, para a massa, como um facilitador do consumo de arte, o que levaria a um aumento do público e também a uma internacionalização da cultura nacional. Porém, para a esquerda de então, essa internacionalização era compreendida como um gesto de redenção do imperialismo e, por isso, repulsada pelo grupo. No caminho contrário, os tropicalistas demonstravam curiosidade pelas inovações e receptividade à incorporação de diversas propostas ideológicas (como, por exemplo, as pautas musicais da Bossa Nova e o *american lifestyle* da Jovem Guarda), sem especificar, porém, adesão total a nenhuma.

Entretanto, vale reiterar que, mesmo com a discordância em relação à influência estrangeira na MPB, a esquerda e o tropicalismo, diante do regime militar, eram unânimes em uma pauta decisiva: a defesa da democracia. Prova disso é o fato de

figuras centrais do movimento terem sido censuradas, presas e exiladas⁵ pelo fato de inaugurarem “um tipo inédito de fazer canção no país [...]” (FAVARETTO, 1996, p. 130).⁶

Veloso, ao adotar uma “mensagem alternativa, passando por cima de sua demonização pela esquerda” (MONTEIRO, 2012), sentia-se aliviado.⁷ A não total identificação de Veloso com a esquerda nunca foi, para ele, assunto a ser evitado. Essa ala política é, inclusive, ironizada na canção “Eles”, de 1968 (*QR Code 1*): “E pior a emenda do que o soneto/Está sempre à esquerda a porta do banheiro/E certa gente se conhece no cheiro [...]”;

QR Code 1



5 Sem acusação formal ou processo tramitando contra Caetano e o amigo Gilberto Gil, ambos foram submetidos à prisão domiciliar, sendo obrigados a se apresentar diariamente na Polícia Federal, sem poder trabalhar com música ou até mesmo sair de Salvador. A situação foi reconhecida como estranha inclusive pelo coronel Luis Artur, chefe da Polícia Federal soteropolitana. Por conselho de militares do Rio de Janeiro, Veloso e Gil deixaram o país e se exilaram em Londres entre 1969 e 1972. Em 1971, Caetano visitou brevemente o Brasil apenas para participar da cerimônia de 40 anos de casamento dos seus pais – essa vinda só foi possível porque Maria Bethânia, irmã do músico, conseguiu autorização dos militares. Ainda assim, ao sair do avião, Veloso foi colocado dentro de um carro por militares à paisana e levado para um interrogatório que durou seis horas. Os militares o intimaram a compor uma música sobre a Transamazônica. Para convencê-lo, citaram artistas que colaboravam com o regime. Além disso, foi proibido de cortar o cabelo ou a barba (para não levantar suspeitas de que pudesse haver algo de errado com ele) e obrigado a participar de duas apresentações em programas da TV Globo (FAVERO, 2013).

6 As canções tropicalistas, dado o caráter revolucionário, abriram espaço para a criação de outros tipos de canções. Na mesma época, começaram a ser produzidas as canções-protesto, faixas que explicitamente se manifestavam contra a ditadura que se instaurou no Brasil. Alguns exemplos: Vai (Menina, amanhã de manhã) (Tom Zé, 1972), Apesar de você (Chico Buarque, 1970), Caminhando/Pra não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré, 1968), Mosca na sopa (Raul Seixas, 1973) etc. Entretanto, não se pode confundir as canções tropicalistas com as de protesto, equívoco muito comum quando se fala da música brasileira durante o período ditatorial.

7 “Quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim [...]” (VELOSO, 1997, p. 116). Caetano se refere, nesse trecho, a uma cena em que um intelectual aliado do Partido Comunista tapa com a mão a boca de um líder sindical ao mesmo tempo que se dirige ao público afirmando que o povo é um analfabeto, um imbecil e um despolitizado. Segundo Schwarz (2012, p. 77), “do ponto de vista da esquerda, a cena - uma invenção artística de primeira força - era um compêndio de sacrilégios, fazendo uma espécie de chacota dolorosa das certezas ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal [...]”.

Como símbolo mais forte (e irado) dessa relação com a esquerda, há o discurso proferido no Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968 no teatro TUCA em SP. Recebendo vaias de uma plateia de estudantes esquerdistas após a execução de “É proibido proibir”, improvisou uma fala que tinha como síntese a ideia de que aquele posicionamento político era atrasado:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, neste ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...] O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. [...] Eu vim aqui para acabar com isso! Gilberto Gil está aqui comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (transcrição nossa).

Enquanto a esquerda nacionalista posicionava-se contra as inovações culturais sugeridas pelo movimento, Caetano objetivava, por meio do movimento, romper⁸ com essa resistência.

Ainda como prova dessa tensão, como algo durável ao longo dos anos, em entrevista concedida à **Folha de S. Paulo** em 2012, Caetano aponta um possível silenciamento de intelectuais de esquerda, como Roberto Schwarz e também Marilena Chaui, a respeito do totalitarismo em regimes comunistas (cita China e Coreia do Norte): “Sempre me pergunto por que Roberto Schwarz ou Marilena Chaui nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte [...]” (VELOSO, 2012). Além disso, já questionou a negação, por parte do ex-presidente Lula, de

⁸ Ou, ao menos, impedir a consolidação dessa resistência na Música Popular Brasileira.

asilo político para atletas cubanos (VELOSO, 2012) e também a criação de campos de recuperação para homossexuais em Cuba (VELOSO, 2017).

Vale destacar, porém, que essa relação de Caetano Veloso com a esquerda ganhou novas definições em setembro de 2020. Em entrevista ao Programa do Bial (VELOSO, 2020a), na TV Globo, o músico afirmou que agora tende a ter mais respeito pelo socialismo, uma vez que enfraqueceu parte de seus posicionamentos liberais após ter contato, por recomendação do historiador pernambucano Jones Manoel, com a obra do italiano Domenico Losurdo. A influência causada pela leitura desse autor fez com que Veloso passasse a interpretar como equivocada a equalização das experiências socialistas com o nazismo, não mais aprovando, portanto, afirmações como “a extrema esquerda é igual à extrema direita [...]” (VELOSO, 2020a). Essa “revisão política” repercutiu nas redes sociais e no debate intelectual. Pablo Ortellado, professor da USP, num artigo denominado Stálin em Ipanema, escreveu que o tropicalista “traiu a biografia ao flertar com o neostalinismo [...]” (ORTELLADO, 2020). Em resposta a essa declaração, Veloso, além de considerar a polêmica “maluca”, pontuou:

Não vejo nenhum neostalinismo em curso. [...] Jones Manoel nunca se disse stalinista. [...] Não diria que ele [Domenico Losurdo] seja stalinista. [...] A leitura do tropicalismo que sempre amei foi a de Augusto de Campos. Feita no calor da hora e sem nada dessa conversa de “arcaico + moderno” etc. A do marxista ocidental Roberto Schwarz, que ecoa na do liberal Ortellado, eu não sei se entendo bem. Devo reconhecer que o uso do esquema feito por Ortellado foi, a princípio, mais generoso do que o de Roberto. Resultou, porém, muito menos educado e imitou expressões como “esquerda caviar” e “radical chic” (de que eu já

desdenhava em “Verdade Tropical”). Augusto escrevia como criador, como quem está com a mão na massa. Esses uspianos estão sempre mil furos abaixo dos concretos. (VELOSO, 2020b).

Vale observar, porém, que, com essa declaração, Caetano volta novamente a criticar o intelectualismo de esquerda (“Esses uspianos estão sempre mil furos abaixo dos concretos [...]”).

3 A prisão de Caetano

O tropicalista, durante a efervescência do movimento, foi repentinamente preso, sem justificativas, e, mesmo no cárcere, ainda vivenciaria significativos acontecimentos individuais. Nesse sentido, o documentário **Narciso em férias** (TERRA; CALIL, 2020),⁹ estreado no Festival Internacional de Cinema de Veneza, explicita justamente a singularidade da experiência de Caetano na prisão. O artista, sozinho, sentado diante de uma parede de concreto, conta as lembranças desse episódio que vivenciou aos 26 anos.

No referido documentário, Veloso descreve a noite anterior à prisão: ele recebeu Gilberto Gil como visitante no apartamento em São Paulo e tocou no violão algumas músicas, dentre as quais estavam “Súplica” (Orlando Silva), “Assum preto” (Luiz Gonzaga), “Fracasso” (Francisco Alves) e “Onde o céu azul é mais azul” (Lula Barbosa). Com as batidas da polícia à porta logo no início da manhã, foi acordado e levado, juntamente a Gil, sem explicações, para o camburão da polícia. Quando a viatura

⁹ Antes de se tornar documentário, **Narciso em férias** já era um capítulo de **Verdade Tropical** (VELOSO, 1997). Em 2020, foi lançado como um livro à parte (VELOSO, 2020c). Em entrevista dada a Pedro Bial em 2020, o músico explicou esse título: “Em parte porque de fato, na cadeia não existia espelho nenhum. Foram quase dois meses sem espelho. Eu voltei a ver um espelho quando saí, quando cheguei em minha casa, na casa de minha família em Salvador [...]”. Cita ainda que conheceu esse título no livro **Este Lado do Paraíso**, de Francis Scott Key Fitzgerald, o qual usava “Narciso em férias” em um de seus capítulos.

pegou a estrada rumo ao Rio de Janeiro, surpreendeu-se, pois havia pensado que seria direcionado a uma delegacia próxima a sua residência. Dedé, esposa de Caetano à época, dirigindo o próprio carro, seguia o camburão a fim de acompanhar o marido para onde quer que ele fosse conduzido.

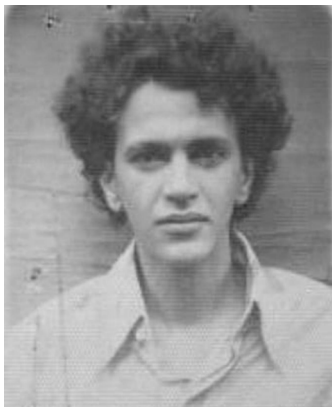
Foi jogado em uma solitária separada de seu amigo Gilberto Gil. Entre o espaço que os desunira fisicamente, cumpria pena um velho nordestino comunista que, por saber que eram músicos, pediu a Caetano que cantasse, coincidentemente, Súplica, a mesma canção que havia tocado no violão na noite anterior no apartamento em São Paulo. Essa concomitância fez com que o lado supersticioso de Veloso aflorasse: quando tocavam no radinho a pilha dos guardas as canções que participaram da noite pré-prisão (como *Et maintenant*, de Gilbert Bécaud), isso representaria, para ele, mais alguns dias no cárcere. Entretanto, algumas outras faixas simbolizariam a chegada de boas notícias, como era o caso de *Hey Jude*, dos Beatles, regravada por Caetano Veloso em 2020.

O impacto emocional fora tamanho que, conforme relata no documentário, durante esse período não conseguiu chorar, tampouco ejacular. Mostra sua face de poeta do cancionero brasileiro quando explica que, na tristeza, o sentimento escorre pelos olhos, transbordando o que a alma amarga, e, na alegria sexual, a alma, expelindo felicidade, se converte em esperma. Na prisão, por mais que tentasse se masturbar, sentia-se “deserotizado”, conforme palavra que ele próprio emprega em seu relato. Atribui a impossibilidade de gozar ou chorar à alma ressequida. Conta também que sentia muito sono quando preso, o que lhe causou estranheza pois habitualmente tinha dificuldades para dormir.

O fato de ser transferido de quartel várias vezes fez com que sua esposa não mais soubesse onde ele estava. Seus pais

tampouco sabiam se o filho ainda estava vivo – vale lembrar que a ditadura militar no Brasil matou inúmeras pessoas. Durante a noite, Caetano ouvia gritos de pessoas sendo torturadas. O horror e a frieza dos militares, bem como os momentos de terror psicológico, são descritos em diversas situações que o músico vivenciou na prisão. Uma das cenas mais fortes relatadas em **Narciso em férias** é a de quando, após um guarda parar em frente à porta da sua cela e ficar com os olhos lacrimejados, alguns militares retiraram Caetano da cela e pediram para que ele seguisse em frente, sem olhar para trás. Com as armas apontadas para ele, que andava em direção a um lugar ermo, teve convicção de que seria assassinado a tiros. O silêncio foi interrompido e trouxe alívio ao tropicalista: ele deveria subir as escadas para cortar o cabelo.

Imagem 2 - À esquerda, Caetano em sua chegada à prisão, em 1968; à direita, Caetano após ter seus cabelos cortados pelos militares.¹⁰



Fonte: ARQUIVO NACIONAL, FUNDO. Conselho de Segurança Nacional, notação br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0313_d0001de0001. 1968.

¹⁰ Vale apontar que as fotos anteriores foram recoloridas por Luis Capellão em 2020. Essas versões estão disponíveis no Anexo I deste trabalho.

Após o referido episódio, alguns colegas de prisão, quando saíam para receber visitas, contavam a Caetano que lá fora estava sua esposa à época, Dedé, gritando, na tentativa de vê-lo: os militares, entretanto, mentiam, dizendo que ele não estava ali. Dias depois, um sargento, comovido com a situação e com a insistência da esposa, às escondidas passou a permitir a entrada dela enquanto vigiava o corredor para que ninguém a visse.

Em uma dessas visitas, Dedé levou ao marido uma revista com a primeira foto do planeta terra visto do espaço. Isso resultaria, dez anos depois, na canção Terra (1978 – *QR Code 2*), na qual se lê: “Quando eu me encontrava preso, na cela de uma cadeia/Foi que eu vi pela primeira vez, as tais fotografias/Em que apareces inteira, porém lá não estava nua/E sim coberta de nuvens/Terra, terra,/Por mais distante o errante navegante/Quem jamais te esqueceria [...]”.

QR Code 2



No documentário, ao reencontrar essa revista, com um dos diretores entregando-a em mãos, se emociona, chora e pede para parar de falar por um momento.

Ainda sem saber o motivo pelo qual fora preso, ansiava pelo momento em que teria explicações e também pelo momento em que seria ouvido. Ao longo de todo o **Narciso em férias**, é reiterada por diversas vezes a demora da chegada do interrogatório.

Quando finalmente é convocado para depor, descobre o motivo da prisão: o jornalista Randal Juliano lera, em um programa de televisão, uma nota de jornal que acusava Caetano e Gil de cantarem, em um show na boate Sucata, no Rio de Janeiro, o hino nacional brasileiro em forma de paródia. A falsa notícia foi desmentida pelo tropicalista e por uma testemunha apontada por ele: Ricardo Amaral, proprietário da mesma boate (VELOSO, 2020).

Diante do nervosismo pelo fato de ser interrogado pelos militares e também pelos rumos que aquela situação poderia dar ao seu futuro, Caetano relata, em Terra e Calil (2020), que durante o depoimento não mentiu, porém procurou dar respostas que não o penalizassem com o aumento do seu tempo de prisão. A única canção composta nesse período (Irene, de 1969 – *QR Code 3*) explicita a ânsia pela liberdade: “Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui/Eu não tenho nada, quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada (2x)/Irene ri, Irene ri, Irene [...]”.

QR Code 3

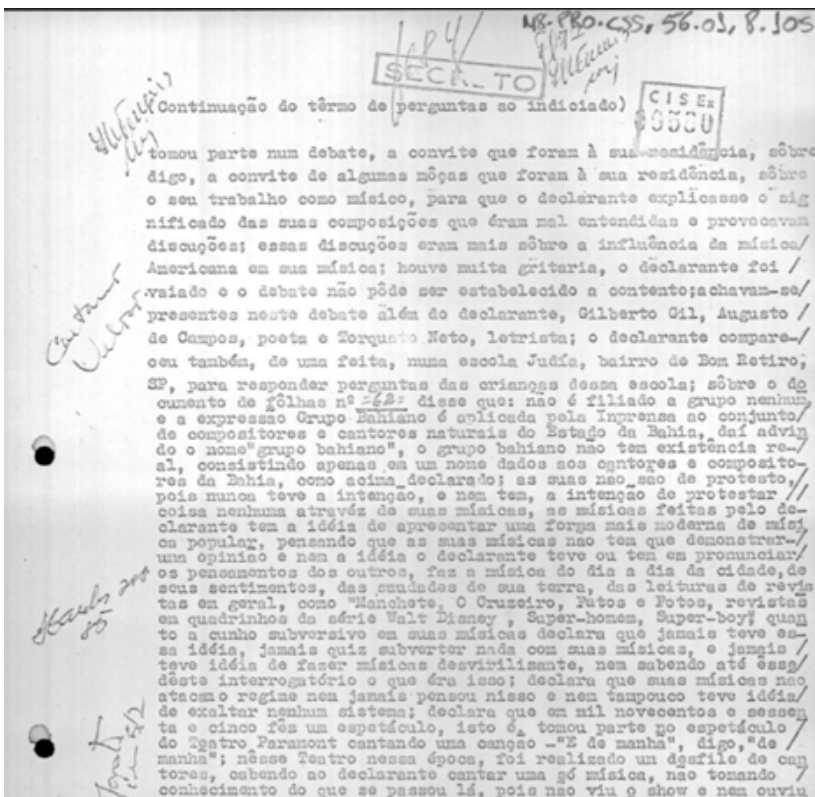


Além disso, a composição é aparentemente motivada pelas saudades de sua irmã, Irene Velloso. Por pertencer a uma família extremamente unida, a ausência de seus pais e irmãos foi muito sentida por ele nesse período. Inclusive, durante o interrogatório, os militares pediram informações muito específicas sobre seus familiares, como, por exemplo, endereço e local de trabalho. “Eu

percebia que era uma coisa, por um lado, hiperburocrática, mas também tinha um toque de ameaça. Em qualquer situação, eles tinham coberto toda minha parentela [...]” (VELOSO, 2020c, p. 147).

Em abril de 2018, o historiador Lucas Pedretti descobriu no Arquivo Nacional os documentos do processo aberto pela ditadura militar contra Caetano Veloso.

Imagem 3 - Trecho do registro do interrogatório de Caetano, realizado em 1969



Fonte: ARQUIVO NACIONAL, FUNDO. Conselho de Segurança Nacional, notação br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0313_d0001de0001. 1968.

Em um fragmento desse documento, lê-se: “[...] quanto a cunho subversivo em suas músicas [*sic*] declara que jamais teve essa idéia, jamais quiz [*sic*] subverter nada com suas músicas, e jamais teve idéias de fazer músicas [*sic*] desvirilisante [*sic*], nem sabendo até êsse dêste [*sic*] interrogatório o que éra isso [...]”.

Em outra página, constata-se que um motivo secundário para a prisão do tropicalista teria sido o lançamento de um disco chamado Che, o qual nunca existiu. Vê-se aqui outra inverdade que ocasionou a prisão. O principal motivo, porém, como mencionado, fora a acusação de ter cantado o hino brasileiro, segundo os documentos oficiais, em “ritmo de Tropicália” – expressão que por si só denuncia imprecisão ou desconhecimento por parte dos acusadores, dado que a Tropicália nunca foi um ritmo musical, mas, sim, um movimento artístico, ou seja, não se reduz a uma espécie de manifestação, pois o tropicalismo reverberou também, por exemplo, no cinema, no teatro e nas artes plásticas. Vale ainda ressaltar os inúmeros desvios à norma padrão e erros de digitação ao longo de todo o documento. Nos arquivos descobertos por Pedretti, encontra-se também um compilado de canções da autoria de Caetano, as quais formam uma espécie de dossiê (Anexos II e III).

Os relatos da prisão de Caetano evidenciam a singularidade dessa experiência: as desesperadas e raras visitas de sua então esposa Dedé; a criação de um místico sistema de sinais (que em tese diriam sobre o tempo de permanência que ainda lhe restaria na cela); a descrita impossibilidade de durante a prisão chegar aos “líquidos da alma” (choro e ejaculação); a ausência dos familiares; as situações de terror psicológico, e a descoberta em uma revista de uma (à época inédita) fotografia do globo terrestre, experiência retratada na canção Terra (1978). Nesse

sentido, o documentário **Narciso em férias** (TERRA; CALIL, 2020) tem emocionado diversas pessoas, as quais fazem questão de registrar suas impressões sobre o filme nas mais diversas redes sociais.

4 O aspecto cancional

A não consideração do aspecto musical para analisar um movimento que foi majoritariamente musical mostra-se despropositado,¹¹ como acontece em Schwarz (2005; 2021). O gênero discursivo¹² canção como um recurso para registro de ideais sempre foi defendido pelo tropicalismo, motivando inclusive anos depois o seguinte verso em *Língua* (1984 – *QR Code* 4), do próprio Caetano: “Se você tem uma ideia incrível/É melhor fazer uma canção,/Está provado que só é possível/Filosofar em alemão [...]”.

QR Code 4



11 Pode-se, inclusive, atribuir a recorrente desimportância que o gênero canção enfrenta academicamente ao recorrente negligenciamento que os gêneros orais sofrem sobretudo nas escolas, mas também nas universidades brasileiras, que privilegiam o trabalho com textos escritos (MARCUSCHI, 1997; BENTES, 2010; ROJO, 2012; SIMÕES; NEVES, 2017). Vale ainda defender que analisar canções não é somente se restringir à letra, visto que o gênero em análise é um conjugado entre o âmbito escrito (letra) e o oral (música, prosódia), tendo um caráter híbrido e intersemiótico (TATIT, 1996; COSTA, 2005; ROJO, 2012).

12 Segundo Bakhtin (2003, p. 261), “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. [...] Cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos gênero do discurso [...]” (grifo do texto original). Pelo gênero canção apresentar temática, estilo e estrutura composicional estáveis, Piedade (2003) o relaciona com o conceito bakhtiniano.

Nesse trecho, portanto, além da explanação a respeito do predomínio de pensadores alemães no estudo de filosofia, defende-se a música como um mecanismo de expressão de convicções. Tal característica é coerente com a obra de seu autor, pois, se pensarmos no Tropicalismo, Alegria, alegria (1968 – *QR Code 5*), como já dito anteriormente, é uma canção que resume com objetividade e precisão a essência do movimento. Abaixo há a letra na íntegra, seguida de uma análise que elaborei:¹³ Pode-se encontrar o *link* para a audição desta faixa no *Youtube*, em sua gravação original, ao final deste trabalho, na seção “Canções citadas ao longo deste trabalho”.

QR Code 5



Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No Sol de quase dezembro
Eu vou

O Sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O Sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?

¹³ Pode-se encontrar o link para a audição dessa faixa no YouTube, em sua gravação original, na lista de referências ao final deste trabalho.

Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou

Por que não? Por que não?
[...]

Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe, até pensei
Em cantar na televisão
O Sol é tão bonito
Eu vou

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou
Por que não? Por que não?
(3x)

O eu-lírico da canção, diante de uma banca de revistas, observa nas manchetes, de modo dinâmico, cinematográfico e cubista, os principais acontecimentos ao redor do mundo (espaçonaves, guerrilhas, caras de presidentes, beijos de amor etc. – possivelmente os trechos que mais evidenciam isso são os que citam as atrizes Brigitte Bardot e Claudia Cardinale) e

se interessa por todos esses feitos,¹⁴ pelo aspecto globalizado da informação, pelas inovações. O sujeito vê os acontecimentos com alegria (nesse sentido, “os olhos cheios de cores” representam o deslumbramento do eu-lírico com a diversidade típica das manchetes justapostas em bancas de jornais), ao mesmo tempo que é tomado pela preguiça: “sem lenço, sem documento” simboliza o descompromisso com a adesão total a algum desses acontecimentos ou pautas. Ainda que ele beba uma Coca-Cola (uma metáfora para a adesão à influência estrangeira), prefere estar “sem livros” (o que pode representar o intelectualismo da esquerda) e também “sem fuzil” (uma referência ao aspecto militar e ditatorial do fim da década de 60, ou quem sabe até às guerrilhas armadas).

O fato de o gênero canção reunir dois tipos de linguagens, a verbal e a musical, caracteriza-o como híbrido e intersemiótico (TATIT, 1996; COSTA, 2005): ou seja, as análises de canção devem procurar contemplar também o aspecto sonoro, não só o escrito (MARTINS *et al.*, 2009), recorrendo a uma perspectiva multimodal (ROJO, 2012). No caso de Alegria, alegria, além da presença de guitarras elétricas, instrumento que praticamente foi uma das bandeiras tropicalistas, o âmbito musical reforça a mensagem transmitida pela letra. Por exemplo, somente os trechos “Em caras de presidentes/ Em grandes beijos de amor/ Em dentes, pernas, bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot” e “Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ No coração do Brasil”, justamente os que elencam os elementos diversos que o eu-lírico observa na banca de revista,

¹⁴ Nesse ponto, vê-se novamente a influência do modernismo brasileiro sobre a proposta tropicalista, uma vez que há completa similaridade com o conceito de antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade. A proposta do poeta modernista era reunir à cultura local influências relevantes do estrangeiro. Para isso, seria necessário, portanto, absorver criticamente o que outras fontes culturais teriam para oferecer (ou seja, abrir-se e não se fechar, devorando novas ideias – daí o nome que se relaciona a canibalismo). Coca-Cola, Claudia Cardinale e Brigitte Bardot são referências à cultura do exterior.

apresentam mais de um acorde por palavra, o que reforça o caráter fragmentário e cubista do trecho – é como se as palavras, nesses trechos, se “picotassem” entre variadas notas. A cifra presente no *songbook* **Caetano Veloso** evidencia esse acontecimento:

Imagem 4 - Cifra da canção Alegria, alegria

Introdução: F Bb D // F Bb D // F Bb D //

G / / / C / D / G / / / C / // F D // G /
Caminhando contra o ven-to Sem lenço sem documen-to No sol de quase dezem-bro Eu vou O sol

/ / C / D / G / / / C / // F D // G / C D C G /
se reparte em cri-mes Espaçonaves guerri-lhas Em Cardinales boni-tas Eu vou Em caras de presi-den-tes

/ C D C G / / C D C G / / C D C Em // / / A7 //
Em grandes beijos de amor Em dentes pernas bandei-ras Bomba e Brigit-te Bardot O sol nas bancas de

/ Em / / / A7 // / Em / / D // F C / / / F
revis-tas Me enche de alegri-a e pregui-ça Quem lê tanta notí-cia Eu vou Por entre fotos e no-mes

/ G / C / / / F /// Bb D // G // / C // /
Os olhos cheios de co-res O peito cheio de amo-res vão Eu vou Por que não? Por que não?

Fonte: Chediak (1997, p. 37)

No *songbook*, um sinal gráfico semelhante a um colchete horizontal reitera que dois acordes se dividem entre a mesma palavra, como é o caso de “pernas”, “bandeiras”, “Bardot”. Ou seja, o aspecto cubista não pode ser encontrado apenas na letra da canção, mas também em sua sonoridade.

Além disso, o trecho “O Sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça” é cantado por Caetano em ritmo mais lento, destoando da “levada” anterior da faixa, sendo inclusive acompanhado por uma condução também mais vagarosa dos instrumentos musicais: tal recurso reforça a ideia de preguiça expressa na letra. Como mencionado, no contexto tropicalista, esse descompromisso simboliza a recusa à militância por uma das pautas elencadas. Por fim, vale mencionar que o título da canção é uma referência ao bordão de Chacrinha (Alegria,

alegria!), apresentador de TV, cujo programa tinha um caráter “anárquico” (VELOSO, 1997, p. 166), classificado por Caetano como “dono de uma liberdade cênica” (VELOSO, 1997), pois interrompia os participantes com uma buzina e atirava bacalhau na plateia – somando essa referência ao verso retirado da última página de **As palavras**, de Sartre (“nada no bolso ou nas mãos”), a canção também reforça a “geleia geral” tropicalista ao combinar um apresentador de programa popular com um filósofo francês considerado como um dos mais complexos.

Outra canção que sintetiza com clareza as ideias do movimento é *Baby*, de 1968 (*QR Code 6*), a qual também constava no dossiê de Caetano elaborado pela ditadura militar (Anexo III):

QR Code 6



Você precisa
Saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa
Saber de mim
Baby, baby
Eu sei
Que é assim
Baby, baby
Eu sei
Que é assim

Você precisa
Tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção
Do Roberto
Baby, baby
Há quanto tempo
Baby, baby
Há quanto tempo

Você precisa
Aprender inglês
Precisa aprender
O que eu sei
E o que eu
Não sei mais
E o que eu
Não sei mais

Não sei
Comigo
Vai tudo azul
Contigo
Vai tudo em paz
Vivemos
Na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Você precisa...

Não sei
Leia
Na minha camisa
Baby, baby
I love you
Baby, baby
I love you...

A canção se inicia com sons de guitarra e violinos, incrementados pouco depois por uma marcação percussiva. As referências à faixa Carolina, cantada por Chico Buarque e lançada também em 1968, e àquela “canção do Roberto”, metonímias para a MPB e a Jovem Guarda, respectivamente, fazem de *Baby*, em que o pano de fundo é justamente a nova sonoridade proposta pelo movimento, o epítome do ideário tropicalista. O arranjo de Rogério Duprat, com ritmo descontraído, dá a essa canção uma atmosfera sonhadora, a qual pode levar o ouvinte a um delírio (STEELY, 2013), possibilitado pela sonoridade psicodélica dessa versão original. Para além da interação com o ouvinte, é proposto um convite de adesão à proposta tropicalista por meio da palavra “você”, no verso “você precisa [...] andar com a gente”, seguido de referências as quais o interlocutor precisa conhecer.

É notória também a recorrência da cultura estrangeira na letra dessa canção. Tanto o conselho de aprender inglês, quanto a presença da lanchonete (do inglês *luncheonette*), que precisa ser visitada para tomar um sorvete, desaguam sempre na melodiosa repetição do termo *baby*. Possivelmente, classificar São Paulo como a “melhor cidade da América do Sul”, seguido pela repetição de “América do Sul”, é uma forma de nos lembrar que, de um modo ou de outro, em linhas gerais, também somos americanos.

No final, ainda, quando Gal termina a repetição¹⁵ do verso “*Baby, I love you*”, Veloso no contracanto completa: “*oh, please, stay by me Diana*” citando Diana, grande sucesso do final dos anos 1950 do norte-americano Paul Anka. Mais interessante ainda é que, em clipe lançado em 2019 (*QR Code 7*), ao cantar *Baby* ao lado dos filhos, no fim da canção Caetano brinca com a

¹⁵ Essa repetição, enfática, serve como afirmação da proposta tropicalista: era então preciso se abrir às inovações do mundo moderno.

semelhança fonética da pronúncia de *Diana* em inglês com a de “baiana” em português, o que por si só resume com exatidão o sincretismo tropicalista.

QR Code 7



Considerações finais

Conclui-se que o tropicalismo defendia um caráter incorporador, agregando os contrastes existentes no país como sendo naturalmente partes da própria cultura nacional, somando-os também às inovações do mundo *pop*, engrossando desse modo a “geleia geral”. O movimento enxergava justamente na diversidade cultural a beleza do território. Interpreta-se a nação com um lugar a ser preenchido com a globalização – o contrário simbolizaria retrocesso.

Vê-se, portanto, que a Tropicália, por ser um movimento artístico, apresentou suas ideias principalmente por meio da música, mas também por meio do cinema, do teatro e das artes plásticas. Espero, aqui, ter mostrado como as canções analisadas expressam com precisão os ideais propostos pelo movimento e reiterado a importância de se levar em conta a sonoridade nas análises de canções.

Por fim, vale registrar que Caetano, mesmo atualmente, aos 79 anos de idade, mostra-se um incansável tropicalista: tem participado e liderado organizações em defesa da democracia

e do meio ambiente, como o 342 Artes e o 342 Amazônia. No âmbito musical, demonstra ainda um interesse pela inovação, explorando, em sua nova turnê junto a Ivan Sacerdote – temporariamente adiada devido à pandemia de Covid-19 –, a relação entre voz e clarinete, combinação que anteriormente fora negligenciada na história da Música Popular Brasileira. A esquerda, porém, demonstra dificuldades de organização e articulação para poder enfrentar concretamente o difícil, obscuro e retrocessivo momento pelo qual passa o Brasil.

Referências

ALEGRIA, Alegria (Remastered 2006). Intérprete: Caetano Veloso. *In*: CAETANO Veloso. Compositor e letrista: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music Ltda., 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=he_ghOAXbSM. Acesso em: 21 dez. 2021.

ARQUIVO NACIONAL, FUNDO. **Conselho de Segurança Nacional**, notação br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0313_d0001de0001. 1968.

BABY. Intérprete: Gal Costa e Caetano Veloso. [S. l.]: Claudinei Sampaio, 4 jul. 2013. 1 vídeo (3 min. 27 seg.) Publicado por Claudinei Sampaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1XSQwHJLT48>. Acesso em: 21 dez. 2021.

BAKHTIN, M. Gêneros do Discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

BENTES, A. C. Linguagem oral no espaço escolar: rediscutindo o lugar das práticas e dos gêneros orais na escola. *In*: RANGEL, E. G.; ROJO, R. **Língua Portuguesa. Coleção Explorando o Ensino**. Brasília - MEC, vol. 19, p. 129-154, 2010.

BORGES, A. C. **Cantar é mais do que lembrar**: memórias e autoconstrução intelectual de Caetano Veloso em Verdade Tropical. 2019. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/28088/disserta%c3%a7%c3%a3o_carol_borges.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 21 dez. 2021.

CAETANO Veloso e os Mutantes *É Proibido Proibir* (discurso legendado). [S. l.]: Júlio Geo, 4 jul. 2014. 1 vídeo (10 seg.). Publicado por Júlio Geo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE. Acesso em: 21 dez. 2021.

CAETANO Veloso - Língua. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music Ltda., 2012. 1 vídeo (3 min. 35 seg.). Publicado por: Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>. Acesso em: 21 dez. 2021.

CAETANO Veloso, Moreno Veloso, Zeca Veloso e Tom Veloso - Baby. [S. l.]: Equipe Spray Filmes, 12 jul. 2019. 1 vídeo (4 min. 44 seg.). Publicado por Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMTA5vxsssg>. Acesso em: 21 dez. 2021.

CALIL, R.; TERRA, R. **Uma noite em 67**. Rio de Janeiro: VideoFilmes, Record Entretenimento, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MLdptXDGwmg>. Acesso em 13 abr. 2020.

CHEDIAK, A. **Songbook** - Caetano Veloso - v. 1. RJ: Lumiar, 1997.

COSTA, N. B. DA. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). **Gêneros textuais e ensino**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

DUARTE, P. A alegoria tropicalista do absurdo. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 23, jul.-dez. 2018. Disponível em:

http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_23_PedroDuarte.pdf. Acesso em 13 jun. 2019.

FAVARETTO, C. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 2. ed. Prefácio de Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FAVERO, D. Presos há 45 anos, Gil e Caetano foram vítimas do AI-5 e tiveram que se exilar. **Política Terra**, 23 dez. 2013. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/presos-ha-45-anos-gil-e-caetano-foram-vitimas-do-ai-5-e-tiveram-que-se-exilar,9b62d3a863c03410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>. Acesso em 29 out. 2020.

GARSON, M. Jovem Guarda versus MPB: A construção midiática da guerra. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-21, set.-dez. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/29728/17225>. Acesso em 31 jul. 2020.

GUIA interativo sobre os festivais de MPB. GZH, 2000-2015. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh-festivais-mpb/record-67.html>. Acesso em 05 jun. 2020.

IRENE (Remastered 2006). Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO Veloso. Compositor e letrista: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music Ltda., 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INA4Tc0qVcE>. Acesso em: 21 dez. 2021.

JULIÃO, R. B. **Infinitivamente pessoal: a verdade tropical de Caetano Veloso**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2016/19-JuliaoRB.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MARCUSCHI, L. A. Concepção de língua falada nos manuais de português de 1º e 2º graus: uma visão crítica. *Trab. Ling. Apl.*, Campinas, (30):39-79, Jul/Dez. 1997. Disponível em:

<https://www.ufjf.br/projetodeoralidade/files/2018/06/LD-Concep%c3%a7%c3%a3o-de-Lingua-Falada-nos-manuais-de-Portugu%c3%aas-de-1-e-2-graus-uma-vis%c3%a3o-critica-MARCUSCHI-Luis-Antonio-1997.pdf>. Acesso em 27 dez. 21.

MARTINS, NOARA BOLZAN et al. A utilização da música como prática de ensino nos livros didáticos. **Vivências**, v. 5, n. 8, p. 77-83, out. 2009. Disponível em: http://www2.reitoria.uri.br/~vivencias/Numero_008/artigos/artigos_vivencias_08/Artigo_35.pdf. Acesso em: 13 jul. 2020.

MONTEIRO, P. M. O que é isso, Caetano? Revolução, culpa e desejo. **Serrote**, n. 12, nov. 2012. Disponível em: <https://meiramonteiro.com/o-que-e-isso-caetano-revolucao-culpa-e-desejo>. Acesso em: 13 nov. 2019.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 jun. 2019.

ORTELLADO, P. Stálin em Ipanema. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 set. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2020/09/stalin-em-ipanema.shtml>. Acesso em: 30 set. 2020.

PIEIDADE, A. T. C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: TAYLOR, E. Atkins (org.). **Jazz Planet**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

ROJO, R. Pedagogia dos multiletramentos. *In*: ROJO, Roxane; MOURA,

Eduardo. **Multiletramentos na escola**. Parábola Editorial: São Paulo, 2012. p. 11-31.

SANTOS, D. V. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade

Estadual de Campinas: Campinas, 2014. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_8b5428509e6ce552b39141f674648300. Acesso em 21 out. 2019.

SCHWARZ, R. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SCHWARZ, R. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. *In*: SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia** - ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SIMÕES, P. H. O. ; NEVES, C. A. B. Especificidade da literatura e formação do leitor: reflexões sobre o ensino-aprendizagem de língua(gens). **Revista Caminhos em Linguística Aplicada**, v. 17, n. 3, p. 227-243, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unitau.br/ojs-2.2/index.php/caminhoslinguistica>. Acesso em: 13 ago. 2020.

STEELY, L. Analepse Tropicália: “Baby” e a Cultura do Consumidor. **Hacking Portuguese**, 27 mar. 2013. Disponível em: <http://hackingportuguese.com/2013/03/analepse-tropicalia-baby/>. Acesso em 10 nov. 2020.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

TERRA, R; CALIL, R. **Narciso em férias (documentário)**. GloboPlay: 7 set. 2020. 1h23. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8836951/programa>. Acesso em 27 dez. 21.

TROPICÁLIA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 05 de Jun. 2020.

VELOSO, C. Caetano Veloso e os elegantes uspianos. [Entrevista cedida a] P. Werneck. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustríssima, 15 abr. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>. Acesso em: 09 jul. 2020.

VELOSO, C. Carmen Miranda não sabia sambar. *In*: VELOSO,

C. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, C. (2020b) Não vejo nenhum neostalinismo em curso, e polêmica é maluca, diz Caetano [Entrevista concedida a] Marcos Augusto Gonçalves. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustríssima, 24 set. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/nao-vejo-nenhum-neostalinismo-em-curso-e-polemica-e-maluca-diz-caetano.shtml>. Acesso em 30 set. 2020.

VELOSO, C. (2020a) Programa de 04/09/2020. [Entrevista cedida a] Pedro Bial. **Conversa com Bial**, São Paulo: Rede Globo, 4 set. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8833147/programa/?s=07s>. Acesso em: 27 dez. 2021.

VELOSO, C. (2020c) **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, C. **Site oficial** - biografia. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia>. Acesso em 10 mai. 20.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, G. **Folha explica Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

ANEXO I - Imagens de Caetano Veloso na prisão, em 1968, recoloridas por Luis Capellão em 2020

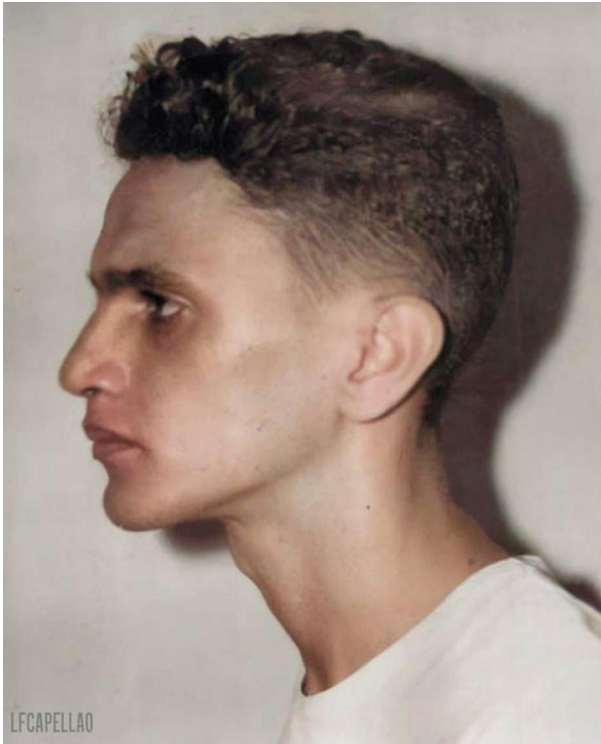
Imagem 1 - Caetano Veloso antes de ter seu cabelo cortado pelas forças de repressão



Fonte: Instagram de Luis Capellão¹⁶

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGTR9rBJQmi/?igshid=vcizsq95qln1>. Acesso em: 15 out. 2020.

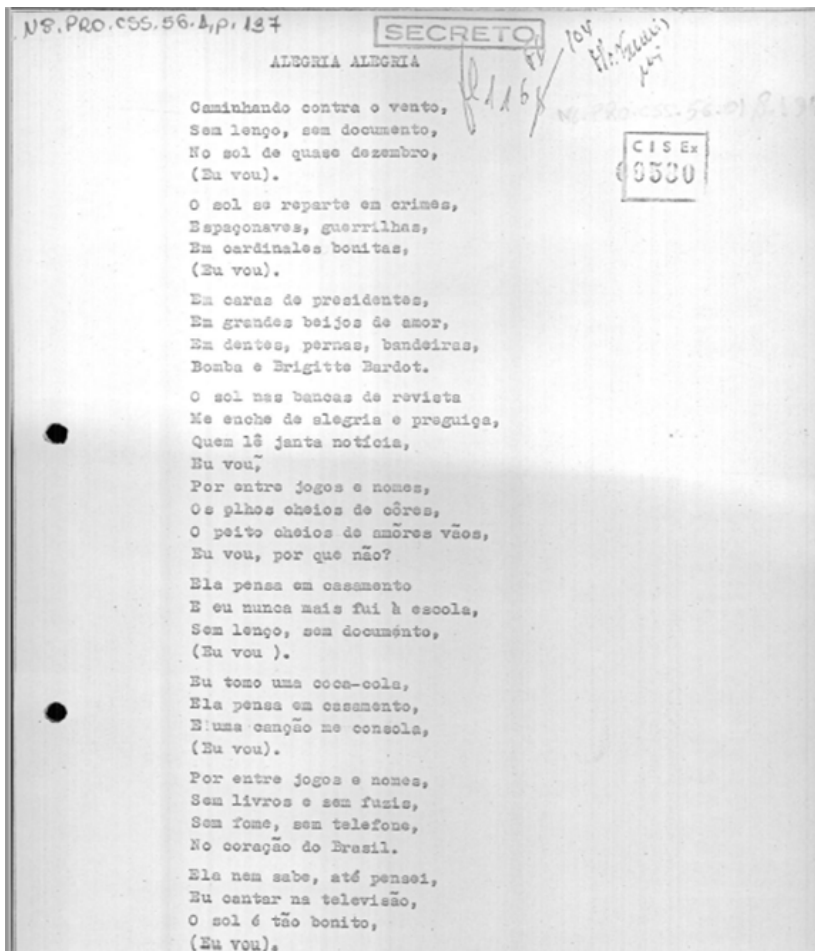
**Imagem 2 - Caetano Veloso após ter seu cabelo cortado
pelas forças de repressão**



Fonte: Instagram de Caetano Veloso¹⁷

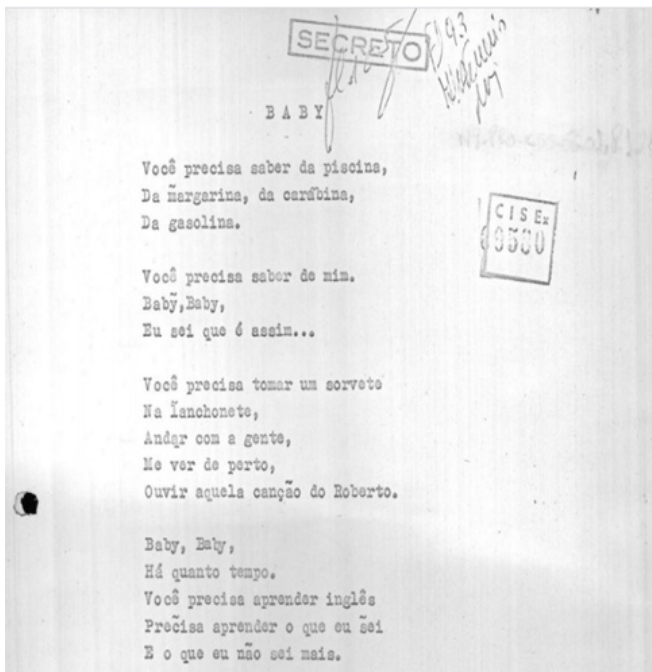
¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGIDCKIFRGc/?igshid=qxd8j5age4fd>. Acesso em: 15 out. 2020.

**ANEXO II - Documento com letra da canção Alegria,
alegria e que compõe o dossiê do cantor, que foi preso pela
ditadura militar**



**Fonte: ARQUIVO NACIONAL, FUNDO. Conselho de Segurança Na-
cional, notação br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0313_d0001de0001. 1968**

ANEXO III - Trecho da canção Baby no dossiê elaborado pelos militares para reunir provas contra Caetano Veloso à época da ditadura militar no Brasil



Fonte: ARQUIVO NACIONAL, FUNDO. Conselho de Segurança Nacional, notação br_dfanbsb_n8_0_pro_css_0313_d0001de0001. 1968

ANEXO IV - CANÇÕES CITADAS AO LONGO DESTES TRABALHOS

“Alegria, alegria”: https://www.youtube.com/watch?v=he_ghOAXbSM

“Baby”, em clipe de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=KMTA5vxsssg>

“BABY”, na gravação original: <https://www.youtube.com/watch?v=IXSQwHJLT48>

“Irene”: <https://www.youtube.com/watch?v=INA4Tc0qVcE>

“Língua”: <https://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>

“Terra”: https://www.youtube.com/watch?v=WyxL_lbo4kM

Do mito do senhor benevolente à mulatização: o negro no pensamento estético-político de Oswald de Andrade

Mario Fernandes Rodrigues*

Roberto Alexandre do Carmo Said**

Resumo

Este trabalho busca problematizar o complexo pensamento desenvolvido por Oswald de Andrade sobre a questão negra. Para tanto, propõe a leitura crítica de um poema do livro **Pau-Brasil** (1925), de um discurso político proferido perante a Frente Negra Brasileira e de fragmentos selecionados de ensaios jornalísticos publicados nas décadas de 1930 e 1940. As leituras indicam que, ao construir uma visão triunfalista do passado colonial e escravocrata brasileiro após a Semana de Arte Moderna de 1922, o intelectual antecipou argumentos que seriam utilizados pelos defensores da democracia racial, falácia que viria a ser contestada pelas novas gerações de intelectuais descomprometidos com as estruturas tradicionais da nação.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Modernismo. Democracia racial. Ambivalência.

* Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Graduado em Letras (UEMG, 2009); Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ, 2014) e Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Professor Assistente de Estudos Culturais da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8795-2028>.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em História (UFMG, 1996); Mestre em Teoria da Literatura (UFMG, 2002) e Doutor em Literatura Comparada (UFMG, 2006). Professor Associado de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais.

From the myth of mister benevolente to mulatization: the Black in Oswald De Andrade's aesthetic-political thought

Abstract

This theoretical and bibliographical work seeks to problematize the complex thought developed by Oswald de Andrade on the black issue. Therefore, it proposes a critical reading of a poem from the book *Pau-Brasil* (1925), of a political speech given before the Brazilian Black Front and selected fragments of journalistic essays published in the 1930s and 1940s. The readings indicate that by constructing a triumphalist vision of the Brazilian colonial and slaveholding past after the Week of Modern Art in 1922, the intellectual anticipated arguments that would be used by defenders of racial democracy, a fallacy that would be challenged by new generations of intellectuals uncommitted to the traditional structures of the nation.

Keywords: Oswald de Andrade. Modernism. Racial democracy. Ambivalence.

Recebido em: 30/09/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

I

É assim mesmo que se processa a história, ela toma sentido nas repercussões e na soma dos fatos, nas suas decisões proféticas, no seu final balanço ideológico e político [...] (ANDRADE, 1971, p. 97).

A aproximação do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 é um bom momento para reler os textos das insuperáveis conferências pronunciadas por Mário de Andrade no Rio de Janeiro em 1942 e por Oswald de Andrade na capital mineira em 1944. Nesses balanços é possível perceber uma preocupação comum: demarcar a importância histórica e política do modernismo como catalizador de uma nova consciência nacional. Para isso, os intelectuais tratam de estabelecer continuidades ideológicas entre acontecimentos do passado e do presente da nação. Em “O movimento modernista”, Mário de Andrade assinala que o espírito revolucionário romântico teria preparado nas Minas Gerais dos poetas árcades as bases da independência política, enquanto o espírito revolucionário moderno seria o responsável pelas mudanças estruturais ocorridas no Brasil com a Revolução de 1930. Por seu turno, Oswald de Andrade aponta em “O caminho percorrido” semelhanças entre as revoluções do ouro de Vila Rica e as revoluções do café de São Paulo. O escritor faz questão de ressaltar que, assim como os inconfidentes estabeleceram contatos subversivos com a Europa no final do século XVIII, os intelectuais oriundos da Semana de 22 também procederam dessa forma para “dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro [Inconfidência Mineira] o fora pela primeira mineração [...]” (ANDRADE, 1971, p. 94).

Em sua contabilidade histórica, Oswald de Andrade demonstra contentamento, esbanjando otimismo com o futuro e apostando na unidade do campo democrático como forma de resistência ao autoritarismo presente nos panoramas nacional e internacional. Mário de Andrade, por sua vez, reveste sua conferência de severas autocríticas, evidenciando frustração com as escolhas políticas e queixando-se por não ter contribuído com o “melhoramento político-social do homem” (ANDRADE, 2002, p. 280). O desencanto com que Mário de Andrade encaminha a conferência pronunciada na Casa do Estudante do Brasil reverbera na relação do escritor com a sua obra. Na época, ele autocensura o conteúdo ideológico de um conto, sobre o qual deixou registrado em nota o desejo de não vê-lo publicado em livro que integraria as suas obras completas.¹ Tudo indica que Mário de Andrade se decepcionou com o projeto político construído sob a égide do espírito revolucionário moderno, materializado no contexto brasileiro com o regime varguista de 1930. De todo modo, o ceticismo manifestado no seu balanço destoa da positividade com que Oswald de Andrade lida com o legado do movimento modernista, por ocasião da Primeira Exposição de Arte Moderna ocorrida em Belo Horizonte, no ano de 1944.

A diferença de visão presente nas duas conferências, segundo indica Silviano Santiago (2006), decorre da forma com que cada um dos dois escritores-intelectuais reagiu às críticas das novas gerações à ausência de preocupação do modernismo

¹ Trata-se de Briga das pastoras, conto de nítido teor autobiográfico publicado na imprensa paulista em 1939 e na **Revista da Academia Paulista de Letras** em 1940. Esse texto foi incluído postumamente na **Obra inatura** (2009) do autor e a íntegra da nota redigida por Mário de Andrade diz o seguinte: “conto muito mais fraco que os demais. **Ainda pertence como espírito, a essa atitude de inteligência nacional que considero eminentemente cafaíste.** Além disso é muito “literário” por demais, embora a sua melhor *réussite* seja talvez a descrição da noite, justo a passagem que parecerá mais literária, mais cuidada. Talvez não deva ser incluído no livro. Mas como já foi publicado duas vezes, que fique, por aí, esta versão retocada. **Não se publica** [...]” (ANDRADE, 2009, p. 19, grifo nosso).

de 22 com questões sociais e políticas. Explica-nos o teórico que os novos, “defendendo um ideário estético engajado, cutucam para poder aparecer e dar o seu recado; os velhos reagem positivamente a esse ideário a fim de não serem varridos do mapa e excluídos sumariamente da História [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 113). Nesse jogo de forças, Mário de Andrade, que, no seu balanço, colocou como padrão de aferição o ideal estético não alcançado pelos participantes da Semana de 22, responde melancolicamente; Oswald de Andrade, que escolhera como parâmetro os exemplos de atraso cultural superados pelos modernistas de São Paulo, aposta na atualidade de suas ideias, propondo soluções para os problemas daquela hora histórica, marcada no plano interno pela resistência à ditadura do Estado Novo e, no plano externo, pela nova era que se podia vislumbrar com os sinais de término da Segunda Guerra Mundial.

Naquela difícil conjuntura, Oswald de Andrade amplia seu olhar sobre o povo brasileiro, iniciado logo após a Semana de 22 com o “programa pau-brasil”. Se a descoberta do país fora objeto privilegiado das formulações estético-teóricas desenvolvidas naquele projeto, agora, o negro, elemento recalcado e estereotipado pelo primitivismo modernista, emerge como peça central do seu pensamento político em ensaios jornalísticos publicados na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. As ideias levadas ao espaço público convergiam com as teorias que interpretavam a mestiçagem da população brasileira como exemplo de política racial de sucesso. Ciente de que antecipara no primeiro tempo modernista, conforme disse na conferência de Belo Horizonte, a “sociologia nativa e saudosista do Sr. Gilberto Freyre”, Oswald de Andrade mostra-se afinado com a tese da democracia racial sistematizada pelo sociólogo pernambucano

em obras como **Casa-Grande & Senzala** (1933), **Sobrados e Mucambos** (1936), e, sobretudo, em **O mundo que o português criou** (1940).

Essa leitura foi arquitetada historicamente a partir da premissa de que o colonialismo português construiu nos trópicos uma civilização multirracial livre de preconceitos e discriminações de origens étnicas; a chamada civilização luso-tropical, que, conforme Oswald de Andrade defenderia em seus ensaios jornalísticos, tinha muito que ensinar às nações capitalistas avançadas onde ainda havia perseguição sistemática e/ou estatal contra as minorias étnico-raciais. Nos próximos tópicos deste trabalho, procuraremos problematizar o complexo pensamento desenvolvido pelo intelectual modernista sobre a questão negra. Para tanto, desenvolveremos a leitura crítica de um poema do livro **Pau-Brasil** (1925), de um discurso político e de fragmentos selecionados de ensaios jornalísticos publicados à época da conferência proferida em Belo Horizonte.

II

Tudo [...] não passou de sarcasmo e pilhéria! Porque a vigilante construção de minha crítica revisora nunca usou a maquilagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade. [...] Em 22 tínhamos paralelamente a nós Gilberto Freyre. E a autoridade crítica do Sr. Prudente de Moraes Neto garante que a brasilidade atual de nossa literatura decorreu de dois escritores – do Sr. Gilberto Freyre e de mim. O grave João Ribeiro já dissera: “O Sr. Oswald de Andrade, com o *Pau-Brasil*, marcou definitivamente uma época na poesia nacional” [...] (ANDRADE, 1971, p. 43-45).

Quando proferiu a conferência O caminho percorrido, em Belo Horizonte, Oswald de Andrade travava um intenso debate com a nova geração de intelectuais a fim de defender sua obra e o legado do movimento modernista. Num ensaio elaborado em resposta aos rodapés publicados por Antonio Candido, o intelectual reage diante do que ele considera ser uma leitura redutora da sua produção literária. O veterano das jornadas de 1922 ironiza e rebate os fundamentos do “jovem crítico”, acusando-o de ter ignorado aspectos importantes da sua trajetória intelectual. A tentativa de rebaixar o trabalho do “professor assistente”, antes de ditar a tônica do texto-resposta, é sintoma das profundas divergências havidas entre as gerações de intelectuais.² O que parece ter de fato incomodado Oswald de Andrade não foram os juízos de valor emitidos pelo representante da nova geração, e, sim, a abordagem metodológica, o procedimento classificatório e a “terminologia de *in-folio*” que só considerou na análise crítica a sua produção ficcional. “Ele não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem a profecia do meu *Teatro*. Outros darão.” (ANDRADE, 1971, p. 45). Para Oswald de Andrade, o jovem crítico ignorara, por razões de método, textos fundamentais da sua lavra, como **O Rei da Vela** (1937) e **Pau-Brasil** (1925). Esta última, a coleção de poemas com que estreara na poesia nacional e que havia sido bem recebida por críticos como Prudente de Moraes Neto e João Ribeiro.

A queixa de Oswald de Andrade ganha relevo quando consideramos que o artista fundiu diferentes gêneros literários na sua coleção inaugural de poemas. O poeta se valeu de estratégias de escrita inovadoras, como o recorte, a colagem e a montagem, além de romper com o verso metrificado e a

2 Para maior entendimento da questão, ver os seguintes ensaios: Estouro e libertação (1944), Oswald viajante (1956) e Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade (1970), reunidos em Candido (1977).

musicalidade, elementos formais característicos do gênero lírico cultivado pelos poetas da República Velha. Para além das novidades estéticas que encampava, a coletânea buscara inserir o Brasil na história da modernidade ocidental, questão discutida posteriormente por críticos literários como Roberto Schwarz (1987; 2019), Luiz Costa Lima (1991) e Silviano Santiago (2006), intérpretes contemporâneos que produziram leituras poderosas e conflitantes da “poesia pau-brasil”.

O livro de poemas publicado em 1925 foi composto por sequências de textos organizadas em conformidade com critérios temáticos dispostos numa estrutura seriada (e narrativa). A recuperação do passado histórico brasileiro, um dos temas do trabalho, aparece inscrita na primeira série do livro, constituída pelas sequências História do Brasil, Poemas da colonização e São Martinho. A História do Brasil contada pelo poeta registra o empreendimento colonial lusitano dos seus primórdios até a independência política. O conjunto homogêneo retoma a textualidade produzida no período colonial por Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gandavo, pelos religiosos, Padre Capuchinho Claude D’abbeville, Frei Vicente Salvador e Frei Manoel Calado, pelo bandeirante Fernão Dias Paes Leme, por um anônimo da cidade do Porto e pelo Príncipe Dom Pedro. As técnicas do recorte, da colagem e da intitulação conferem a quase totalidade dos textos “originais”, impregnados de eurocentrismo, uma pragmática de sentido nova, adequada à concepção de história imaginada pelo poeta. A exceção aparece quando se trata de realçar o ideal bandeirante. No poema intitulado Carta, por exemplo, o poeta elimina os conteúdos secundários do documento, mas abandona o procedimento crítico que rasurava o original. Com isso, a voz é dada diretamente ao sertanista Fernão

Dias Paes Leme, por meio da transcrição de uma missiva datada de 20 de julho de 1674, em que o personagem histórico presta informações às autoridades coloniais sobre a famosa bandeira que lideraria nos anos seguintes, em busca de esmeraldas pelos sertões, a mando da Coroa Portuguesa. Nos Poemas da colonização, o passado remoto dos descobrimentos e da posterior ocupação do território pelos colonizadores dá lugar ao contexto pós-colonial brasileiro. A busca pela riqueza dos metais levada a termo pelos bandeirantes na seção anterior é sucedida por novo ciclo de exploração econômica do território operada pela elite agrária nacional. O cotidiano da fazenda antiga repleta de escravizados é o contexto com o qual o artista vai trabalhar a composição de suas peças, conforme veremos a diante.

Na sequência de textos denominada São Martinho, ao focalizar o processo de transformação do mundo rural no contexto pós-abolicionista, o poeta aborda a modernização de uma das maiores propriedades cafeicultoras da República Velha: a Fazenda São Martinho. “A bandeira alvinegra de São Paulo/enrolada no Brasil” (ANDRADE, 2017, p. 50), que aparece despretensiosamente num dos poemas da seção, reivindica uma suposta liderança do estado no cenário nacional, ideia que no fundo atravessa toda a série de poemas. Noutras palavras: dos cronistas coloniais ao parque industrial erguido com o capital acumulado pela oligarquia cafeicultora paulista, a primeira série da coleção de poemas reconstrói numa perspectiva linear o “sentido da colonização” do país a partir do exemplo de progresso desse grupo oligárquico.

No aprofundamento das questões ideológicas, o que desponta na primeira série de poemas é um tema pouco discutido na fortuna crítica produzida sobre a “poesia pau-brasil”: trata-se

da visão paternalista com que o escritor encara o processo de integração do elemento negro à sociedade multirracial brasileira. Vejamos como as relações raciais aparecem numa peça dos Poemas da colonização, sequência de textos em que Oswald de Andrade antecipou argumentos característicos dos estudos sociológicos e antropológicos desenvolvidos nas décadas 1930 e 1940 que apontavam para a existência de um suposto modelo brasileiro de relações étnico-raciais calcado na tolerância e na cordialidade. Ao lado de breves textos que denunciam de modo impactante a violência contra o negro, como em “negro fugido” e “medo da senhora”, sobrevive nessa seção a premissa de que no Brasil imperara uma harmonia racial herdada do colonialismo português. Essa ideia encontra-se prenunciada no poema intitulado A transação, peça que retrata o sistema escravocrata como totalidade homogênea que minimiza antagonismos e hierarquias sociorraciais:

O fazendeiro criara filhos
Escravos escravas
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas
Mas um dia trocou
O ouro da carne preta e musculosa
As gabiobas e os coqueiros
Os monjolos e os bois
Por terras imaginárias
Onde nasceria a lavoura verde do café.
(ANDRADE, 2017, p. 43).

O poema discursivo, com seus versos irregulares, busca registrar em tom de fábula prosaica o ponto de transição-transação em que os grandes proprietários brasileiros migram para a lucrativa monocultura cafeeira, uma espécie de acumulação primitiva, necessária para garantir o desenvolvimento econômico aos moldes do progresso capitalista ocidental. No

entanto, a operação de troca entre propriedades presentes e futuras realizada pelo senhor de escravos parece condensar diferentes possibilidades (não excludentes) de leitura da peça. Pensemos nestas duas: a) a opção pelo regime da monocultura em detrimento de outras formas de ocupação do território conquistado pelos paulistas do passado (bandeirantes); b) a construção de uma imagem idealizada do sistema escravista que faria escola no pensamento social brasileiro. No primeiro caso nos deparamos com uma faceta da colonização interna, isto é, do modelo de expropriação desenvolvido pelas elites agrárias sob a guarida do Estado Nacional que consistia basicamente em substituir as técnicas arcaicas da agricultura de subsistência e a paisagem nativa de um ecossistema pelas técnicas pré-modernas e as paisagens artificiais de um agrossistema. No segundo caso, o íntimo relacionamento entre a família do fazendeiro e a escravaria sugere que no contexto da “fazenda antiga” edificada pelo patriarcado rural paulista havia tratamento humano e igualitário entre as partes. O poema não estabelece separação entre a casa-grande e a senzala; o clima de convivência cordial, conteúdo dos versos iniciais, alude ao mito do senhor benevolente, crença de que a escravidão brasileira fora uma instituição benigna, a ponto de os senhores “criarem” filhos e escravos no mesmo espaço de convivência afetiva, como se vê na imagem bucólica do pomar: “O fazendeiro criara filhos/Escravos escravas/Nos terreiros de pitangas e jabuticabas”.

O mito do senhor benevolente, conforme Abdias do Nascimento (2016) demonstrou em seus estudos sobre o genocídio da população negra, foi inventado no Brasil para disfarçar e dissimular as injustiças e violências do modo de produção escravista pós-colonial. No mesmo sentido, Emília

Viotti da Costa (2010) aponta que, enquanto a burguesia europeia valorizava o trabalho livre, a elite brasileira mantivera as estruturas econômicas e sociorraciais herdadas do antigo sistema colonial. Essa atitude conservadora conferiu ao Estado-nação no correr do século XIX a condição de anomalia no mundo ocidental governado pela razão, pela ética do trabalho, pelo mérito e pela ciência. Acerca do imaginário criado para dissimular a realidade pós-colonial, a historiadora aponta que:

[...] as afirmações sobre a suavidade do sistema escravista no Brasil ou sobre a atitude paternalista dos fazendeiros, os retratos do escravo fiel e do senhor benevolente, que acabaram fixando-se na literatura e na história, não passam de mitos forjados pela sociedade escravista para defesa de um sistema que julgava imprescindível. Essas idealizações persistiram mesmo depois do desaparecimento da instituição. As gerações posteriores à Abolição herdaram do passado a visão que a sociedade senhorial criou [...] (COSTA, 2010, p. 291).

A assertiva da historiadora decerto ilumina a presença na “poesia pau-brasil” dos mitos de conveniência inventados pela classe senhorial. Nessa perspectiva, a partir de agora interessamos perceber as ideias desenvolvidas por Oswald de Andrade nas décadas de 1930 e 1940 sobre a integração do povo negro à sociedade de classes. Antes de prosseguir, não custa lembrar que, na condição de herdeiro da visão de mundo construída pela antiga classe de proprietários, ao exultar o mito do senhor benevolente, o poeta valorizou o que escritores geralmente classificados de pré-modernos pela historiografia literária não deixaram de ridicularizar: o cinismo contido no mito do senhor benevolente. Nesse ponto, até mesmo Monteiro Lobato, escritor apontado como racista por intelectuais ligados ao movimento negro contemporâneo, optou por ironizar e denunciar esse mito

de conveniência. É o que se vê, por exemplo, em Negrinha (1920), conto no qual o narrador satiriza a bondade da classe senhorial ao traçar o perfil da personagem Dona Inácia, uma senhora de escravos, católica praticante, que após a Abolição conservou em sua propriedade uma criança órfã a quem submetia a castigos e sessões de torturas por puro deleite. Com o drama individual da criança negra desamparada, Monteiro Lobato entende que para os libertos, abandonados à própria sorte, a emancipação foi uma tragédia coletiva. Não que o escritor estivesse preocupado com a condição social dos negros emancipados. Pelo contrário, assim como grande parte da intelectualidade brasileira da época, o autor de **Urupês** (1918) acusava o seguimento afrodescendente de ser o responsável pelo atraso nacional e apostava na imigração como saída para os males causados ao país pela escravidão negro-africana.³

Ao tratar da questão do negro na literatura moderna brasileira, Silviano Santiago retoma a obra de Oswald de Andrade articulando, em dois artigos hoje reunidos em **Ora (direis) puxar conversa!** (2006), imagens e noções da “poesia pau-brasil” e dos ensaios de **Ponta de lança**. Nesses textos, tramados sob a mesma lógica argumentativa, o crítico aponta com justiça como Oswald destoa de seus colegas de geração ao reservar ao índio e ao negro um papel de destaque na contribuição da cultura brasileira em sua inserção na ordem mundial. Com a originalidade e a verve corrosiva de costume, o poeta preconizava a “mulatização” do planeta, a partir da lição histórica tupiniquim, esticando “uma linha até os nossos dias para nos fazer o elogio da tolerância étnica [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 130).

³ Uma interessante análise das ideias de cunho racista de Monteiro Lobato pode ser encontrada em Skidmore (1976).

Sem dúvida, nas décadas de 1930 e 1940, Oswald de Andrade ampliou a visão sobre o processo de integração do povo negro à sociedade patriarcal brasileira. As ideias defendidas pelo intelectual emergem em meio aos debates travados naquele momento em torno do legado do movimento modernista e na ação política contra o nazifascismo e a Ditadura Vargas. “A união nacional diante do inimigo é um primado!”, disse o intelectual modernista na conferência proferida em Belo Horizonte; emendando logo em seguida: “União! Sim! Mas que se abram todos os cárceres políticos do Brasil!” (ANDRADE, 1971, p. 99). Transparece nos textos selecionados um pensamento que integrava os negros à sociedade capitalista brasileira e que, todavia, mantinha o esquecimento e a dissimulação do passado colonial e escravocrata como contrapartida. A saída encontrada para a conciliação dos contrários foi a democracia racial, falácia que viria a ser rejeitada pelas novas gerações de intérpretes do Brasil, descomprometidas com as estruturas tradicionais e com as visões de mundo criadas pela antiga classe senhorial.

III

A grande missão que vos compete, negros, é baluarte de conquistas práticas à vossa liberdade teórica. Vossa cor se dilui no infinito cortejo de humilhados dos três continentes. Ao vosso lado irmanados pela má alimentação e pela péssima moradia, pela doença e pela falta de escola, se organizam sob as bandeiras heterogêneas mas unidas da democracia, milhões de homens brancos, amarelos e índios. Formai com eles, pois vós sois os que trazeis na vossa carga de direitos um som de correntes arrastadas. Vindes do fundo lóbrego do Navio Negreiro. E hoje fazeis parte da população mesclada de outro navio de escravos (ANDRADE, 1976, p. 53).

Esse fragmento extraído de um discurso proferido por Oswald de Andrade em 1937 perante a Frente Negra Brasileira (FNB), movimento social fundado por cidadãos negros na capital paulista em 1931, sintetiza a visão do escritor sobre a questão racial. A agremiação se habilitara como partido político em 1936, e, na oportunidade que Oswald de Andrade discursou diante dos seus membros, a memória de Castro Alves era celebrada em evento solene realizado no Teatro Municipal de São Paulo, conforme registrou a edição de março de 1937 do mensário **A Voz da Raça**, órgão oficial da FNB. O que desponta na ação política do escritor, à época um importante quadro do Partido Comunista do Brasil (PCB), é a fundamentação ideológica mobilizada em prol da unidade do proletariado brasileiro. O discurso paternalista que impõe aos “negros” uma missão histórica a cumprir é o mesmo que trata a questão racial como um problema exclusivo de classe. O ponto de vista parece provir de orientações partidárias derivadas do marxismo ortodoxo, tendência de leitura na qual, segundo Lélia Gonzalez (2020) demonstrou em seus estudos, a categoria “raça” dilui-se “numa temática econômica (economicista, melhor dizendo), uma vez que a discriminação não passa de um instrumento manipulado pelo capitalista que visa, mediante a exploração das minorias raciais, dividir o operariado [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 32). Não seria por meio dessa perspectiva de leitura que o “poeta pau-brasil” recupera a célebre imagem do Navio Negreiro criada pelo “poeta dos escravos” para promover a aliança dos trabalhadores de todas as “cores”? Por acaso a “população mesclada de outro navio de escravos” de que fala Oswald de Andrade perante os membros da FNB seria semelhante a que vemos inscrita na Imagem 1 com a célebre tela Operários (1933), de Tarsila do Amaral?

Imagem 1 - Operários, 1933, de Tarsila do Amaral



Fonte: Operários (2021).

Sem aprofundarmos na segunda questão, tarefa que deixamos a cargo do leitor interessado, convém perceber que, assim como todos os partidos políticos, a FNB seria extinta naquele ano de 1937 pela Ditadura do Estado Novo e que, dois anos depois, a Segunda Guerra Mundial seria deflagrada na Europa. Oswald de Andrade reagiria aos regimes autoritários com instigantes ensaios jornalísticos em que se observa uma constante preocupação do intelectual com a questão negra no Brasil e no exterior. Em *Aqui foi o sul que venceu*, um desses ensaios divulgado na imprensa paulista em 1943 e posteriormente compilado na coletânea **Ponta de Lança** (1945), o escritor delineia o suposto modelo de integração étnica construído historicamente no Brasil ao comparar os efeitos da abolição do trabalho escravo no país e nos Estados Unidos. Ao responder a uma pergunta retórica sobre o que teria acontecido após a libertação dos escravizados norte-americanos, critica as políticas de segregação racial (Leis de Jim

Crow) dos Estados Unidos, afirmando que o burguês de *Wall Street* não deixa “o negro entrar em restaurante, nem andar de bonde, fecha-o no campo de concentração de Harlem e inventa uma forma inédita de exercerem os direitos do homem branco – a linchocracia [...]”. Em contrapartida, elogia a tolerância e a cordialidade do modelo nacional de relações raciais: “aqui [no Brasil] o negro labuta, ama e produz irmanado pelo suor que o branco de qualquer extremo da terra vem trazer à construção de uma pátria nova que sempre quis ser livre [...]” (ANDRADE, 1971, p. 49-50).

No raciocínio político de Oswald de Andrade, o negro dos Estados Unidos, depois de liberto, tornou-se proletário e cidadão de segunda categoria ao ser segregado em seu próprio país. O negro brasileiro, por sua vez, teria sido tratado com igualdade, com os seus direitos civis sendo respeitados numa sociedade alheia às barreiras de cor no mercado de trabalho. Antes de qualquer comentário, convém perceber que a geopolítica norte-americana dividida entre o Sul (agrário e feudal) e o Norte (urbano e industrial) que serve de parâmetro às comparações formuladas no ensaio jornalístico não se aplica à realidade brasileira, como o próprio Oswald de Andrade esclarece aos leitores. O esquema interpretativo serve tanto à defesa do harmonioso modelo brasileiro de convivência racial quanto à exigência das suas posições políticas, postas de modo explícito no texto por meio da perspectiva que ele denomina de “socialismo consciente”. No primeiro caso, recalam-se as hierarquias da sociedade brasileira em nome de uma pretensa igualdade racial; no segundo, restringe a questão do negro ao economicismo característico da luta de classes. De todo modo, as contradições articulam-se no sentido da exaltação do modelo civilizatório nacional em detrimento do estadunidense:

[...] na própria América do Norte, temos uma faixa irmã – é a Luisiânia latina, católica e mestiça. Com essa podemos coincidir e nos entender. Não sem razão Gilberto Freyre volta para ela os seus amores e preferências. Mas ela representa o Sul, vencido pelo industrialismo setentrional que dá o tom, o relógio e o câmbio ao mundo moderno. Se o Brasil é também o Sul, isto é, a mesma expressão de cultura agrária e sentimental, torrão de boa vontade e pátria do *melting-pot*, aqui não sofremos ainda a interferência deformadora dos grandes *parvenus* da era da máquina. **Ao contrário, entre nós alastrou-se e criou raízes em coordenadas de superior inteligência humana, a característica civilização luso-tropical que nos ensinou a igualdade prática das raças e boa vontade como elo do trabalho, da cooperação e da vida. No continente americano, o Brasil é o Sul sensível e cordial que venceu [...]** (ANDRADE, 1971, p. 51, grifo nosso).

Algumas questões ficam postas se considerarmos que a construção da identidade nacional brasileira está em jogo e que o intelectual a elabora pelo contraste com a identidade nacional estadunidense. A Europa deixa de ser o parâmetro, o modelo civilizatório, mas as astúcias da razão ocidental continuam fornecendo os fundamentos da comparação. Destaquemos dois aspectos: a) nos Estados Unidos da América, a vitória da civilização do Norte significou não apenas a abolição do trabalho escravo, mas, sobretudo, a entrada do país no concerto das nações modernas e industrializadas; b) no Brasil, a vitória do Sul agrário e escravista causou descompasso e atraso econômico, mas permitiu a construção de uma sociedade moralmente superior à norte-americana. A visão do Brasil sensível e cordial que ensinou a “igualdade prática das raças” opera como poderoso mecanismo de esquecimento dos traumas individuais e coletivos originados na violência do sistema escravista nacional. Além disso, desconsidera a situação de abandono dos

negros brasileiros emancipados por intermédio de um processo de abolição tardio e incompleto que não promoveu medidas reparadoras e distributivas. Pelo contrário, a pátria do *melting-pot* – imagem síntese na argumentação de Oswald de Andrade – adaptou o modo de produção escravocrata às exigências da sociedade capitalista moderna, mantendo, dessa maneira, uma excludente divisão racial do trabalho que perdura até hoje.

Conforme Lélia Gonzalez (2020) argumentou a esse respeito, no processo de formação do mercado competitivo brasileiro, o racismo baseado nos traços fenotípicos dos indivíduos foi “um dos critérios de maior importância na articulação dos mecanismos de recrutamento para as posições [de privilégio] na estrutura de classes e no sistema de estratificação social [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 35). A teórica chama atenção para dois dados concretos do processo de integração do negro ao mercado de trabalho ocorrido entre as décadas de 1930 e 1950, momento em que a proletarianização do trabalhador afrodescendente se intensificou no Brasil. O primeiro é o fato de o indivíduo branco sem propriedade dos meios de produção ter sido beneficiado pela estrutura racializada do mercado de trabalho nacional, o que contradiz a ideia de “igualdade práticas das raças” expressa por Oswald de Andrade. O argumento é de que o preconceito e a discriminação contra o negro constituíram barreiras adicionais no ato de ocupação dos postos de trabalho. Para Lélia Gonzalez, que teorizou a respeito da conjuntura antecedente ao último período democrático (1988-2016), as correntes progressistas que ignoraram essa peculiaridade do processo de exclusão do povo negro acabaram reproduzindo as desigualdades raciais, posto que, ao reduzir a prática política à esfera socioeconômica,

a divisão racial do trabalho permaneceu intocada.⁴ O segundo dado concreto apontado por Lélia Gonzalez diz respeito ao fato de que o projeto de dominação racial obteve tanto êxito no Brasil republicano porque contou com a participação ativa de indivíduos provenientes dos grupos dominados. Nesse ponto, a teórica se aproxima das ideias expressas por Oswald de Andrade, pelo menos no que se refere à crítica da tese desenvolvida por Oliveira Viana acerca da ideologia do branqueamento do povo brasileiro. Ambos apontam a figura do sociólogo como o modelo exemplar de intelectual proveniente das camadas racialmente dominadas que internalizou e reproduziu o discurso do grupo dominante. Enquanto Lélia Gonzalez considera que as ideias de Oliveira Viana representam, num nível mais sofisticado, o papel desempenhado por feitores e capitães-do-mato no passado escravista, Oswald de Andrade ironiza, com seu humor demolidor, dizendo que “sociólogo ariano é, entre nós, geralmente preto [...]” (ANDRADE, 1971, p. 52). Conforme veremos a seguir, o intelectual modernista expandiu as críticas contra o sociólogo que ignorou os “altos rumos da nacionalidade” indicados por mestiços iguais a ele, como Gonçalves Dias, Machado de Assis e Euclides da Cunha.

IV

A ideologia do branqueamento se constitui como pano de fundo dos discursos que exaltam o processo de miscigenação como expressão mais acabada de nossa democracia racial [...] (GONZALEZ, 2020, p. 33).

⁴ A produção ensaística de Lélia Gonzalez foi produzida entre o final da década de 1970 e início da década de 1990. A intelectual articulou os conhecimentos da teoria crítica com o ativismo político. Nesse espaço de atuação, foi precursora dos debates contemporâneos sobre as políticas de redistribuição e de reconhecimento desenvolvidos por intelectuais como Nancy Fraser. Falecida em 1994, Lélia Gonzalez não chegou a tomar parte das políticas públicas de promoção da igualdade racial desenvolvidas pelo Estado brasileiro nas duas últimas décadas a partir das pressões exercidas pelos movimentos negros que ajudou a organizar.

Agora, que a cozinha da vitória funciona perfeitamente atirando à mesma lata de resíduos o grande fundador do Império Italiano, o *fuehrer* da raça imaculada e todas as galinhas verdes da cancerosa repercussão totalitária, cumpre dar uma espiada na manhã que vem surgindo [...] (ANDRADE, 1971, p. 50).

As ideias expressas por Oswald de Andrade nas décadas de 1930 e 1940 sobre a questão negra fazem parte de um amplo debate em torno da formação étnico-racial do povo brasileiro cujo pano de fundo é o tema da mestiçagem. Nesse aspecto, os argumentos do intelectual modernista devem ser contextualizados, mesmo que de forma breve, para que possamos captar a ambivalência do seu pensamento político e refletir sobre a atualidade das suas propostas. Se, de um lado, Oswald de Andrade imaginou um país livre de antagonismos sociorraciais, por outro, rebateu não apenas as ideias nazifascistas importadas pela corrente verde-amarela do modernismo paulista, mas também as ideologias discriminatórias formuladas por pensadores que desenvolveram releituras do racismo científico aplicadas à realidade nacional. Para ilustrar esse ponto, aprofundemos o caso de Oliveira Viana, teórico cujas ideias foram combatidas em O ariano Oliveira, ensaio publicado na imprensa carioca em 1939 e mais tarde reunido na coletânea **Telefonema** (1976). Recorrendo à polêmica envolvendo o ocultamento histórico da cor da pele de Machado de Assis⁵ para atacar as contradições identitárias do “sociólogo ariano”, Oswald de Andrade anota:

[...] se fazem um crime a Machado de Assis não ter assumido publicamente o orgulho de sua mestiçagem, que diremos dum afro-nacional que repudia a sua boa

5 Para uma discussão mais ampla da polêmica, ver a leitura de Emília Viotti da Costa (2010) sobre o ato de censura de Joaquim Nabuco, que, após a morte de Machado de Assis, condenou o crítico literário José Veríssimo por este ter homenageado o amigo “mulato” em texto publicado na imprensa. Para o moralista Joaquim Nabuco, Machado de Assis não iria gostar de ser chamado de outra coisa senão de “branco”.

brasilidade, a fim de desviar para o conquistador branco todos os benefícios advindos à formação do povo brasileiro. E desviar erradamente. [...] Toda a obra de Oliveira Viana é sulcada dessa dulçorosa adulação do branco, que tem feito a desgraça dos países coloniais e retirado a confiança necessária ao mestiço nacional no caminho de suas necessárias libertações [...] (ANDRADE, 1976, p. 55).

Na sequência da argumentação, o “poeta pau-brasil” qualifica o trabalho do intérprete que sistematizou a ideologia do branqueamento como “um dos grandes documentos da nossa subserviência intelectual [...]”, que, por exprimir preconceitos de senhores de escravos, “não pode orientar um estudo sério da nossa evolução étnica e social [...]” (ANDRADE, 1976, p. 55). Na década de 1920, momento de efervescência do modernismo paulista, Oliveira Viana sustentara em trabalhos como **Populações Meridionais no Brasil** (1920) e **Evolução do Povo Brasileiro** (1923) que a sociedade brasileira estava branqueando com o processo de mestiçagem herdado do sistema colonial português. Mais que isso, ao manipular dados censitários e confundir o biológico com o cultural, os estudos apontavam que os negros estavam desaparecendo e que em poucas gerações a mestiçagem tornaria a nação branca e livre da herança africana, considerada explicitamente como inferior genética e culturalmente.

O fenômeno, conceituado de “arianização” pelo teórico, tranquilizou as camadas dirigentes que antes mesmo da abolição da escravatura, preocupadas com o futuro étnico da nação, promoveram uma agressiva política imigratória voltada para a substituição do trabalho escravo e para o processo de branqueamento do povo brasileiro. Esse gesto concreto antecipou a inevitável mudança do modo de produção escravista que se tornara insustentável no país – o último da periferia do

capitalismo a abolir a escravidão –, mas não resolveu o principal problema que incomodava as camadas dirigentes: o que fazer com o enorme contingente negro da República nascida no bojo dos desdobramentos da abolição do trabalho servil? Uma vez que a ideologia do branqueamento apontava que o processo de mestiçagem originado no benevolente sistema colonial português resolveria a questão sem que houvesse conflito ou fosse necessário promover políticas de segregação como as norte-americanas, a branquitude fixou-se no imaginário coletivo como meta a ser alcançada no futuro. Com o projeto autoritário encampado pelos vitoriosos da Revolução de 1930, o ideal de branqueamento diluiu-se no tema da mestiçagem, passando a receber tratamento cuidadoso por parte dos intelectuais que deslocaram o foco do debate racial do campo da biologia para o da cultura. Alguns postulados da “solução nacional” (branqueamento) foram superados definitivamente com o descrédito do racismo científico e o avanço dos estudos da genética e da antropologia cultural. Nessa virada identitária, o cruzamento entre as matrizes africana, indígena e europeia passou a ser interpretado como característica “essencial” do país, como elemento constitutivo da identidade nacional que se afirmava como mestiça no cenário mundial (SKIDMORE, 1976; SCHWARCZ, 2012).

Destaca-se nesse contexto a obra de Gilberto Freyre, intelectual a quem Oswald de Andrade constantemente recorre em seus ensaios jornalísticos, a ponto de dizer, num dos últimos trabalhos que produziu – **A Marcha das Utopias** (1990) –, que, levando em consideração a honestidade, a riqueza e a convicção com que o sociólogo tratou a questão do negro brasileiro, “seria difícil lhe ter escapado qualquer coisa da alta contribuição africana na composição da nossa originalidade [...]” (ANDRADE, 1990,

p. 231). O sociólogo pernambucano propôs uma reinterpretação positiva do caráter nacional brasileiro, valorizando a mestiçagem⁶ em consonância com muitos dos ideais estéticos e políticos defendidos pelos modernistas. Conforme assegura Antonio Candido (2006), os ensaios de interpretação da realidade brasileira produzidos por Gilberto Freyre nas décadas de 1930 e 1940 seguem as “mesmas tendências do Modernismo, a que deu por assim dizer coroamento sistemático, ao estudar com livre fantasia o papel do negro, do índio e do colonizador na formação de uma sociedade ajustada às condições do meio tropical e da economia latifundiária [...]” (CANDIDO, 2006, p. 131).

Oswald de Andrade, que antecipou com a “poesia pau-brasil” algumas das “tendências do Modernismo” seguidas pelo sociólogo pernambucano, encara o fenômeno da mestiçagem de forma bastante similar à interpretação do autor de **Casa-Grande & Senzala** (1933). Para esses intelectuais identificados com o ideológico senhorial, a mistura entre as raças, característica da civilização luso-tropicalista, poderia ensinar lições de coexistência, harmonia e tolerância às nações capitalistas avançadas onde ainda se praticavam políticas de segregação contra as minorias étnico-raciais. É esse o pano de fundo de *Sol da Meia-Noite*, talvez o mais instigante dos ensaios jornalísticos publicados por Oswald de Andrade na década de 1940, interpelando os regimes totalitários que tomaram conta da cena política mundial. Com o nazifascismo encurralado pelos

⁶ Não podemos perder de vista que Thomas Skidmore (1976) demonstrou em seu estudo clássico que o objetivo da história social registrada por Gilberto Freyre não era promover a igualdade racial, mas sim “reforçar o ideal de branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (primitivamente branca) adquirira preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio, em menor escala) [...]” (SKIDMORE, 1976, p. 211). Também não podemos deixar de mencionar, com a ajuda de Lília Moritz Schwartz, que Gilberto Freyre conservou intocados em sua obra “os conceitos de superioridade e inferioridade, assim como não deixava de descrever e por vezes glamorizar a violência e o sadismo presentes durante o período escravista [...]” (SCHWARCZ, 2012, p. 51). Além disso, Lélia Gonzalez (2020) apontou que a concepção de mestiçagem elaborada pelo sociólogo pernambucano escamoteou “a questão geral da discriminação e, em particular, a exploração sexual da mulher negra [...]” (GONZALEZ, 2020, p. 33).

aliados e a ditadura do Estado Novo começando a ruir, Oswald de Andrade historiciza o caráter germânico para em seguida apresentar uma ideia, embora relativizada com humor e muita ironia, visando a resolver os problemas criados pelo ideal de pureza ariano:

Perguntava-me a Revista *Diretrizes*, ultimamente, em enquete, que se devia fazer da Alemanha depois da guerra? Esfolar inteira? Comunizar? Entregar todinha aos noruegueses, aos gregos e aos russos? Aos filhos dos fuzilados, dos enforcados e dos bombardeados do mundo inteiro? Dá-la aos judeus? – Não! É preciso alfabetizar esse monstrengo. Há dentro dela um raio esquivo de luz. É o seu Humanismo! É o que vem de Goethe e através de Heine produz Thomas Mann. A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot* do futuro. Precisa mulatizar-se [...] (ANDRADE, 1971, p. 62).

Para que possamos discutir a proposta de mulatização, configurada na imagem do caldeirão das raças como forma de se alcançar o humanismo, talvez seja pertinente retomar o que dissemos linhas acima sobre o debate havido entre o “poeta pau-brasil” e as novas gerações de intelectuais em torno do legado do movimento modernista. Como vimos, a queixa de Oswald de Andrade dirigia-se ao método de leitura utilizado pelo representante da nova geração na análise da sua obra ficcional. No entanto, por detrás da querela encontram-se questões mais substantivas, como a perda de prestígio da visão de mundo construída pela antiga classe senhorial e o consequente descompromisso dos moços com as estruturas tradicionais da sociedade brasileira. Essa questão pode ser apreendida naquela

característica do sistema intelectual brasileiro que Luiz Costa Lima (1981) chamou de auditividade.

A cultura auditiva, cujos principais expoentes modernistas foram Oswald de Andrade e Gilberto Freyre, é centrada na fala e na eloquência do discurso oral que visa mais convencer e seduzir o interlocutor do que provar a pertinência das proposições ou explicar o modo como essas serão postas em prática. No caso de Gilberto Freyre, o auditivo se manifesta na “profunda debilidade teórica que (des)orienta o seu trabalho e o submete – ao longo de sua produção, cada vez mais claramente – ao ideológico senhorial [...]” (LIMA, 1981, p. 17). Com Oswald de Andrade, a situação não é diferente, os seus ensaios tropicalistas conformam “matriarcados e revoluções gerenciais com uma facilidade e um poder de sedução que mantém a eficácia do *auditivo* [...]”. E, com esta, a permanência do antiteórico, da praticidade, da dominância do ideológico (LIMA, 1981, p. 19, grifo do autor).

Diante desse quadro, as perguntas que surgem da proposição estabelecida por Oswald de Andrade para solucionar os problemas causados pelo ideal de pureza ariano são as seguintes: como seria realizado o processo de mulatização da Alemanha? Quais seriam os procedimentos adotados para se alcançar o Humanismo? O intelectual apresenta o resultado imaginado, mas não estabelece as premissas e o encaminhamento lógico a ser seguido. Postas a prova, ideias extraordinárias como essa, construídas sob a eficácia da cultura auditiva, tendem a ser desmentidas ou desmascaradas quando confrontadas com discursos demonstrativos como o científico. Isso foi o que ocorreu com a tese da democracia racial na década de 1950, época em que a UNESCO patrocinou uma série de pesquisas científicas visando conhecer a tão propalada democracia racial brasileira. A ideia era replicar a solução em

outros lugares do mundo; no entanto, os resultados das pesquisas demonstraram que, ao contrário do que alegavam intelectuais como Gilberto Freyre e Oswald de Andrade, o Brasil era um país extremamente racista. Sob o véu da cordialidade oficializada, imperava no país um racismo disfarçado contra a população negra, discriminada em todos os setores da vida civil.

Os resultados mais significativos da realidade racial brasileira àquela época foram coligidos nas pesquisas desenvolvidas por Florestan Fernandes, destacado intelectual do campo das relações raciais que pertencera a primeira geração de alunos formados pela Universidade de São Paulo. A partir dos estudos pioneiros patrocinados pela UNESCO, o pesquisador fundou a corrente de pensamento conhecida como “escola de sociologia paulista”, núcleo responsável pelo primeiro grande abalo sofrido na interpretação racial construída no interior da tradição auditiva da cultura brasileira. O segundo abalo viria com a emergência dos movimentos negros na década de 1970, que passaram a formular interpretações coletivas da questão racial brasileira para além da variável econômica predominante nos estudos da escola paulista de sociologia. Esses movimentos ergueram as bases que sustentam o discurso dos movimentos contemporâneos que desde a redemocratização do país vêm reivindicando dos poderes instituídos a promoção de políticas de reparação histórica, de redistribuição e de reconhecimento. As minorias raciais, embaladas pela teorização de precursores como Abdias Nascimento (2016) e Lélia Gonzalez (2020), entre outros, têm procurado desenvolver seus próprios discursos, assim como os seus próprios instrumentos de leitura e compreensão da realidade racial, de releitura dos cânones histórico e literário e de questionamento do sistema intelectual brasileiro como um todo.

Dito isso, resta perceber que a ambivalência atravessa a questão do negro na obra de Oswald de Andrade, a ponto de suas propostas também dialogarem com outras formuladas por intelectuais negros contemporâneos, preocupados com a construção de categorias de pensamento alternativas que não se restrinjam apenas ao caso brasileiro. A abertura para a América Latina indicada pelo modernista em seus ensaios tropicalistas, sem dúvida, é o ponto que conecta o seu pensamento ao discurso dos grupos minoritários que, desde a última redemocratização do país, buscam romper com as práticas políticas responsáveis pelas históricas divisões sociorraciais da sociedade brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. Aqui foi o sul que venceu. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. Sol da meia-noite. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. Antes do marco-zero. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora

Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. O Ariano Oliveira. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Telefonema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Comemorando Castro Alves. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Telefonema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. São Paulo: Zahar, 2020.

LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. *In*: COSTA, Luiz Costa. **Dispersa demanda: ensaios sobre Literatura e Teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. Oswald, poeta. *In*: COSTA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos: dispersa demanda II**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

OPERÁRIOS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1635/operarios>. Acesso em: 13 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

SANTIAGO, Silviano. Plataformas e testamentos. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Oswald de Andrade: elogio da tolerância racial. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Que horas são? *In*: SCHWARZ, Roberto. **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Indigestão colonial em alguns poemas da Revista de Antropofagia

Rodrigo Octávio Cardoso*

Resumo

Parte do projeto do modernismo brasileiro foi a afirmação de uma literatura nacional autêntica no espaço mundial da modernidade estabelecido como conjunto de Estados nacionais. Entretanto, a escrita do texto moderno foi marcada por aquilo que Denise Ferreira da Silva (2007) chama de globalidade, isto é, a atribuição de transparência ao sujeito europeu e de afetabilidade aos seus outros raciais, que ocupavam outros espaços. Essa separação se expressou como uma forma peculiar de angústia de influência em diversos textos literários modernistas que buscavam estabelecer sua autenticidade diante de uma tradição literária ocidental que, por sua vez, não os reconhecia. Neste artigo, proponho uma leitura de diferentes manifestações dessa angústia de influência e separação em alguns célebres poemas modernistas publicados originalmente na **Revista de Antropofagia** por Murilo Mendes, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Modernismo. Globalidade. Angústia de influência. Ocidente. Poesia moderna.

* Professor Assistente de Teoria Literária na UFRJ, doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. <https://orcid.org/0000-0002-7488-6532>.

Colonial indigestion in a few poems in the *Revista de Antropofagia*

Abstract

Part of the Brazilian modernist project was the affirmation of an authentic national literature in the worldwide spatiality of modernity, established as an ensemble of nation-States. However, the writing of the modern text postulated that which Denise Ferreira da Silva (2007) calls globality, that is, the attribution of transparency to the European subject and of affectability to their racial others who inhabited other spaces. This separation expressed itself as a peculiar form of anxiety of influence in many modernist literary texts which sought to establish their authenticity in face of a western literary tradition which, in turn, did not recognize them. In this article, I propose a reading of different manifestations of this anxiety of influence and separation in a few famous modernist poems originally published in the *Revista de Antropofagia* by Murilo Mendes, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade and Oswald de Andrade.

Keywords: *Modernismo*. Globality. Anxiety of influence. West. Modern poetry.

Recebido em: 29/09/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

Cem anos após a declaração de independência do Brasil, a identidade nacional e o lugar do país no concerto das nações modernas eram preocupações centrais de intelectuais e escritores brasileiros. Os anos 1920 e 1930 dão testemunho de um enorme esforço intelectual de imaginar a nação em obras que ressoam, ainda hoje, na política e na cultura brasileiras, tais como as de Manoel Bomfim, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Esses ideólogos desdobraram-se para interpretar e projetar o Brasil como uma nação moderna segundo os modelos universalistas e eurocêntricos que constituem esse paradigma, como a ideia romântica de cultura nacional unindo organicamente língua, povo e terra (ANDERSON, 2011; CHEAH, 2003). Entretanto, a formulação de um texto nacional moderno apresentava dificuldades particularmente angustiantes em um país marcado por um histórico colonial e pela miscigenação. Diante das teorias do racismo científico de Arthur de Gobineau, Ernst Haeckel, Paul Broca e outros, oriundas da Europa, e que agora proliferavam pelo mundo todo, bem como da ascensão dos movimentos eugenistas,¹ a chamada “mancha negra” se apresentava como mais um empecilho para o desejo da elite brasileira de ser considerada moderna e ocidental.

Como mostra Denise Ferreira da Silva (2007), o texto moderno da filosofia, da história e das ciências havia se constituído sempre já a partir da globalidade e da co-figuração dos europeus e seus outros raciais, como eus-transparentes e como eus-afetáveis, respectivamente. Isto é, a modernidade associava ao espaço europeu os atributos da razão transcendental e da autodeterminação e ao resto do mundo a determinação

¹ Em 1929 acontece o 1º Congresso Brasileiro de Eugenia no Rio de Janeiro, liderado por Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto (este último apresenta uma voz divergente, criticando o racismo biológico), com o apoio de intelectuais destacados como Monteiro Lobato. Cf. Stepan (2015).

segundo as leis da natureza que justificava sua dominação pelos sujeitos pós-iluministas. Para os Estados nacionais pós-coloniais do Novo Mundo, a entrada na modernidade exigia uma negociação com a globalidade na confecção do texto nacional. Nos Estados Unidos, como argumenta Ferreira da Silva, isso significou postular uma continuidade histórica com o espaço europeu e a segregação de uma minoria racializada “afetável” em um espaço determinado e limitado da nação. No caso do Brasil, essa negociação envolveu um jogo tenso que postulava a continuidade do desejo e da subjetividade masculinas europeias sobre o território nacional e sobre os corpos das mulheres negras e indígenas a partir da figura da miscigenação, expressa primeiro na teoria do embranquecimento, no final do século XIX e início do século XX, e sobrecodificada, posteriormente, pelo mito da “democracia racial”. Em ambos os casos, o objetivo final seria a obliteração dos corpos e subjetividades racializados e a formação de uma nação branca, o que se exprime em uma série de políticas de extermínio das populações não brancas, tais como a não inclusão social da população negra após a abolição legal da escravidão, incentivos à miscigenação e à imigração de brancos europeus, restrições a imigrantes não europeus e a constante perseguição policial a negros que perdura até os dias de hoje no país. Em todo caso, diante da modernidade, a presença dos corpos racializados no espaço e na cultura nacionais permanece como uma “ameaça” à transparência do sujeito nacional, mesmo em autores que a princípio rejeitavam o projeto explicitamente racista do embranquecimento. Nesses casos, como revelam diversos textos da **Revista de Antropofagia**, publicada em São Paulo entre 1928 e 1929, o projeto modernista de fundar uma literatura autenticamente nacional é marcado por uma angústia

colonial, ou uma certa indigestão, em sua tentativa de incorporar expressões da língua, da cultura e das subjetividades atravessadas pela presença de um povo racializado e que carregam os traços da separação postulada pela globalidade.

Após um primeiro momento de busca por novas formas de expressão, modernas e cosmopolitas, as preocupações do modernismo paulista passam a girar em torno do caráter nacional da cultura brasileira e da significação da cultura popular, como demonstra Eduardo Jardim de Moraes (1988). É o que expressa, por exemplo, a frase do Manifesto da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, publicado em 1924: “Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos [...]” (ANDRADE, 2011, p. 49). Inserida em um processo global de modernização, que, como afirma Harry Harootunian (2010), significa também a produção da história como história nacional, a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade reivindica o local como material poético. Além disso, reivindica que essa poesia tenha seu lugar reconhecido nos fluxos internacionais de circulação de bens culturais. “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 2011, p. 61).

Em resposta às propostas de Oswald de Andrade, o Grupo Verdeamarelo adota, nos anos seguintes, uma posição antagônica à do autor, rejeitando suas influências francesas imediatas como modismos e sustentando um nacionalismo estrito e xenófobo em uma série de textos publicados nas páginas do **Correio Paulistano**, jornal ligado ao Partido Republicano Paulista, que hegemonizava a política nacional.² Em três artigos com o mesmo título, “Matemos Pery”, publicados em 1921, 1925 e 1927, Menotti Del Picchia (1927) ataca as tentativas

² Para uma excelente análise das publicações dos Verdeamarelos, cf. Queiroz (2010).

do romantismo brasileiro de fundar sobre a figura do “índio” a identidade brasileira e defende o caráter e as origens latinas da cultura nacional, reivindicando a loba romana como seu totem. A afirmação de Del Picchia gera uma série de respostas e propostas alternativas e o grupo finalmente se reorganiza, um Del Picchia vencido incluso, em torno de Plínio Salgado e de sua proposta de elevar a anta à posição de totem nacional. Segundo o “Manifesto Nheengaçu Verde-Amarelo” (O ATUAL, 1927), a identidade do brasileiro teria surgido na expulsão dos selvagens tapuias pelos tupi, que teriam então se convertido radicalmente ao cristianismo e à cultura ocidental. O suposto temperamento dócil e cordial dos tupi levaria, assim, à absorção harmônica dos traços portugueses e africanos formando enfim o brasileiro. Essa fusão estaria epitomizada na figura do bandeirante, representante máximo do empreendedorismo paulista e do caráter heroico da figura nacional. Dessa forma, a manobra do Grupo da Anta propõe a conciliação do caráter miscigenado da população brasileira com uma adesão completa e irrestrita aos valores tradicionais e conservadores da civilização ocidental.

Em parte como resposta ao arielismo³ e ao lusitanismo cultural e religioso dos conservadores do Grupo da Anta, publica-se, em 1928 e 1929, em São Paulo, a **Revista de Antropofagia**. Liderados por Oswald de Andrade, os antropófagos buscarão uma formulação alternativa para o problema da cultura nacional, sua relação com a cultura popular e com os influxos culturais europeus. Como sugerem Antonio Candido (1987b) e Heloísa Toller Gomes (2011), a escassa menção a negros e elementos afro-brasileiros na **Revista de Antropofagia** demonstra um desconcerto diante da forte presença desse contingente na

3 Em *Ariel* (1900) o uruguaio José Enrique Rodó mobiliza os personagens de *A tempestade*, de Shakespeare, e propõe que a América Latina deveria recusar o “calibanismo” materialista norte-americano e buscar uma nova cultura espiritual inspirada em Ariel e fundada na Antiguidade Clássica, ideia que se tornou lugar comum em muitos países da região no início do século XX. A esse respeito ver Jáuregui (2008).

população brasileira e a dificuldade das elites brancas, apontada por Abdias Nascimento (2016), de lidar com a chamada “mancha negra”. Por outro lado, a representação do indígena como fundamento mítico da cultura brasileira sem, entretanto, qualquer menção de povos indígenas contemporâneos, não se descola totalmente da estratégia verdeamarela de apresentar uma diferença e autenticidade em relação ao discurso eugenista arianista europeu, atribuindo valor de autenticidade e diferença para o caráter miscigenado brasileiro. Essa estratégia, ao mesmo tempo que minimiza a importância do negro, confina o indígena ao passado da cultura nacional moderna sob a hegemonia branca.⁴

Entretanto, ao contrário da abordagem ao mesmo tempo xenófoba com relação aos influxos culturais contemporâneos e lusófila com relação à língua e cultura herdada dos colonizadores, defendida pelos verdeamarelos, os colaboradores da **Revista de Antropofagia** – particularmente Oswald de Andrade – teorizam uma dinâmica cultural complexa de apropriação criativa e seletiva, simbolizada pela antropofagia, e rejeitam o legado tradicionalista e conservador da colonização, associado ao cristianismo e ao eurocentrismo. O tupinambá antropófago pré-cabralino é proposto como símbolo e ideal de autonomia moral, criatividade, liberdade sexual e capacidade de incorporação crítica e interessada de elementos culturais estrangeiros.

Imersa nas questões de sua época, por meio de um conjunto amplo e diverso de breves ensaios e narrativas, poemas, citações, ilustrações, crônicas e manifestos, a **Revista de Antropofagia** buscava dar corpo aos debates e aos desenvolvimentos da produção modernista sete anos após as promessas da Semana de Arte Moderna de 1922. Entre um grande número de poemas provincianos sobre a vida bucólica nas cidades do interior, um

4 Desenvolvo mais extensamente o argumento de que antropofagia faz parte da estratégia da branquitude brasileira de hegemonização do legado miscigenado da colonização em Cardoso (2018) e em Cardoso (2021).

ou outro poema em que se retrata o acelerado desenvolvimento urbano e a migração na capital paulista, além de diversos textos com temas folclóricos, há alguns poemas publicados em suas páginas que se tornariam centrais para o cânone modernista como No meio do caminho, de Carlos Drummond de Andrade; Canção do Exílio, de Murilo Mendes; Noturno da Rua da Lapa, de Manuel Bandeira, e Lundu do Escritor Difícil, de Mário de Andrade. Publicados mais tarde em antologias autorais dos grandes nomes do modernismo, foram interpretados quase sempre no âmbito da obra de seus autores, sem muita atenção para sua publicação inédita e original no contexto da revista. Tendo isso em vista, proponho, a seguir, uma leitura de alguns desses poemas em seu contexto de publicação original, tendo em vista, principalmente, as tentativas de elaboração da cultura brasileira em sua relação tensa e, muitas vezes, angustiante, com a tradição cultural eurocentrada ou ocidental.

No sétimo número da **Revista**, em seu primeiro ano, encontramos o poema República, de Murilo Mendes:

Republica

Deodoro todo nos trinquês
bate na porta do Dão Pedro 2º.
Seu Imperadô, dê o fóra
que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
Mande vir os muzicos.
O imperador camarada responde
Pois não meus filhos não se vexem
me deixem calçar as chinelas
pódem entrar á vontade.
Só peço que não me bulam nas obras completas de Vitor Hugo.
(RIO DE JANEIRO)
Murilo Mendes
(Revista de Antropofagia, I-7, p.1).⁵

⁵ Nas citações da **Revista de Antropofagia**, mantenho a grafia original da publicação.

Em República, o imperador D. Pedro 2º dá as boas-vindas ao golpe que vai dar fim ao Império Brasileiro. A Proclamação da República é um marco oficial e definitivo de uma ruptura do Estado brasileiro com sua linhagem portuguesa. Mas, aqui, Murilo Mendes aponta para a artificialidade simbólica desse marco histórico de ruptura. No poema, a cena da ruptura é mediada pela cordialidade de um acordo tácito no interior de uma elite que compartilha dos mesmos valores. Fidalgo, filho de um rei português, bem aclimatado ao Brasil, calçando suas chinelas, o imperador do poema não fica indignado e não se abala com a entrada do velho companheiro militar nem a repele como uma traição. A transição se dá tranquilamente sobre o fundamento e sob a condição de uma continuidade discursiva designada pelas “obras completas de Vitor Hugo”. Curiosamente, a Primeira República não deveria retomar os clássicos portugueses, menos ainda basear-se em tradições locais: a constituição da transição é o liberalismo romântico da obra de Victor Hugo. O acordo liberal entre o monarca escravocrata e o ditador militar certamente parece ser fruto de uma ideia fora do lugar, segundo a noção de Roberto Schwarz (2009a). O olhar irônico do poeta atenta, de modo particular, para a afinidade prioritária da elite governante e de sua cultura oficial com a tradição cultural centro-europeia, que, por sua vez, proclamava ideias liberais e humanistas no auge de sua expansão imperialista e dominação colonial. De todo modo, o poema coloca em jogo a artificialidade da ruptura, seja com os laços umbilicais europeus da elite governante, seja com a mentalidade monárquica na república.

Essa artificialidade também é descrita por Roberto Schwarz em Nacional por subtração. Nesse ensaio, o crítico descreve o fatídico mal-estar do intelectual brasileiro com “a experiência

do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos [...]” (SCHWARZ, 2009b, p. 109). Um dos exemplos usados por Schwarz para esse mal-estar da cultura emprestada é o poema *Lundu do escritor difícil*, de Mário de Andrade, publicado originalmente no n. 7 do Ano I da **Revista**, em que o poeta “chamava de macaco o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro [...]” (SCHWARZ, 2009b, p. 110). Aqui, a questão da artificialidade se desloca do âmbito ideológico-político para o âmbito linguístico-poético:

Lundu do escritor difícil

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquisila
Porêem essa culpa é fácil
De acabar duma vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira.
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nessa capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.

Misturo tudo num saco
Mas gaúcho maranhense
Que para no Mato Grosso
Bate este angü de caroço
Ver sopa de carurú;
A vida é mesmo um buraco;
Bobo é quem não é tatú!

Eu sou um escritor difícil
Porêem culpa de quem é!
Todo difícil é fácil
Abasta a gente saber.

Bagé piché chué, ôh “xavié”,
De tão fácil virou fossil,
O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
De enxergar tudo tão longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês “singé”
Mas não sabe o que é guariba?
Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.

Mario de Andrade
(Revista de Antropofagia, I-7, p. 3)

Além da crítica final à macaqueação dos manos, Mario de Andrade contrapõe a adoção de termos em língua estrangeira (“o francês ‘singé’”) com uma aglomeração de termos regionais e populares, muitos de origem indígena ou africana, compondo, em seu conjunto, uma espécie de crioulo brasileiro geral. Dessa forma, busca suplantiar a cultura e a linguagem emprestados por uma língua que se harmonizaria melhor com a experiência da vida nacional. Como se no ritmo mesmo da vida se pudesse procurar uma forma de enxergar, de escrever e fazer corresponder as palavras, sons e signos a uma imagem orgânica da nação. O poeta modernista responde à acusação de ter uma escrita difícil afirmando-a como popular e local, defendendo o conhecimento e o uso dos costumes, vocabulários, imagens e ritmos das populações e do território brasileiro, contra a macaqueação do que é estrangeiro.

No poema de Mario, a própria cortina que ofusca a visão sobre o nacional é feita desses elementos da terra – “Cortina de brim de caipora/Com teia caranguejeira/E enfeite ruim de caipira” –, sugerindo a inescapabilidade da crioulaização descrita por Glissant (2005), a criação de uma novidade imprevisível a partir de rastros da memória de culturas que sobreviveram à violência do encontro colonial. Nesse caso, a própria cortina ideológica que visa ocultar a realidade da terra e desviar o olhar para as metrópoles culturais é feita de elementos autóctones que revelam inevitavelmente o que se buscava ocultar.

Ao mesmo tempo, o nacional é compreendido como composição eclética de dizeres e costumes que o poeta mistura “tudo num saco/Mas gaúcho maranhense/Que para no Mato Grosso/Bate este angu de caroço [...]”. Assim, no poema, não se trata de uma crítica da imitação em si, mas de uma defesa da imitação do nacional. Mario de Andrade não é um intelectual orgânico, nem essas variedades linguísticas pertencem a uma comunidade regional particular, mas constituem uma bricolagem de diversos falares populares reunidos com base em um trabalho de pesquisa etnológica. A dificuldade em ler o nacional que o poema denuncia consiste na falta de representação desse nacional para o público da elite intelectual, portador de uma visão de mundo formada com os olhos na Europa. O poeta deve se apropriar do material nacional heterogêneo e convertê-lo em forma, de modo a converter em linguagem uma experiência autêntica e popular da nação, tornando-se, assim, um legítimo representante da sociedade nacional. Nesse sentido, o poema recomenda o conhecimento dos falares brasileiros para se obter acesso a essa poesia que busca estabelecer uma mediação entre o campo da experimentação estética da elite intelectual

e as diversas expressões vernaculares do povo. Existiria a necessidade, portanto, de adequar as representações, o jogo da fala, superando a representação disjuntiva de uma elite branca identificada com a Europa e de uma população miscigenada marcada por um suposto primitivismo indígena e africano.⁶ Se bem-sucedido, o projeto de Mário de Andrade estabeleceria um campo comum para o mútuo reconhecimento entre o povo e a elite numa mesma comunidade linguística nacional.

Entretanto, como afirma Roberto Schwarz:

[...] a destruição programática da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema. Idem para a inocência programática com que o antropófago ignora o constrangimento, o qual teima em reaparecer. “Tupi or not Tupi, that is the question”, na famosa fórmula de Oswald, cujo teor de contradição – a busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho – diz muito sobre o impasse. (SCHWARZ, 2009b, p. 123).

Dessa forma, o crítico vincula a crítica da imitação de Mário de Andrade ao projeto antropófago de Oswald de Andrade como formas de lidar com a sensação incômoda de dependência cultural. A inocência programática que Schwarz encontra na célebre frase de abertura do Manifesto Antropófago tem uma dupla significação. Por um lado, busca elaborar a “impureza racial brasileira”, nos termos eugenistas da época, por uma relação ambígua com uma herança difusa – implicitamente biológica e cultural – indígena, que é capaz, apesar disso, ou por isso mesmo, de afirmar-se numa relação de diálogo crítico com os influxos culturais das novas metrópoles neoimperiais. Por outro lado, essa dupla injunção busca elaborar a ficção de um

⁶ Essa suposição é diagnosticada e reproduzida por Antonio Candido em *Literatura e cultura de 1900 a 1945* (CANDIDO, 2011). A esse respeito, ver também Cardoso (2020).

reconhecimento mútuo entre a tradição ocidental eurocentrada e a nação pós-colonial mestiça: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem [...]” (Revista de Antropofagia, Ano 1, p. 3, Manifesto Antropófago). Uma ficção que só poderia soar como inocência para um teórico marxista da dependência como Schwarz.

De todo modo, o território nacional não pode ser purificado de elementos estrangeiros, como queria o poema de Mário. Além da hegemonia dos elementos culturais legados pela colonização portuguesa, o país moderno, integrado ao capitalismo global, está também povoado por lógicas, técnicas e mercadorias estrangeiras, para além da cultura francesa, que faz sucesso entre as elites. Assim, já no número 14 da segunda “dentição”, Murilo Mendes procura atualizar a experiência literária canônica do exílio nessa nova realidade do processo de globalização:

Canção do Exílio

Minha terra tem macieiras da California
onde cantam gaturamos de Versailles
os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista
os sargentos do Exército são monistas cubistas
os filozofos são polacos vendendo a prestação
a gente não pôde dormir
com os oradores e os pernilongos
os sururus em família
têm por testemunha a Gioconda
eu morro sufocado
em terra estrangeira
nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia
ai quem me dêra xupar uma carambola de verdade
ouvir um sabiá com certidão de idade!

Rio, 1924

Murilo Mendes
(Revista de Antropofagia, II-14).

Em sua releitura do poema homônimo de Gonçalves Dias, Murilo Mendes compartilha de um desejo das coisas da terra, particularmente seus produtos naturais e sua língua: “quem me dêra xupar uma carambola de verdade”. Num *tópos* tradicional, identifica na fauna e na flora os elementos nacionais de maior valor, mas, já aí, eles aparecem de certa forma conciliados com as presenças culturais estrangeiras nos “sargentos monistas cubistas”, com as “macieiras da Califórnia” e os “filósofos polacos vendendo a prestação”. É curiosa também a presença dos “gaturamos”, pássaros nativos da América do Sul, entretanto já modificados e importados, após terem sido inicialmente levados para compor os jardins imperiais franceses. No espírito da crítica antropofágica, o poema ridiculariza o bacharelismo da oratória oficial, comparando-a ao incômodo dos pernilongos. E se mesmo a contemplação dos moluscos (“sururus”) comidos pelo povo é marcada pela presença da cultura italiana clássica representada pela Gioconda, o cenário complexo e contraditório, marcado pela cultura popular local tanto quanto por elementos estrangeiros é o ambiente no qual o poeta se sente em casa, fora de onde ele sufoca.

Como Mario, Murilo Mendes critica o distanciamento dos poetas em relação à realidade popular em suas “torres de ametista”. Entretanto, a apresentação destes como “pretos” ensaia um gesto de apaziguamento com a diferença racial que marca a constituição da identidade nacional. Dessa forma, o poema sinaliza um movimento de reconhecimento da importância do elemento negro na constituição do país que, de fato, já encontra mais lugar na chamada segunda “dentição” da revista – as

edições publicadas no **Diário de São Paulo** em 1929, com um grupo mais restrito de colaboradores e um tom mais radical. Um reconhecimento praticamente ausente no primeiro ano da publicação, senão por um ou outro texto etnológico de Mario de Andrade e Câmara Cascudo, sempre marcados pelo índice exotizante e redutor de “folclore”.

Se Canção do Exílio fala da saudade da terra natal, mesmo transformada pela globalização, A voz triste da terra (Ano 1, n. 5, p. 6), de Peryllo Dolivera, fala da nostalgia de uma terra inocente, intocada pelo estrangeiro, que é deixada em uma situação de irreversível melancolia após a ingenuidade local ter contato com “as coisas bonitas que os barcos trouxeram de longe”. Estar em casa, portanto, tampouco significa estar pacificado e tranquilo. Se a casa marca o lugar da herança, do próprio e do familiar, aqui ela também carrega a marca inquietante e indelével do estrangeiro. Desde o exílio o olhar para o país natal torna graciosas as dissonâncias e tensões, mas, para quem fica, a vida nacional ainda é assombrada por uma herança cuja propriedade parece estar a todo momento em questão e pelos signos incômodos e proliferantes que marcam a ausência da experiência da civilização metropolitana.

Fica claro que um dos principais problemas para o discurso modernista no fim dos anos 1920 era a elaboração de uma forma de relação com a cultura europeia que permitiria à poesia e à cultura brasileira adquirirem autonomia e força própria. Para isso, era necessário, por um lado, afirmar um caráter nacional geral, capaz de conciliar a ampla miscigenação com a aspiração das elites à branquitude e, por outro lado, afirmá-la em contraposição e diálogo com a tradição ocidental. A antropofagia lidou com a primeira questão por meio da subsunção parcial das

identidades brasileiras a um elemento indígena embranquecido, mas foi pouco capaz, entretanto, de lidar com o elemento negro, predominante, frequentemente silenciando a seu respeito. Com relação ao segundo problema, a proposta intrépida e criativa de uma identidade fundada na incorporação da alteridade deixa, como resto incômodo, o eco de um silêncio onde se esperava o tão desejado reconhecimento.

Como argumenta Alfredo César Melo, o autorreconhecimento do intelectual brasileiro, letrado na tradição ocidental, tem-se condicionado ao seu reconhecimento pelos portadores da autoridade autoconferida dessa tradição – os intelectuais e literatos das nações imperialistas. Conforme o autor, se estabelece aí a “tensão de um ator (o intelectual brasileiro) que se imagina pertencente a uma comunidade (a cultura ocidental), cujos principais atores (os sistemas intelectuais dos países centrais) o ignoram solenemente.” (MELO, 2016, p. 48). O Ocidente, por sua vez, que se define, entre outras coisas, pelos valores universalistas do Iluminismo europeu como a democracia, a livre circulação de ideias, o diálogo racional e a universalização da sensibilidade, na prática se reproduz segundo a lógica de uma geografia variante, hierarquizada segundo as classificações temporais da modernidade capitalista e racialmente marcada. Como demonstra Naoki Sakai (2020), no início do século XX um intelectual japonês se considerava definitivamente mais ocidental que um cidadão indiano, ou mesmo um camponês japonês. Ainda hoje, não é difícil perceber que um australiano branco e anglófono é, em geral, mais facilmente reconhecido como um ocidental que um cidadão latino-americano. Como índice discursivo, o Ocidente deixa de ser localização geográfica e passa a ser um critério de

hierarquização e exclusão cultural com contornos distintamente racistas e imperialistas, dentro do contexto do capitalismo global, proscrevendo de seu espaço de diálogo a todos aqueles que define como “Outros”.

A contradição entre o desejo implícito de ser reconhecido por essa tradição formativa e a afirmação de sua autonomia também está presente na poesia antropófaga. No quinto número do primeiro ano da **Revista de Antropofagia**, encontramos o Noturno da Rua da Lapa, de Manuel Bandeira:

Noturno da Rua da Lapa

A janela estava aberta. Para o quê, não sei, porém o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atinar no que fazia: se meditava, se morria de espanto, ou se vinha de muito longe.

Nesse momento (oh! porquê precisamente nesse momento?) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adeantava! – A bomba de flit! Pensei comigo. É um insecto.

Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim, os sinos da redenção continuaram em silêncio, nenhuma porta se abriu, nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que êle não morreria nunca mais, nem sairia, comquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minh'alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.

Manuel Bandeira

(Revista de Antropofagia, I-5, p. 1).

De um apartamento na Lapa, entre a boemia do bairro carioca e a elegância provinciana do Passeio Público, não muito

distante dos edifícios oficiais do governo no Catete, o eu lírico percebe o vento das casas de divertimentos (“lupanares”) e “fragmentos do hino da bandeira”. A presença contrastante dos elementos torna as recordações opacas, colocando em questão até mesmo a pertença àquele lugar: teria o eu lírico, na verdade, vindo de muito longe? Em meio a esse torpor, o cômodo é invadido por uma presença que causa alerta e confusão.

Noturno da Rua da Lapa faz clara referência a “O Corvo”, de Edgar Allan Poe. No poema do norte-americano, estando o eu-lírico sonolento “ao pé de muita lauda antiga”, uma presença sombria aparece e lhe perturba a noite. Um corvo pousa sobre um busto de Atena, a deusa grega da civilização e da sabedoria, que o eu-lírico possuía em seu quarto, e, repetindo um crocitar que lhe parece a palavra *nevermore* (nunca mais), produz tristes recordações sobre “Lenora”, sua falecida amada, a quem nunca mais verá. De tom melancólico e nostálgico, o poema romântico logo alcançou renome mundial, sendo traduzido por grandes autores como Baudelaire, Mallarmé, Machado de Assis e Fernando Pessoa. Trata da angústia do poeta diante da finitude, mas também diante da influência exercida pela tradição. Lenora representa a musa inspiradora perdida, mas sua recordação vem assombrar o poeta justo quando sua atenção parece se dissolver “ao pé de muita lauda antiga/ de uma velha doutrina agora morta.”.

O poema de Bandeira retoma de forma cômica e irônica o poema de Poe. Agora, o quarto é invadido por um bicho articulado “implacável”, que remete, na transposição do cenário, ao incômodo da reflexão sobre a distância da poesia ocidental experienciado naquele ambiente. O som do hino da bandeira, o vento dos lupanares. “Nascer de novo não adiantava”. Desde

o entrelugar do escritor latino-americano (SANTIAGO, 2000), não havia outra solução. O espectro não poderia ser apaziguado enquanto não fossem feitas as vênias à civilização de empréstimo – enquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas. Mais que isso, não bastavam os sinais externos, o poeta precisaria ter tido a experiência da musa ocidental. Guardar sua recordação em seu íntimo, como traço de seu caráter: “o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.”.

Em **A angústia da influência**, Harold Bloom procura estabelecer uma teoria para a crítica de poesia fundamentada em uma leitura hermenêutica da tradição e na tensa relação de repetição e distinção entre poemas e na maturação poética de autores a partir de seu embate com a obra dos precursores. Escrito já quando sua carreira estava consolidada, o crítico não perde as oportunidades de atacar virulentamente as teorias pós-coloniais, antirracistas, marxistas e feministas, contra as quais se ressentia por suas tentativas de desconstrução e reconfiguração do cânone ocidental, que defende ferrenhamente. Sintomaticamente, chama a essas críticas de “escola do ressentimento”. Não obstante a mesquinhez dessa recusa ao diálogo, a teoria da influência poética de Bloom traz possibilidades interessantes para a crítica literária e pode ser apropriada em uma leitura pós-colonial da angústia da influência nos poemas da **Revista de Antropofagia**.

Nesse sentido, a antropofagia pode ser entendida como um projeto de elaboração coletiva da influência ocidental como legado da colonização. Conforme descreve Denise Ferreira da Silva (2007), a globalidade que caracteriza o texto moderno co-figura os europeus e seus outros raciais respectivamente como sujeitos transcendentais e corpos afetáveis, inscrevendo na separação espacial as estratégias da racialidade. A exigência

moderna da produção poética em diálogo com a tradição literária “ocidental”, ou europeia, caracterizava a situação singular do grupo que publicava na revista, que buscava lidar com a presença e a sombra dessa tradição no texto nacional. Desse modo, essa elite intelectual eurocentrada buscava elaborar uma forma autêntica de relação com o povo e a nação que, por sua vez, aparecia sempre ameaçada de exclusão da subjetividade moderna pela presença dos outros raciais da Europa e da mestiçagem.

Em vez de um poeta individual que busca medir forças com um predecessor, observamos toda uma geração que precisa lidar não apenas com seus predecessores, nacionais ou estrangeiros, mas com o fato de que sua posição no mundo não é reconhecida por essa tradição com que busca dialogar. Em termos de uma angústia da influência, trata-se de uma situação distinta daquela vivida, por exemplo, pela chamada terceira geração modernista. Quando, décadas mais tarde, João Cabral de Melo Neto precisou lidar com a influência de Drummond (STERZI, 2011), ele podia imaginar-se, em seu revisionismo da poesia drummondiana, sendo reconhecido pelo próprio Drummond ou pelo menos pelos leitores e críticos de Drummond, e até superando-o, dentro da própria tradição já consolidada da poesia moderna brasileira em que ambos se encontravam. No caso de uma tradição literária brasileira que o modernismo, ainda nos anos 1920, busca fundar, revisando seu próprio passado romântico e parnasiano e repensando suas relações de dependência com a cultura europeia contemporânea e pregressa da qual se percebe dependente, a reciprocidade do reconhecimento ou da superação é negada e barrada, já de partida, pelo eurocentrismo do discurso da crítica e da cultura hegemônica, bem como pelo provincianismo europeu. Se essa tensão é bastante evidente em *Noturno da*

Rua da Lapa, essas considerações podem, talvez, sugerir uma interpretação particular, entre as inúmeras possíveis, para o célebre e polissêmico poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez no terceiro número da **Revista de Antropofagia**:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(BELO-HORIZONTE)

Carlos Drummond de Andrade
(Revista de Antropofagia, I-3, p. 1).

Uma “pedra no caminho” poderia ser também a barreira que se interpõe à elaboração poética. O poeta brasileiro quer fazer a grande literatura, de acordo com seu entendimento da tradição literária ocidental. Há, entretanto, um obstáculo. Ainda que produza um grande poema, poderia ele fazer parte dessa tradição? Ele poderia ser lido como uma obra autêntica e forte do que se entendia como a literatura “universal” tendo sido produzido em suas margens quase ignoradas? Dizer que havia “uma pedra no meio do caminho” é atestar também esse obstáculo concreto. Mesmo que o modernismo viesse a reconhecer em si a maturação de uma tradição poética e um ponto forte da literatura brasileira, o poema de Drummond antecipava, já, que as retinas

dessa tradição, ainda que fatigadas, não chegariam a se esquecer do fato, ainda que o viessem a contornar. E tão concreto era o obstáculo que, duas décadas e meia mais tarde, ainda se pôde escrever, na obra mais canônica da crítica literária brasileira do século XX, que essa tradição particular não passa de “um galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas [...]” (CANDIDO, 2013, p. 11). O fato cultural, geopolítico, econômico e racial da globalidade permanecia um obstáculo imóvel no caminho, e uma questão que não cessa de se colocar.

Para Bloom, a angústia na poesia moderna resulta da distância que separa o sujeito do objeto, e o dualismo daí decorrente, entre o poeta e a poesia, a partir da distinção cartesiana entre extensão e intensidade, espaço e espírito. Para percorrer a distância até o poema, o poeta precisa lidar com o bloqueio criativo causado pela presença espectral do precursor na imagem ideal que faz do poema. “A influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida [...]” (BLOOM, 2002, p. 80). No caso da constituição de uma tradição poética moderna situada além das margens do “jardim das musas”, na periferia do capitalismo internacional, a situação parece se complicar. Aí o discurso eurocêntrico da tradição não reconhece nenhum sujeito. A América tropical e mestiça era reconhecidamente motivo e objeto de inúmeros poemas, mas nunca o poeta sul-americano havia sido reconhecido como enunciador do universal. A angústia não apenas separa, nesse lugar, o poeta da poesia, mas o sujeito de sua própria subjetividade. Transpor o limiar da angústia no confronto com

a tradição não é simplesmente decifrar o enigma da esfinge que obstrui a passagem. Na verdade, a esfinge não reconhece a chegada desse viajante e não lhe dirige a palavra.

Em Sol (segunda “dentição”, n. 11), Oswald de Andrade alude ao fato de que o sol, o mesmo sol, brilha por toda parte – por todo o Brasil, como pela Espanha, no mediterrâneo e no Egito. Nas antigas civilizações, no velho, e no novo mundo. A observação deixa implícita a ingênua questão: por que esta cultura não poderia, também, reivindicar sua universalidade? Uma reflexão mais detida, entretanto, o conduzirá por outro caminho. Em Meditação no horto (segunda “dentição”, n. 12), o poeta observa a variedade e abundância de “nossas florestas”, onde se encontram todos os tipos de árvore. Uma, entretanto, falta: a árvore do bem. A árvore originária mítica da tradição ocidental, da civilização cristã. Se não está a árvore originária, do fruto do conhecimento do bem e do mal, seria certamente esforço desperdiçado tentar morder seus frutos.

Todo poeta se apropria criativamente de uma tradição. De uma tradição dentro de sua língua ou uma tradição compartilhada pela tradução e outros trânsitos culturais. Dizer que a apropriação cultural criativa é o sentido e a força do projeto da antropofagia seria, nesse sentido, uma banalidade. Entretanto, como escreve Alfredo Cesar Melo (2016), persiste uma certa retórica antropofágica, ainda vigente em boa parte da crítica cultural brasileira, que sempre renovadamente busca enaltecer as formas como escritores e artistas brasileiros se apropriam, deformam ou subvertem modelos europeus. Como resultado prático, esse discurso pode levar à melhora na autoestima nacional. Ele não chega, no entanto, a exercer qualquer efeito na real assimetria que existe entre as culturas periféricas e centrais.

O projeto literário da antropofagia propõe estratégias para lidar com a angústia particular de uma influência completamente autocentrada do Ocidente que proscreeve todo o diálogo com o Outro. De forma original e bem-humorada, essa estratégia não busca argumentar contra a caracterização de si como Outro – antropófago –, mas a celebra, elevando-a à universalidade por seus próprios critérios (“Só a antropofagia nos une”; “Única lei do mundo”), em oposição às particularidades do Ocidente (“sublimações antagônicas [...] trazidas nas Caravelas”). Busca, assim, desconstruir as premissas da autoridade provinciana do Ocidente (“Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem [...]”), opondo-se a ela (“Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a corte de D. João VI” – **Revista de Antropofagia**, Ano 1, n. 1, p. 3). Ao mesmo tempo, a condição racializada que impede o acesso almejado à mesa de jantar e à sala de debates do Ocidente é ficcionalizada por meio de um apagamento dos grupos subalternizados pelo colonialismo interno brasileiro. Os povos indígenas, como figuras emblemáticas do Outro do Ocidente, são confinados a um passado idealizado, negados em suas lutas e territórios contemporâneos. A população negra, por sua vez, é minimizada ao ponto de um quase apagamento, num conluio implícito com a política do embranquecimento que vai assumir a forma ideológica da democracia racial na década seguinte. Já a imigração japonesa recebe um breve comentário de Sylvestre Machado no número oitavo, apenas para ser defendida por sua capacidade de integração e semelhança com o indígena, podendo desaparecer na peculiaridade da miscigenação antropófaga.

De resto, a força da autoestima reencontrada, ao passo que contorna a esfinge eurocêntrica da tradição ocidental, como

a uma “pedra no meio do caminho”, não extingue a angústia da dependência. Permanece vedado o acesso ao “jardim das musas”. Repete-se a questão pelas origens e o desafio de fundar uma outra tradição literária. A solução não é a loba romana, nem a anta que abre caminho para seus filhos, tampouco o avestruz – escolhido por Alcântara Machado para representar a primeira fase da revista – que esconde a cabeça na terra a fim de evitar o olhar do Outro que não o reconhece como um outro Eu. Os totens eleitos para a segunda “dentição”, opções que permitem a criação deslocada, são o tamanduá, que mete a língua na terra sem medo de ser queimado pelas saúvas, e o jabuti, que aguarda preguiçosamente a hora de sua astuta vingança. Essa solução criativa, por sua vez, não eliminava tampouco a angústia do não reconhecimento. Como levar adiante uma tradição poética gerada desde esse lugar outro, no encontro desses outros povos, produzido pela expansão do Ocidente, e ser reconhecido pela tradição ocidental? Onde Hamlet se debatia entre a angústia de uma existência sem sentido e o sem sentido da libertação pela morte, o poeta antropófago se debatia entre a hesitante, ainda que espalhafatosa, afirmação de sua não ocidentalidade e a angústia de seu não reconhecimento pelo Ocidente: “Tupy or not tupy, that’s the question.”.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Editora Globo, 2011.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santana. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Atica, 1987a.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. *In*: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Atica, 1987b.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO, Rodrigo Octávio. Colonialidade, transculturação e identidade nacional na antropofagia modernista. **Entre Canibales**. Lima, vol. 2, n. 9, 2018.

CARDOSO, Rodrigo Octávio. A questão do primitivismo e a representação dos povos indígenas em Antonio Candido. **Revista Criação & Crítica**. São Paulo, n. 26, 2020, p. 55-70.

CARDOSO, Rodrigo Octávio. **Políticas do primitivismo na América Latina**: raça, nação e utopia em Amauta e na Revista de Antropofagia. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - UNICAMP, Campinas, 2021. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1231115>. Acesso em 11 dez. 2021.

CHEAH, Pheng. **Spectral Nationality**: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation. Nova York: Columbia University Press, 2003.

DEL PICCHIA, Menotti. Matemos Peri. **Correio Paulistano**, São Paulo, 5 jan. 1927.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Toward a global idea of race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. A Questão Racial na Geração da Antropofagia Oswaldiana. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). **Antropofagia hoje?:** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

HAROOTUNIAN, Harry. 'Modernity' and the claims of untimeliness. **Postcolonial Studies**, [S. l.], v. 13, n. 4, p. 367-382, 2010.

JÁUREGUI, Carlos. **Canibalia**: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2008.

MELO, Alfredo Cesar Barbosa. Antropófagos devorados e seus desencontros: da “formação” à “inserção” da literatura brasileira. **Literatura e Sociedade, São Paulo**, [s. l.], v. 21, n. 22, p. 42–54, 2016.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. **Revista Estudos Históricos**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 220–238, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2016.

O ATUAL momento literário. **Correio Paulistano**, São Paulo, 17 maio 1927.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. **Verdeamarelo/Anta e Antropofagia**: narrativas da identidade nacional brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-8MJY6/1/disserta_o_de_helaine_nolasco_queiroz.pdf. Acesso em: 24 jun. 2020.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. In: PUNTONI, P; TITAN JR.; S (org.) **Revistas do Modernismo** - 1922-1929 - Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

SAKAI, Naoki. O Ocidente - uma prescrição ou proscrição dialógica. **Remate de Males**, [S. l.], v. 40, n. 1, p. 363-388, 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. As ide

Entre Luzes e Refrações: Mário “klaxista” de Andrade¹

Adalberto Rafael Guimarães*

Telma Borges**

Resumo

Em 1946, ao avaliar a ação dos periódicos modernistas, Antonio Candido destacou que sem as “talentosas erupções das revistas de moços”, responsáveis por “derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores”, seria impossível afirmar que determinado momento de nossa história apresentou “vitalidade literária”. Ao lado de José Aderaldo Castello, acrescentou posteriormente que não haveria como fazer a crônica do Modernismo sem atentar para a importância dessas publicações. Tendo como base a revista **Klaxon**: Mensário de Arte Moderna (1922-1923), primeiro periódico modernista lançado no Brasil, logo após a realização da Semana de Arte Moderna, este artigo pretende, num primeiro movimento, coligir, selecionar e discutir os textos de crítica e de criação literária de Mário de Andrade a fim de analisar as constâncias e transformações na construção do projeto modernista, partindo do espaço de “sociabilidade intelectual” dessa revista considerada pelos modernistas como “filho primogênito da Semana”. Na sequência, o movimento que faremos será o de identificar a contemporaneidade do pensamento de Mário de Andrade, indicando sua permanência ou reformulação criativa em produções culturais como a

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP-DTLCC. Professor EBTTC – Letras (Campus Euclides da Cunha). Membro do Grupo de Pesquisa “Linguagens, Culturas e Identidades” (LICURI). Orcid: 0000-0002-7867-7631.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Professora do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino da Faculdade De Educação – FAE. Orcid: 0000-0002-9019-5053.

¹ Este artigo, ainda que recupere discussões iniciadas com a tese de doutorado defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo, em 2018, incorpora agora novas contribuições pensadas à luz de noções caras aos estudos literários contemporâneos.

literatura, o cinema e a música, em diálogo com as produções de Conceição Evaristo, Grace Passô e Zeca Baleiro.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Revista Klaxon. Crítica. Poesia. Literatura e Sociedade.

Between Lights and Refractions: Mário “klaxista” de Andrade

Abstract

In 1946, Antonio Candido evaluated the action of modernist periodicals. His study emphasized how without “talented eruptions of young men’s magazines” responsible for “overthrowing fossils and educating the taste of the readers”, it would be impossible to affirm that a moment in our history presented “literary vitality”. Alongside José Aderaldo Castello, Candido later added it would be impossible to chronicle Modernism without paying attention to such publications’ importance. This paper collects, selects, and discusses criticism and literary creation texts authored by Mário de Andrade, using as its foundation **Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna** (1922-1923), the first Brazilian modernist periodical, launched soon after the Semana de Arte Moderna. More specifically, it will analyze both constancies and transformations in the modernist project’s construction, starting from the space of “intellectual sociability” of **Revista Klaxon**, which modernists considered a “firstborn of the Semana”. Another aim is to identify the contemporaneity of Mário de Andrade’s thought, indicating its permanence or creative reformulation in cultural productions such as literature, film, and music, in dialogue with the productions of Conceição Evaristo, Grace Passô, and Zeca Baleiro.

Keywords: Mário de Andrade. Revista Klaxon. Criticism. Poetry. Literature and Society.

Recebido em: 29/09/2021 // Aceito em: 23/12/2021.

Mário de Andrade vai falar.
Cessem os meus irregulares apontamentos críticos.
Outro valor mais alto se alevanta.
Oswald de Andrade (BRITO, 1978, p. 251).

Cavaco preliminar²

Avanços e retrocessos assinalam o processo de instituição da estética modernista na literatura brasileira. Conceito vasto e impreciso, na sucessão das épocas, significados diversos revestiram o termo “modernismo”, motivo pelo qual Ivan Marques justificou a necessidade que às vezes sentimos de utilizar o vocábulo no plural (MARQUES, 2013, p. 25). Na esfera dos estudos literários, o cuidado em frisar a essência complexa do movimento, reconhecendo como seu verdadeiro espírito esse caráter heterogêneo e contraditório, surge em geral acompanhado da ressalva de que, para além de sua natureza ambígua, sua recepção e seus desdobramentos enredaram também uma pluralidade de julgamentos, curiosidades e avaliações antagônicas a seu respeito. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, inclusive, na esteira dessa discussão, advertem sobre a amplitude dessa corrente de pensamento que compreende, na literatura brasileira, três elementos intimamente associados: um movimento, uma estética e um período (CANDIDO; CASTELLO, 1975, p. 07). Do tão pouco que hoje se pode afirmar, parece seguro reconhecer que as ideias de moderno, modernidade e modernismo se configuram paradoxais: se por um ângulo, iluminam-se como conceitos em

² Ana Luiza Martins (2008) destaca que a chamada introdutória “cavaco preliminar” era recorrente nas revistas lançadas na virada do século, em São Paulo, cujo teor de publicação pendia para o jocoso.

constante transformação, rompendo com suas próprias algemas e limitações, em outra perspectiva, apresentam-se como o “marco zero”, a “ponta de lança”, no dizer de Oswald de Andrade, para a compreensão de um pensamento e a interpretação de uma época (BRITO, 1978, p. 251).

Nesse panorama de contradições e incompreensão, e ainda sob o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922, é que surge, decorridos três meses de realização do evento, no cenário paulistano que tentava ainda “digerir aquela aberração” (RODRIGUES, 2000, p. 35), a revista **Klaxon**: Mensário de Arte Moderna, com a intenção de reparar os erros cometidos pelos saguões e palcos do Theatro Municipal. Concebida com objetivos delimitados, empenhada na missão de buscar a consolidação das propostas modernistas, proclamadas durante a Semana, “o primogênito da Semana”, nas palavras de Mário da Silva Brito, desejava apagar a impressão de loucura e agressividade que parecia ter resultado das sessões da Semana (BRITO, 1972, p. 06). Nas páginas barulhentas da revista, seus colaboradores declaravam em tom agudo que não eram futuristas, pois “*Klaxon* é klaxista” (KLAXON, n. 03, jul. 1922, p. 10). Esse epíteto, forjado por Mário de Andrade, pretendia não somente caracterizar a postura ideológica da revista, mas também reafirmar seu propósito inaugural: provocar ruídos estridentes na cultura nacional à maneira das buzinas automotivas nas ruas de São Paulo. Nos limites do mensário, entretanto, não se encontram muitas informações sobre a divisão do grupo, pois uma das premissas dos organizadores consistia precisamente em evitar a exteriorização da sua hierarquia administrativa, de modo a não ferir o ideal de “intelectualidade coletiva” que Mário de Andrade proclamava. O maior colaborador de **Klaxon**, contudo,

foi o autor de **Macunaíma**, que frequentou as páginas também por meio de diferentes pseudônimos e iniciais.

Este artigo pretende discutir, inicialmente, a partir dos textos de crítica musical, cinematográfica e literária publicados por Mário de Andrade em **Klaxon**, modos pelos quais os comentários sobre essas diferentes manifestações artísticas corroboraram a criação de um projeto de renovação da cultura brasileira que se propôs a esclarecer, refletir e atualizar a expressão artística nacional. Nesse sentido, na esteira de Antonio Candido, em **Literatura e Sociedade**, inicialmente, analisaremos os aspectos estéticos e ideológicos da múltipla crítica do artista, de maneira dialética, observando a aliança do artista com o cidadão, partindo dessa parcela ainda pouco explorada do legado de Mário de Andrade. Em um segundo momento, refletiremos sobre os rumos tomados pelo movimento modernista, lançando luzes sobre seus recuos e avanços, a partir de um diálogo com as produções de Conceição Evaristo, Grace Passô e Zeca Baleiro.

2 Klaxon: “O advento da falange galharda dos vanguardistas”

Nas páginas da revista **Klaxon**, Mário de Andrade encontra espaço para uma série de colaborações que se espalham pelas seções Luzes & Refrações, Crônicas e Cinema, regulares em todos os números do mensário. Desse lugar privilegiado, no qual o crítico arguto se debruça sobre as realizações contemporâneas pertencentes a diferentes esferas da arte, iluminam-se críticas sobre música, cinema e literatura que, se por um lado, surgem engajadas no projeto klaxista de ruptura com a estética do tempo, por outro ângulo, revelam matizes de crítica social, já

na primeira hora modernista. Exposições de artes plásticas, concertos musicais de pianistas famosas ou películas estrangeiras em exibição nas salas de São Paulo, indiferente ao alvo visado, recebiam os julgamentos de Mário de Andrade que, ultrapassando o terreno estético, oferece um instantâneo da cultura paulistana e revela os fluxos e refluxos das ideias modernistas. No mensário, o propósito principal de Mário de Andrade é, conforme anuncia no editorial, falar de arte como expressão social, manifestação que deve refletir não um mundo exaurido, imerso em agonia, mas o seu reverso: uma realidade viva e otimista, mesmo quando mergulhada em contradição. Dessa postura diante da arte e da sociedade origina-se a tônica alegre e irônica das contribuições de Mário de Andrade que colocam em primeiro plano a questão estética sem, contudo, padecer do famigerado esteticismo, “por ventura o maior mal dos artistas modernos” (KLAXON, n. 03, jul. 1922, p. 14), conforme assinala no terceiro número de **Klaxon**.

A crítica inaugural de Mário de Andrade, em **Klaxon**, intitulada Pianolatria, é datada de 15 de maio de 1922. Estampada na seção Crônicas, em sua elaboração observa-se a configuração de um projeto de crítica que parece se orientar – ainda que não seja de maneira consciente – por uma noção de “sistema”, pois antes mesmo de iniciar seus julgamentos Mário de Andrade antecipa que haverá, nos números seguintes, novos artigos que darão “continuidade” à discussão. Em seguida, com base em método comparativo, o crítico se propõe a apontar as razões pelas quais a cidade de São Paulo não estaria musicalmente à frente do Rio de Janeiro, como se afirmava na época. Nessa primeira incursão sobre o terreno da crítica, Mário defende um ensino musical que supere a tradição exclusivista do piano, em

São Paulo, e que possibilite o surgimento da tradição de outros instrumentos, apoiado na “continuação” de uma orientação saudável e firme tanto da parte dos mestres quanto de seus discípulos. Na crítica, percebe-se sua insistência em defender uma arte que fosse capaz de representar os tempos modernos, em todas as suas esferas, oportunizando a abertura para novos estilos e instrumentos representantes da evolução. A crítica parece desvelar intenção maior de questionar um pensamento cristalizado na mente do público paulistano, que associava a figura do piano à ideia de classe social, idolatrando-o. Nessa perspectiva, a crítica inaugural de Mário de Andrade em **Klaxon** se tingue de cores ideológicas, ao propor mudanças na estética musical brasileira e avanços na mentalidade paulista. Vale lembrar que Mário de Andrade se dedicaria a “desrecalcar” a música folclórica, nos termos de Antonio Candido, destacando o valor da cultura popular brasileira em um contexto em que somente a música considerada sofisticada possuía voz.

No desenvolvimento de Pianolatria, ilumina-se uma postura que será adotada por Mário de Andrade em avaliações que excedem a situação musical do país, pois os julgamentos lançados nesse terreno enraízam-se em críticas direcionadas também às manifestações literárias. Ao elogiar o pianista Carlos Gomes, em texto de crítica publicado no primeiro número de **Klaxon**, Mário de Andrade declara que o Brasil ainda não lograra produzir músico de maior inspiração e, por isso, ressalta sua importância histórica. No entanto, o reconhecimento das qualidades do pianista não impede o crítico de avaliar que, em 1922, a música de Carlos Gomes pouco interessa, pois não corresponde nem às exigências musicais atuais, nem à sensibilidade moderna. Logo, a persistência em aplaudi-lo significaria a proclamação do

“bocejo” como uma “sensação estética”. No número seguinte da revista, uma segunda crítica musical assinada por Mário retoma o assunto e corrobora os ideais de continuidade prometidos. Intitulada Guiomar Novaes (I) – Pianista Romântica, o articulista critica com veemência as técnicas utilizadas pela “senhorinha” Novaes e emprega novamente o método comparativo com o intuito de tornar evidente a antítese acentuada que julga existir entre duas célebres pianistas da época: Antonieta Rudge Miller e Guiomar Novaes. Em Rudge Miller, Mário de Andrade elogia o estilo cerebral, a severidade e o tipo clássico, qualidades dominantes que, de acordo com o crítico, tornavam Antonieta Rudge Miller a intérprete adequada dos clássicos e modernos. Quanto a Guiomar Novaes, dos adjetivos de que lança mão, sobressai o de “pianista romântica, na mais total significação do termo” (KLAXON, n. 02, jun. 1922, p.13-14). Mário de Andrade deprecia o fato de Guiomar Novaes simpatizar-se excessivamente com as composições românticas, nas quais se sente à vontade e, portanto, é sempre regular e “perfeita” ao executá-las. O ideal de “perfeição”, para Mário de Andrade, associa-se à ideia de arte acadêmica, contida e repetitiva, e incomoda o crítico, que lamenta o fato de Guiomar Novaes revelar falta de equilíbrio e de medida, ao executar trechos de clássicos ou modernos.

No último ensaio da série, Guiomar Novaes (II) – A Virtuose, encerrando a análise sobre a obra da pianista, o crítico afirma que, ao demonstrar predileção pelo efeito, não é perfeita como “técnica”, conceito que, em se tratando de Mário de Andrade, subentende a procura pela arte e o aprofundamento dos conhecimentos a fim de evitar que o artista caia na alienação. Mário de Andrade adverte que a noção de técnica, entretanto, não pressupõe em si a beleza da obra e que, frequentemente, ela

contribui para a inferioridade do artista. Para o crítico, a repetição exaustiva que Novaes revela em suas apresentações representa grave equívoco, pois as músicas não saem vívidas de seu piano. A discussão em torno da sensibilidade em arte aparece com regularidade nas críticas de Mário, sensibilidade que, aliada à necessidade de assumir uma postura de afeição da parte do poeta, é definida como elemento essencial para que o escritor seja capaz de compreender intensamente as questões humanas. Lembremos que os componentes do grupo de **Klaxon** proclamam-se “araútos da era do riso” e assumem a tarefa de promover o “domingo dos séculos” como uma de suas obrigações. Ao nos atentarmos para as críticas à atitude de Guiomar Novaes (que, em suas apresentações, repetia incansavelmente peças nas quais se revelava confiante), percebemos também um dos pressupostos exigidos pelo crítico à arte do cinema: a necessidade de vida. De suas críticas musicais compreende-se que ao bom intérprete modernista competia ter capacidade de captar os compositores clássicos e modernos; não ser sentimental e, portanto, não ser bom intérprete romântico; sentir as delicadezas irônicas de Debussy e o racionalismo de um Cesar Frank, em vez de captar o misticismo de Lizst; prezar pelo equilíbrio, evitando assim envolver o próprio eu com o do artista.

As críticas na revista **Klaxon**, como se depreende, parecem fornecer subsídios para a construção de uma atividade de reflexão sólida e coerente. Assumindo-se modernista, declara seu respeito pela inclinação de Novaes e revela estima por determinados momentos específicos de seus programas, o que não o impede, como crítico, de indicar seu descontentamento por inúmeros outros. A partir dessas reflexões que se direcionam a manifestações artísticas diferentes, Mário de Andrade parece

revelar, nas páginas da revista criada para corrigir os males da Semana, alguns dos primeiros pilares do que viria ser a essência de sua crítica: um espírito interessado na pesquisa direcionada a todos os setores da arte brasileira e da vida social – detentora de forte caráter pedagógico, de orientação – que associa em suas reflexões comentários sobre a temática, a técnica utilizada pelo artista e seus processos de criação. O relato estampado no quinto número de **Klaxon** atesta o cultivo desse espírito de pesquisa interdisciplinar na associação estreita entre arte e técnica, em prol da renovação profunda de todas as esferas.

Em **Klaxon**, além dos textos de críticas musicais, os assuntos do cinema ganham relevo e, desde sua inauguração, parece se acentuar o esforço de Mário na construção de uma crítica compromissada com a sétima arte, considerada por ele a criação mais representativa da época, da qual se deveriam aproveitar todas as lições. O periódico de 1922, vale destacar, foi um dos primeiros órgãos a divulgar críticas cinematográficas no Brasil, considerando o cinema não mais como simples passatempo, mas concebendo-o como arte. À sétima arte reservava-se espaço especial nas páginas do primeiro periódico modernista e nas colunas de grande parte das revistas contemporâneas, superando com frequência a quantidade de críticas direcionadas à atividade teatral, conforme destaca Riego (2006).

Para Mário de Andrade, o cinema era o principal símbolo da modernidade, portador de princípios caros aos vanguardistas: a velocidade e a atualidade; e, por essa razão, deveria estender sua influência também à estética musical e à criação literária. No mensário, Mário de Andrade em mais de uma ocasião recorre aos fundamentos da sétima arte como critério para avaliar a modernidade das obras publicadas na época, conforme

percebe-se na crítica que elabora sobre **Estrela do Absinto** e **Os Condenados**, romances de Oswald de Andrade, nos quais destaca a presença do cinema nos processos técnicos e nas narrativas do companheiro de **Klaxon**. Buscando reforçar o projeto modernista coletivo de **Klaxon**, cujas diretrizes são listadas no manifesto e desenvolvidas nos textos de críticas musicais e nas colunas da seção Cinema, o polímata limita-se a examinar somente filmes pertencentes ao gênero da comédia, uma vez que se tratava de proclamar a “era da alegria”, o “domingo dos séculos”, momento de descontração e de renúncia aos elementos ligados às estéticas passadistas e às memórias herdadas da Primeira Guerra. Cumprindo esse propósito, **O Garoto**, de Charlie Chaplin, lançado em 1921, torna-se tema de críticas assíduas – *The Kid*; Uma lição de Carlitos, e Ainda O Garoto – que perpassam os nove meses de vida da revista. Para Mário de Andrade, Charles Chaplin, “artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete nunca visto; e acima de tudo imensamente humano”, é o expoente máximo da nova era e, por isso, seus filmes são merecedores de olhares atentos (KLAXON, n. 2, jun. 1922, p. 16).

Nas críticas publicadas na “buzina literária”, Mário de Andrade louva a figura de Carlitos, sobretudo porque sua filmografia nutre interesse por diferentes saberes, transitando por todos com talento, sem deixar de revelar seu caráter humanitário. A defesa dos valores humanos na arte, como se observa, parece ser aspecto imprescindível para Mário de Andrade e essa exigência o acompanha desde as críticas em **Klaxon**, ressurgindo esporadicamente em estudos posteriores. O gesto benevolente de Charles Chaplin, que, no auge de sua carreira, cria oportunidades para novos atores, é elogiado por

Mário de Andrade e parece repercutir na conduta profissional do crítico, pois nas décadas seguintes o escritor de **Macunaíma** viria a ser reconhecido pelas valiosas contribuições enviadas aos escritores nacionais, por meio de sua rica atividade epistolar. Em ocasião oportuna, Mário de Andrade avisa:

A obra magistral de Carlito vai ser representada em S. Paulo. Trabalho marcando uma era. Jamais foi atingido interpretativamente o grau registrado aí. Passa da alçada comum do filme. Vemos onde pode chegar o cine e como ele deve ser. “The Kid” é integral, harmônico com a época. Nele Chaplin, por sua vez, está na culminância da sua arte. Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde “O Vagabundo”: Carlito artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, interprete ainda nunca visto; e acima de tudo imensamente humano. Ao seu lado, o pequeno Jackie Coggan produziu sensação. A crítica europeia, em geral pouco indulgente para com o cine ianque, foi unânime em elogiá-lo. Sua aparição na tela devia a Carlito diretor, e seu jogo cênico é simplesmente prodigioso. Assim, entre outros, disse J. Boissière, autoridade na matéria. Em síntese: The Kid é uma revelação. (KLAXON, n. 2, jun. 1922, p. 16).

Ainda que as formas e fundos assumidos pelas manifestações artísticas se transformem com o tempo, na visão de Mário de Andrade, o senso de humanidade inerente a todas as artes deveria permanecer inalterável. Por essa razão, Mário de Andrade critica os artistas modernos que, enredando suas criações em esteticismos descabidos, ignoravam valores éticos e estéticos e construíam uma “vida fora da vida” (KLAXON, n. 03, jul. 1922, p. 14). . Inclinando-se para a crítica impressionista, conforme avaliou Ancona Lopez, para Mário de Andrade, o artista somente poderia pertencer a todas as eras se fosse capaz de entender que, mesmo nos novos tempos, definidos pelas novas aparências, a

alma seria infinita e a essência eterna. O que Mário de Andrade exige ao artista, no projeto que esboça em **Klaxon**, é a “coragem” em perceber que a vida cotidiana, em sua intimidade, carece de observação e análise, ditadas pelas novas formas de pensar. Em sua reflexão, afirma que *The Kid* representa obra plena, da qual os discípulos do século XX devem aprender as novas lições, sem esquecer que a arte deve nascer em função da vida.

Dirigido por Eric Von Stroheim, *Foolish Wives* (**Esposas Ingênuas**) recebe avaliação negativa de Mário de Andrade no último número de **Klaxon** e retoma os argumentos que sustentam a defesa de Carlito. Nessa última crítica, Mário de Andrade afirma que Stroheim, ao tentar inovar e construir trama original, terminou por romper com a coerência da vida tornando o resultado artístico inverossímil. Dentre os aspectos essenciais de *Foolish Wives*, hoje considerado clássico do cinema mudo, Mário de Andrade aprecia somente o número reduzido das falas inseridas entre as cenas que, por serem breves, evitam a quebra da unidade de ação. O crítico censura justamente a introdução desmedida de mensagens sentimentais, à maneira romântica, entre as sequências de filmes mudos que, a seu ver, interromperam bruscamente a ação da narrativa e fragmentaram a sensação estética. Para o crítico, a palavra consistia em meio de expressão importante para o teatro e para a literatura, mas não representava um recurso naturalmente cinematográfico. Pelo que se depreende, uma obra-prima da sétima arte, para o polímata, seria justamente aquela que se afastasse das características do teatro, cuja base residia na observação subjetiva e na manifestação verbal escrita dessa subjetividade.

Nessa última análise, Mário de Andrade busca “refratar” alguns dos procedimentos técnicos envolvidos na produção do

filme, mas aproveita também o instante para lançar luzes sobre aspectos sociais. Didático, no desenrolar da argumentação, censura com veemência os costumes do público, abomina o tom moralizante frequentemente assumido pelos filmes, que reduzia o cinema à função pedagógica, e destila julgamentos contra o público e atores que costumavam encenar sempre os mesmos papéis considerados simpáticos pelos espectadores, prescindindo da qualidade da atuação. Irônico, alerta que a arte e a moralidade nada possuem em comum, critica a hipocrisia do público que aprecia, na tela, qualidades que os personagens fingem possuir e que ele próprio não pratica. Censura a simpatia com que o público adere a determinadas personagens, cuja intensidade seria definida pela quantidade de riquezas materiais que os tipos possuíam. Vejamos:

Para o Snr. Todo-o-mundo, e Exma. Família, os atores preferidos são os dos **papeis simpáticos**, sejam verdadeiros artistas ou não. São as meninas de fábrica que fazem casamentos ricos, ou milionárias apaixonadas por pobretões virtuosos (note-se, de passagem, a influência do dinheiro na simpatia). Detestam pelo contrário todas as “vampires” porque seduzem os maridos e levam meninotes para a roleta, e sobretudo nem podem tolerar os grandes piratas sociais, que, com a maior calma, jogam com o sentimentalismo alheio para proveito próprio. Se os suportam as vezes, é simplesmente pelo fato de realçarem pelo contraste, os atos virtuosos dos bons. O povo tem o vício de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que ele não pratica. Porém os enredos são sempre vulgares. A moral é útil demais, por isso não nos interessa... (KLAXON, n. 08-09, dez. 1922/jan. 1923, p. 30-31, grifo do autor).³

³ Em 1929, na “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia*, os “antropófagos” à maneira da verve aguda com que Mário de Andrade enxerga a “gente de bem”, tecem críticas ainda mais contundentes ao que chamam de hipocrisia da sociedade brasileira.

No segundo número de **Klaxon**, Mário de Andrade colabora com a crítica à película nacional **Do Rio a São Paulo para Casar**. No artigo, o crítico divulga o desejo da produtora Rossi Filmes e do diretor José Medina de gravarem uma comédia tipicamente brasileira e, com alegria, aprecia a ideia, porque em sua visão o cinema poderia retratar os costumes brasileiros da época com mais sinceridade e plenitude do que as crônicas jornalísticas. Mário de Andrade avalia com acuidade a trama e a montagem da produção, mas se detém principalmente em um aspecto que extrapola a crítica dos procedimentos técnicos da arte. É em relação à coerência das atitudes das personagens que Mário de Andrade repudia a produção:

Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos. E outras coisinhas. É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que tem de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes. (KLAXON, n. 02, jun.1922, p. 16).

De acordo com Mário de Andrade, em um filme o que se reivindica é vida. Desse modo, a cópia de trejeitos que não correspondam à realidade brasileira seria algo ridículo. A ressalva de Mário Andrade ao filme nacional de 1922, entretanto, parece atual quando considerada a penetração ostensiva da cultura norte-americana nos costumes brasileiros. Sua influência e a assimilação de seus hábitos no cotidiano brasileiro na contemporaneidade podem ser verificadas a partir de diferentes manifestações artísticas e escalas sociais. A crítica de Mário de Andrade à “macaqueação” de costumes externos, inclusive, voltará a aparecer com destaque, em 1929, na descrição que

o escritor empreende da aristocracia paulistana, de origem italiana, em **Café**, seu romance inacabado. Nesse instante, sua crítica ferrenha alcança níveis mais agudos chegando, inclusive, a zombar da expressão pálida dos norte-americanos nas telas de cinema, valorizando talvez a mestiçagem refletida na epiderme do brasileiro.

A partir dos textos de crítica de Mário de Andrade, percebe-se que, para ele, a lição do cinema em termos de arte modernista é de extrema importância para a cultura brasileira. Seus argumentos parecem antecipar as ideias de Walter Benjamin a respeito da técnica cinematográfica, expostas no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936. Segundo Benjamin, a descrição cinematográfica da realidade é infinitamente significativa para o homem moderno, porque ela lhe oferece o que por direito pode ser exigido da arte: “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 187). Na crítica em evidência, verifica-se a tensão assinalada por João Luiz Lafetá (2000) entre a sensibilidade do artista – consciente das exigências da literatura – e seus impulsos como intelectual, preocupado com o papel de formador da nacionalidade. Mário de Andrade volta-se não somente para a construção de uma crítica capaz de julgar os meios técnicos da obra de arte, no caso a cinematografia, mas também para seu papel de intelectual que deve participar do trabalho de construção social. No papel de crítico, Mário de Andrade parece não desejar avaliar a sétima arte somente como símbolo da modernidade, mas procura inserir sua linguagem na esfera social.

Em **Klaxon**, o cinema equivalia ao espírito inovador da

modernidade, época de ressurreição, de um olhar voltado para o futuro, de autenticidade diante da vida e de renúncia da arte e da perpetuação de costumes alienados. No desfecho da crítica, das conclusões obtidas por Mário de Andrade, restam as impressões de amargura e decepção pelo cinema que, assim como a música, ainda possuía poucos trabalhos merecedores do título de obra de arte. É importante assinalar que, após o encerramento de **Klaxon**, no começo de 1923, Mário de Andrade não frequentará mais com tamanha assiduidade o território da crítica de cinema. Ainda que o cinema não figure entre as manifestações artísticas discutidas durante a Semana de 1922, vale destacar que consistiria em uma das principais referências para a criação da literatura modernista da década de 1920. José Carlos Avellar, inclusive, destaca que embora o cinema brasileiro, por essa época, seja feito de forma “bem pouco cinematográfica”, uma vez que era determinado pelos padrões ditados pela grande indústria norte-americana, Mário de Andrade, em sua produção em verso e prosa “estava fazendo cinema e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com cinema [...]” (AVELLAR, 1986, p. 209).

Na revista **Klaxon**, Mário de Andrade analisa não somente o cinema e a música, mas também a literatura recorrendo às comparações, método de trabalho que, dentro do projeto modernista em desenvolvimento naquele momento, permite às linguagens artísticas o diálogo entre si e possibilita seu contato com a esfera cultural da época. No periódico, as críticas que se destinam à avaliação da literatura surgem em seção fixa denominada Livro & Revistas. Numa visão geral, suas críticas no mensário, considerando-se também os comentários sobre música e cinema, elegem como critério de julgamento a modernidade ou

não dessas manifestações, partindo de considerações sobre os temas e seus processos de realização. É necessário, no entanto, salientar que as críticas sobre literatura extrapolam os limites daquela seção e aparecem, também, na coluna Luzes & Refrações, na qual se verifica mais liberdade de Mário de Andrade no tom das discussões. Em **Klaxon**, encontram-se escassas informações sobre o significado desse título. Contudo, conforme podemos rastrear na crítica assinada por Mário de Andrade ao então recente **Aparências e Realidades**, de Gilberto Amado, o nome da seção reflete o desejo maior do crítico no periódico: iluminar as qualidades dos artistas modernos e de suas obras e refratar os raios da arte passadista, direcionando seus rumos para o caminho da atualização.

Em crítica à obra **Despertar**, por exemplo, publicada no quarto número de **Klaxon**, ao analisar os poemas de Hermes Fontes que, de antemão, julga exagerados, Mário ironiza os jovens poetas da época que se deixavam levar, sem autonomia crítica, pelos ideais futuristas de Marinetti. Recuperando as ressalvas apontadas na crítica de cinema “Do Rio a São Paulo para Casar”, na qual desnuda a cópia dos costumes estrangeiros por brasileiros, Mário de Andrade define Hermes Fontes e os jovens poetas como “ignorantes” e “burros” (KLAXON, n. 4, ago. 1922, p. 15), por reproduzirem os pressupostos futuristas que não correspondiam à especificidade da literatura brasileira, na ambição de se tornarem consagrados. Vale destacar que nas críticas literárias em **Klaxon** as preocupações de Mário excedem os limites do gênero e se direcionam também às questões sociais, trazendo à superfície a defesa dos valores humanos já exigidos nos estudos sobre cinema. No terceiro número de **Klaxon**, por exemplo, ao comentar a natureza pouco imaginativa dos autores

nas conclusões de seus romances, o crítico parece validar suas opiniões sobre os problemas da educação nacional. De acordo com o autor, uma das fontes mais ricas e menos exploradas para as artes do pensamento seria justamente a prática da conclusão. Seja em virtude da pobreza de imaginação ou porque entendem a criação artística como uma espécie de departamento da realidade, os escritores em voga tornavam a literatura monótona a ponto de o leitor, com frequência, adivinhar o desfecho a que se aproximava a trama antes que o ápice da narrativa fosse instaurado. Nessa oportunidade, Mário discute dialeticamente a literatura universal e a expressão brasileira, realçando a importância da literatura popular para a atualização das artes nacionais. Definida como sábia e expressiva, segundo o crítico, é justamente na literatura cotidiana que encontraremos a melhor manifestação do que termina por chamar de “surpresa da conclusão”. Beleza, expressividade e surpresa são alguns dos elementos que compõem a arte para o crítico, que defende que a literatura deve ser, em sua natureza, “brinquedo e fantasia sob o manto diáfano da realidade e as quadras populares estão cheias da surpresa de conclusão [...]” (KLAXON, n. 3, jul. 1922, p. 16).

Com essas colaborações do polímata, notamos que, para ele, a atividade crítica parece nutrir pontos de afinidade com a obra de arte, sem deixar de manter-se engajada, porque essa compreenderia trabalho de invenção sobre determinado fenômeno artístico, da mesma maneira que a obra de arte representaria uma invenção sobre um fenômeno natural. É pertinente destacar, como o faz João Luiz Lafetá (2000), que não se trata apenas da questão artística, da linguagem esteticamente organizada, construída como obra de arte, mas ainda de outros aspectos do fenômeno que subjazem a ela. Dentro do projeto modernista

que se delineia em **Klaxon**, Mário de Andrade mantém como fulcro de suas críticas a visada estética, o exame intrínseco da linguagem, não somente nos textos selecionados por João Luiz Lafetá (2000), mas também naqueles publicados em **Klaxon**. Além disso, suas análises na revista revelam com clareza a sintonia de um pensamento voltado tanto para as tendências universalistas, ao incluir em suas avaliações o resumo da vida cultural na Europa, quanto particulares, ao exigir e procurar fortalecer a construção da estética modernista brasileira.

Os textos de crítica de Mário de Andrade na revista **Klaxon**, isoladamente, não dão conta de explicar em sua totalidade as questões que envolvem os primeiros anos da luta modernista. Contudo, sua análise parece revelar o percurso de amadurecimento das crenças pessoais do intelectual e o desenvolvimento das ideias que balizam o projeto modernista configurado em **Klaxon**. A persistência dessa “continuidade” em Mário de Andrade parece ser de suma importância para que as reflexões que perpassam todo seu projeto modernista possam ser compreendidas, uma vez que sementes lançadas no mensário de arte moderna encontrarão ressonâncias e significados em sua obra, germinando nas décadas seguintes. Como destacam Moraes (2014) e Guimarães (2018), a participação de Mário de Andrade em **Klaxon** revela tanto a posição de um militante a favor das ideias da Semana de Arte Moderna, quanto a do artista e crítico que se debruça com afincamento sobre as notícias dos movimentos de vanguarda do mundo no intuito de compreender as implicações dessas novas ideias para sua própria obra e para a definição valorativa do que deveria vir a ser a arte naquele período.

Em seu estudo **1930: a crítica e o modernismo**, João Luiz Lafetá (2000) discute as relações entre o conhecimento estético

e as interferências recíprocas do ideológico e assinala, na obra de Mário de Andrade, a aplicação mais rica e complexa do que seria a crítica literária ideal. De acordo com Lafetá, dentre os escritores nacionais, o autor de **Pauliceia Desvairada** seria o esforço mais bem-sucedido e, em grande parte vitorioso, de ajustar numa única e coerente posição os projetos modernistas, compondo, na mesma linha, a revolução estética e ideológica, isto é, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional. Em contrapartida, o crítico montesclarenses destaca que as várias direções seguidas pela obra de Mário de Andrade, durante as décadas de 1930 e 1940, representaram um dos principais motivos da paralisia da crítica que, ao se deparar com sua espantosa complexidade, preferiu assinalar tendências no lugar de procurar assimilá-las efetivamente. É possível, entretanto, vislumbrar os primeiros matizes desse múltiplo Mário já nas páginas da “buzina literária” de 1922, pois ali o crítico se preocupava não apenas em desenvolver bases para a crítica modernista, lançando-se sobre searas de diferentes linguagens artísticas, como também se esforçava em apresentar ao público brasileiro amostras da criação literária que conseguissem traduzir as novas ideias e valores postulados pelos modernistas. Nesse sentido, os poemas que Mário de Andrade publica ao longo dos nove números do periódico, não somente incorporam contribuições das vanguardas, reforçando o projeto de atualização e abasileiramento da linguagem que seria desenvolvido ao longo de sua vida e obra, como também focalizam as tensões sociais da capital em via de transformação, “onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares [...]” (NUNES, 1984, p. 65).

Ainda que não seja possível, em virtude dos limites a que este artigo se propõe, um mergulho mais profundo nos poemas de Mário de Andrade em **Klaxon**, vale sublinhar que, de suas entrelinhas, emerge sempre um sujeito poético fundido ao espaço urbano e vivo do poema, consciente dos problemas sociais da época. Ao discutir a função social da poesia, T. S. Eliot lembra que a tarefa do poeta se baseia, antes de tudo, em uma relação indireta com o povo, pois sua primeira urgência se estabelece, inicialmente, com sua língua, para preservá-la e, em seguida, para distendê-la e aperfeiçoá-la (ELIOT, 1991). No itinerário dos versos livres, flagramos o poeta que passeia de bonde, se envereda pelas ruas e gentes de São Paulo, reverencia o passado a fim de poder compreender o presente, o atual, sem se prender a preocupações com o futuro. Não apenas nas reflexões críticas, mas também nos versos que ali compartilha, percebe-se a busca de Mário de Andrade pelo instrumento de trabalho capaz de aproximá-lo do povo e do caráter humano, sem o qual a literatura não poderia alcançar nem adquirir o que para ele era seu valor primordial: o de servir. Dessa forma, Mário de Andrade parece transportar para os poemas em **Klaxon** a linguagem viva de uma comunidade, captada no contato com ela, preenchendo-a, como afirma Octavio Paz, com “seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas” (PAZ, 1982, p. 49).

3 Refrações

Preocupado com a qualidade da produção cultural brasileira, Mário de Andrade reivindica a vida como ponto de partida, devendo, portanto, ser objeto de observação e análise

para dela emergir uma arte que corresponda às exigências do seu tempo. Neste movimento do texto, apresentamos algumas produções culturais contemporâneas que, acreditamos, em certa medida, põem em prática os ideais expressos pelo polímata em **Klaxon**. Mário de Andrade foi bastante prolífico em sua produção, deixando-nos como legado, além de romances, poesias e ensaios, uma vasta correspondência que também atesta a busca incansável por elementos que pudessem colaborar no estabelecimento de uma identidade cultural brasileira. Muitos foram os intelectuais com quem o autor trocou missivas, e outros tantos foram os pesquisadores que se dedicaram à sua obra ao longo das últimas décadas e que fizeram avançar suas ideias, seja no campo da criação literária, seja da crítica da cultura. Dentre eles, destaca-se Silviano Santiago, para quem, além de consolidador e divulgador do modernismo, Mário de Andrade era um desconstrutor do culto à civilização europeia, em favor da ideia de barbárie brasileira. Processo esse que se torna evidente no modo com que Mário se manifesta em sua escrita, fazendo uso de uma linguagem brasileira e operando um processo de desrecalque, ou seja, descolonizando a cultura brasileira como, por exemplo, ao imprimir uma forte marca de oralidade na escrita, em busca de uma língua propriamente brasileira. Nesse gesto escritural do artista modernista, Silviano Santiago encontra as raízes que dão solidez ao seu pensamento. (SILVA, 2014).

Certa ocasião, no Rio de Janeiro, Mário apreciava o “carnaval carioca”, quando viu, em plena Avenida Rio Branco, alguns negros sambando. Segundo ele,

[...] havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os

outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivía a dança. (ANDRADE, 2002, p. 50).

Essa cena expressa uma síntese do desejo do intelectual modernista de que nós brasileiros encontremos nosso modo próprio de ser; deixemos de lado a macaqueação para explorarmos e vivenciarmos nossa subjetividade, em busca do que seria a alma brasileira. Para dialogar com as proposições do autor modernista, faremos uma breve apresentação de três artistas contemporâneos, cujas produções emergem em função da vida. São eles: Conceição Evaristo, na literatura; Grace Passô, no cinema e Zeca Baleiro na música.

Conceição Evaristo tem lugar de destaque na cena literária contemporânea, mas nem sempre foi assim. As minorias étnicas, no tempo de Mário de Andrade, começavam a ganhar visibilidade na antropologia e na literatura como objeto de investigação ou de apreciação estética. A produção de Evaristo – poemas, contos, romances e ensaios – tem uma marca forte, com estreito vínculo com a vida: a pobreza, a violência, a discriminação racial, de gênero e, claro, também os anseios, desejos e projetos de suas personagens, com orientações religiosas, sexuais e morais distintas, as quais constituem um conjunto de experiências que, vinculadas à vida da própria autora, constituem o que ela denomina *escrivência*. Escrever como ação, pode ser tomado como um ato de desobediência epistêmica capaz de dar voz a personagens e a histórias que se contam a partir de perspectivas distintas da eurocentrada, descolonizando a voz narrativa.

Insubmissas lágrimas de mulheres (2016) contém 13 narrativas de mulheres que contam para uma mulher suas

experiências, que ganham dimensão escrita através dessa narradora operadora. Nesse livro, quem ouve, quem escreve e quem assina sua autoria estão associados a duas expressões comuns à cultura angolana do contar (e)histórias: o *missosso* e a *maka*. O *missosso* é produto apenas do imaginário, enquanto a *maka* relata um acontecimento representado como vivido pelo contador ou por alguém de sua intimidade, ou mesmo como algo de que se ouviu falar. Nos treze relatos há duas narradoras em primeira pessoa, aquela que se desloca no espaço em busca das (e)histórias para ouvir e escrever, ou seja, a narradora-ouvinte-operadora, e aquela que se divide entre as que contam suas próprias (e)histórias, deslocando-se no tempo. Há ainda uma terceira narradora em primeira pessoa, que estabelece relações entre os relatos e se inscreve no livro como Conceição Evaristo. Os procedimentos manuseados pela autora evidenciam uma preocupação com a expressão narrativa, recuperando na escrita os procedimentos característicos da oralidade, além de sua unidade poder ser pensada como a décima quarta história, aquela que, devido a sua coletividade, conta a experiência da própria autora, que se inscreve enquanto escreve, como disse em entrevista concedida a Eduardo Assis Duarte: “quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher [...]”. (EVARISTO, *apud* GODOY, 2013) (BORGES, 2020). A escrevivência age sobre a enunciação e sobre o enunciado provocando um incômodo na episteme universalizante formulada pelo que Walter Mignolo (2008) chama de desobediência epistêmica. Esse corpo inscrito no processo de narrar encena uma visibilidade não somente do gesto da escrita, mas do corpo que aí se manifesta como uma

engenhosidade. Essa engenhosidade configura uma “tática” que se organiza como jogo da escrita, produzindo a escrevivência.

Grace Passô, com 20 anos de atuação no cenário artístico, tem sido bastante premiada por seu trabalho como atriz, dramaturga, cineasta e roteirista. No curta-metragem **República** (2020), disponível no *YouTube*, ela roteiriza, dirige e atua fazendo três personagens: a filha, um transeunte e a mãe. Um telefonema desencadeia a ação dramática do filme: quando uma mulher recebe uma informação, anunciada por um Xamã, de que o Brasil era um sonho que deixaria de existir a qualquer momento, bastando para isso que o sujeito que o sonhava acordasse. A personagem abre o computador para checar a informação e, ao chegar à janela do apartamento, como que para conferir, lá fora, a inexistência do Brasil, seu grito ecoa pela cidade vazia e vai ao encontro de um transeunte, fazendo coro com buzinas e latidos que ecoam numa Praça da República, coração de São Paulo, praticamente vazia, cenário improvável para essa metrópole, mas que serve de referendo à afirmação da existência onírica do país. Ao telefonar para mãe, pede-lhe para ligar a TV e conferir a notícia. Depois de ver uma breve conversa com ela, o espectador é bruscamente deslocado do contexto da representação fílmica e trazido para a realidade, quando presencia uma conversa entre Grace Passô, agora diretora, não mais a atriz, e Wilssa Esser, responsável pela fotografia, montagem e som do filme. São feitas apreciações sobre o que acabaram de gravar, com indicação de que farão outra vez, já que a atriz diz ter esquecido muito do texto, mas, para surpresa do espectador, somos levados para a vida cotidiana da atriz, o que nos faz supor que a gravação está sendo feita em sua própria casa. Enquanto a câmera parada focaliza, em plano americano, uma fotografia dela na parede, com destaque em seus

olhos, ouvimos barulho de água saindo do filtro, uma campainha toca, há o barulho de uma porta se abrindo, então se ouve uma voz gritando “o teu Brasil acabou e o meu nunca existiu”. A câmara se desloca focalizando o chão; depois capta a face assustada (da atriz ou da personagem?) que tenta acalmar a voz que entra em sua casa repetindo de modo enfático a frase acima. Ao deslocar a câmera para capturar a imagem da voz que grita cada vez mais descontrolada, o espectador compreende que não houve interrupção, o filme sempre esteve ali, mas se confundiu com a vida, com esse Brasil pandêmico tanto do ponto de vista sanitário quanto político, um Brasil que, se fosse um sonho, talvez fizesse desse filme apenas uma experiência estética.

O *show* **José**, de Zeca Baleiro, cantor, compositor e produtor que dispensa apresentações, exibido em 10 de dezembro de 2021 no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, é, segundo o artista, resultado do período de distanciamento social provocado pela pandemia da Covid-19. Nesse período, conta que aproveitou para visitar seus guardados. Como acumulador que é, muita coisa havia para revolver. O resultado dessa incursão foi o encontro com muitos fios do passado, os quais, organizados por temas, deram origem ao *show* em tela. Em entrevista concedida ao jornal **O Tempo**, o compositor revela: “durante a pandemia, pude fazer uma grande ‘arqueologia’ pessoal – reli matérias de jornal, textos que escrevi na estrada, ouvi fitas cassete, MDs, salvei músicas perdidas etc. Isso tudo deu a maior ‘sustança’ para o show.” (O TEMPO, Belo Horizonte, 10 dez. 2021). No palco, um cenário subdividido em quatro ambientes, nos quais, numa atitude bastante intimista, Zeca apresenta aos espectadores sua relação com o rádio, por meio de um aparelho idêntico a um de sua infância, colocando-nos em contato com sucessos dos anos

70 que ele ouvia em sua cidade natal. No momento seguinte, são feitas leituras de poemas da predileção do autor. Depois tomamos contato, por meio de sua leitura, com a crítica sobre sua música nos jornais e crônicas de sua autoria. Na sequência, ficamos sabendo da participação de seus pais e uma tia em sua produção musical. Um momento forte do evento é quando o compositor nos coloca em contato, por meio da *performance*, com seu processo criativo, com um *looping*. Com uma pedaleira, ele cria um banco de “levadas”, gravadas umas sobre as outras, ali bem na nossa frente, após o que as executa cantando diferentes canções. No último momento do *show*, somos convidados a ouvir, em vinis, músicas da predileção do cantor. Esses episódios entremeiam canções de diferentes momentos da carreira selecionadas para o *show*. Há ainda casos, anedotas e, claro, tiradas sobre o momento político que provocam reações na plateia.

Nas três obras apresentadas acima, existe a presença forte de aspectos reivindicados por Mário de Andrade nas páginas de **Klaxon**, como o de superar a macaqueação para instituir outra tradição. O trabalho desses artistas corresponde às exigências atuais não só do ponto de vista de temática que, em todos eles, está imersa no Brasil e suas questões. Outro aspecto relevante para o modernista é a técnica utilizada, e aqui há o rigor conjugado ao improvisado, o investimento na pesquisa, a valorização do cotidiano como experiência e, por fim, um processo criativo que valoriza a vida em sua expressão individual ou coletiva. Essas obras revelam a atualidade do pensamento que germinava no periódico de 1922, uma vez que seus pontos de partida são as pulsações subjetivas, referenciadas no passado, mas que, como instrumento de trabalho, se conectam com o povo no tempo presente de sua transubstanciação em arte.

A título de conclusão, podemos dizer que os trabalhos de Conceição Evaristo, Grace Passô e Zeca Baleiro estabelecem um diálogo crítico criativo com as proposições de Mário de Andrade na revista **Klaxon**, as quais propunham um desrecalque da cultura brasileira e uma espécie de libertação da macaqueação que denunciava nosso comportamento colonial e conservador, incapaz de viver nossa arte como religião, tal qual a dançarina vista com admiração por Mário no carnaval carioca. Então, dancemos!

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de; SANTIAGO, Silviano. Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. *In: Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

AVELLAR, José Carlos. Cinema Dilacerado. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Mário da Silva. O Alegre Combate de Klaxon. *In: Klaxon* (São Paulo, 1922-1923). Edição fac-similar. São Paulo: Martins/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Telma. Autoria e meta(auto)ficção no século XXI.

In: MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Fábio Figueiredo; SACRAMENTO, Sandra (org.). Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra-hegemônicas. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020. p. 85-106.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira: Modernismo. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

ELIOT, T. S. De poesia e poetas. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EVARISTO, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GODOY, Maria Carolina de. Recontando histórias em Insubmissas lágrimas de mulheres de Conceição Evaristo. *In*: Revista Z Cultural (UFRJ), v. 1, p. 1-7, 2013.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. Literatura em Revista: Sensibilidade Estética e Consciência Social no Projeto Modernista de Mário de Andrade. *In*: Osmar Pereira Oliva. (org.). Tradição e Traduções. 1. ed. Montes Claros: Editora Unimontes, 2014. p. 19-40.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. Luzes & Refrações: Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929). 2018. 370 fls. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael; FONSECA, Maria Augusta. O som da ‘buzina literária’ ecoa: o projeto modernista de Mário de Andrade na Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna (1922). Revista Litteris, v. 19, p. 1-20, 2017.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a Crítica e o Modernismo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARQUES, Ivan. Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Ana Luiza. Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, c 34, p. 287-324, 2008.

MORAES, R. Gaiotto de. Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. 2014. 177 fls. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: as enfibraturas do modernismo. Revista Iberoamericana, n. 125, p. 63-75, jan.-mar. 1984.

PADILHA, Laura Cavalcante. Entre vozes e letra-o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel (org.). Revistas do Modernismo (1922-1929). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

REPÚBLICA. Direção: Grace Passô. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020. (15 min. 48 seg.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cil9R4C-SMw>>. Acesso em: 11 dez. 2021.

RIEGO, Christina Barros. O Teatro Brasileiro nas Revistas Literárias e Culturais do Modernismo: 1922-1932. Revista Letras, Curitiba, Ed. UFPR, n. 68, p. 69-85, 2006.

RODRIGUES, Fabiano. Klaxon e a crítica de cinema no Brasil.

113 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SILVA, Maria Andréia de Paula. Mário de Andrade e Silviano Santiago: dois casos de mediadores de cultura. Revista da Anpoll, Florianópolis, v. 1, n. 36, p. 39-71, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/750>. Acesso em: 08 dez. 2021

ZECA Baleiro mostra show inédito ‘José’ no palco do Palácio das Artes. O Tempo, Belo Horizonte, 10 dez. 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/zeca-baleiro-mostra-show-inedito-jose-no-palco-do-palacio-das-artes-1.2581802>. Acesso em: 11 dez. 2021.

A construção de um Brasil imaginado estética e ideologicamente

Bruno Lima*

Resumo

Mário de Andrade relembra, vinte anos após a Semana de Arte Moderna, o caráter de fundação de um espírito nacional ser atribuído ao modernismo, sem o qual a consciência da nacionalidade brasileira não teria se desenvolvido. A partir do pensamento de Benedict Anderson a respeito do conceito de nação e de consciência nacional, revisitamos alguns pontos nodais da obra andradina de modo a problematizar criticamente sua convicção da questão nacional ser tributária ao modernismo. Outro autor igualmente importante dentre os modernistas de primeira hora é Oswald de Andrade, que contribui com a tentativa de formação identitária do Brasil. O teor vanguardista do movimento de 22 é também colocado em xeque com o confronto entre o futurismo de Marinetti e sua absorção por Oswald, evidenciando os paradoxos modernistas nas suas nuances vanguardistas e nacionais. Ao nos aproximarmos da comemoração do centenário da Semana, levantamos questões críticas importantes acerca do modernismo, sem com isso pretender desmerecer a qualidade estético-literária do movimento.

Palavras-chave: Modernismo. Vanguarda. Nação. Consciência nacional. Literatura brasileira.

* Programa de Pós-Graduação da Faculdade Unyleya. Doutor em Estudos Literários (UERJ). Desenvolve pesquisas sobre o cânone, Machado de Assis e literatura contemporânea; publicou, dentre outros, os livros *Bruxaria do início ao fim: o projeto filosófico-(meta)-ficcional de Machado de Assis* (EDUERJ, 2021) e *Eu: itinerário para a autoficção* (7Letras, 2015). ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-9464-4293>.

The construction of an aesthetically and ideologically imagined Brazil

Abstract

Mário de Andrade recalls, twenty years after the Week of Modern Art, the founding character of a national spirit to be attributed to modernism, without which the awareness of Brazilian nationality would not have developed. Considering Benedict Anderson's thought about the concept of nation and national consciousness, we revisit some nodal points of Andrade's work to critically problematize his conviction on the national question to be stemming from modernism. Another equally important author among the early modernists is Oswald de Andrade, who contributes to the attempt to form Brazil's identity. The vanguardist content of the Brazilian modernist movement is also jeopardized with the confrontation between Marinetti's futurism and Oswald's absorption of it, emphasizing the modernist paradoxes in their avant-garde and national nuances. Close to the celebration of the centenary of the Week, we raise important critical questions about modernism, with no intention to disregard the movement's aesthetic-literary quality.

Keywords: Modernism. Vanguard. Nation. National consciousness. Brazilian literature.

Recebido em: 15/05/2021 // Aceito em: 18/12/2021.

A poucos meses do centenário da inauguração da Semana de Arte Moderna, data que renova a estética literária e artística no Brasil, é importante revisar alguns pontos considerados norteadores daquele movimento, hoje canônico e revisto pelos mais importantes estudiosos do país. Não é fortuita a data para o evento que procurou redirecionar o espírito nacional, exatamente um século após a independência brasileira. O caráter iconoclasta do movimento modernista visava, portanto, dentre outros aspectos, repudiar a herança europeia deixada pelos colonizadores e fundar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras. Mário de Andrade, senão o principal, um dos mais influentes escritores modernistas, em conferência realizada vinte anos após a Semana, assim inicia o balanço que fizera do movimento:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (ANDRADE, 1974, p.231).

O excerto acima enseja mais questionamentos do que certezas, na contramão das verdades indeléveis repetidas à exaustão acerca do modernismo. Em primeiro lugar, o romantismo pretendia igualmente apartar o Brasil de Portugal e, assim, fundar uma nacionalidade brasileira. Podemos questionar, naturalmente, assim como o fizeram os modernistas, a estética empregada por

José de Alencar na construção identitária do índio, que seria, na pena do escritor cearense, o primeiro brasileiro por excelência. A caracterização de Peri mais o assemelha à nobreza branca e europeia e menos o torna verossímil com a cultura indígena aqui existente antes da colonização – a leitura de **A demanda do Santo Graal** ou de qualquer outra novela de cavalaria reforça a idealização do índio próxima ao ideal aristocrático, religioso e social caro ao projeto de Alencar. Em segundo lugar, tornar-se paradoxal a autodenominação modernista de criador do espírito nacional uma vez que é graças também à estética fundada na Europa, além das “mil e uma outras causas internacionais”, que suas ideias ganham fôlego. Sabemos que Oswald de Andrade, em viagem ao velho continente, travara contato com os manifestos futuristas de Marinetti e se apropria deles – mais à frente, discutiremos o Manifesto antropófago de Oswald. Do mesmo modo que o romantismo brasileiro se inicia, como rezam os manuais de historiografia literária, com **Suspiros poéticos e saudades**, de Gonçalves de Magalhães, escrito em Portugal, é o futurismo de Marinetti, escritor italiano mas que publica o primeiro manifesto em Paris, um moto-contínuo modernista – “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, [...] descobriu, deslumbrado, a sua própria terra.”(PRADO, 2001, p.57). Ambas as escolas se pretendiam nacionais mas sem abdicar da influência europeia, muito embora os primeiros modernistas operassem em outra estética, diversa do academicismo criticado nos românticos. Em conferência realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Eduardo Portella distingue em dois o movimento romântico e conclui que “podemos talvez afirmar que devemos fundamentalmente ao romantismo da cisão, ao romantismo modernizador, o encaminhamento moderno da literatura no

Ocidente e no Brasil.” (PORTELLA, 1981, p.29). Em outras palavras, não haveria modernismo não fosse o caminho aberto pelo romantismo, observação válida, a propósito, para todas as escolas literárias que pretendem sobrepujar a estética anterior e oferecer, assim, um novo direcionamento estético e estilístico para as artes e para a literatura.

Registramos que a preocupação com uma literatura nacional é historicamente recente. Dom Quixote, por exemplo, após toda a sorte de aventuras por que passou, termina o romance regressando à sua pátria, isto é, à sua aldeia. Naquele tempo, o conceito de nação inexistia e nada mais natural do que se sentir pátrio de sua terra natal, mesmo sendo esta apenas um lugarejo. Hoje, considera-se a obra cervantina espanhola, porém tal designação pouca ou nenhuma serventia possuía quando da publicação do livro fundador do romance como gênero. Para reforçar essa ideia, lembramos que Platão, ao escrever **A república**, designava uma cidade, não se referindo à Grécia como nação, ou seja, seria inimaginável “localizar a República de Platão em qualquer mapa, fictício ou real [...]” (ANDERSON, 1989, p.79); pensar em termos de nacionalidade constituiria anacronismo, portanto. Benedict Anderson dedica-se a pesquisar tanto nação quanto consciência nacional, o que os modernistas se vangloriavam de ter criado. O pesquisador estadunidense define nação como uma comunidade política imaginada de forma limitada e soberana. O limite se dá pelas fronteiras, e a soberania, pela independência. Uma nação, de acordo com Benedict Anderson, abrange uma quantidade de indivíduos com muitas coisas em comum, muito embora não se conheçam nem virão um dia a se conhecer, mas todos possuem a consciência de que se igualam justamente pela nacionalidade, ou melhor, pela consciência nacional. Apesar

das diferenças sociais, políticas, econômicas etc., todos os indivíduos de uma mesma nação consideram-se pertencentes a ela, principalmente pelo poder que a língua e a literatura conferem a cada cidadão em particular. Seja no Acre, seja no Rio Grande do Sul, para citar os estados extremos do Brasil, há linguisticamente uma igualdade que aproxima acreanos e gaúchos como pertencentes a uma mesma nação. Porém, os moradores do Brasil se percebem distantes dos demais países lusófonos porque não comungam da mesma política. Isso se dá, entre outras razões, porque “pode-se perceber bem melhor por que essa transformação seria tão importante para o nascimento da comunidade imaginada da nação se considerarmos a estrutura básica de duas formas de imaginar que floresceram na Europa, no século XVIII: o romance e o jornal.” (ANDERSON, 1989, p.34). O romance tratará de assuntos pertencentes a apenas uma comunidade imaginada, ao passo que o jornal noticiará temas relevantes à soberania política de um único Estado, ou, no caso de notícias internacionais, os leitores terão ciência de que elas tratam de alhures. Lembremos que a reivindicação de nacionalidades literárias acompanha o próprio nascimento do conceito moderno de nação, uma vez que “talvez nada acelerasse mais essa busca, nem a tornasse mais frutífera, do que o capitalismo editorial, que tornou possível, a um número cada vez maior de pessoas, pensarem sobre si mesmas, e se relacionarem com outras, de maneira profundamente renovada.” (ANDERSON, 1989, p.45). Nesse sentido, podemos avaliar como promissora a poética e a narrativa modernistas, mas não menos eficaz a romântica. Ambas as escolas utilizaram a contento os jornais e a literatura para a formação de uma identidade nacional. O Brasil oitocentista acompanhou seriadamente os romances em folhetim, assim

como sua posterior publicação em livro; os modernistas de primeira hora, por seu turno, além das tiragens editoriais de suas obras, utilizaram a imprensa como forma de subsidiar seus ideais, haja vista a publicação dos manifestos, por exemplo, ocorrer nos jornais, maneira hábil e eficaz de alcançar um grande número de leitores. “Esses co-leitores, a que estavam ligados pela imprensa, formavam, em sua visível invisibilidade secular e peculiar, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada.” (ANDERSON, 1989, p.54).

A preocupação com uma literatura brasileira antecede os modernistas, não apenas em razão dos românticos terem se dedicado a ela, mas principalmente pelo fato de o Brasil ter sido colônia de Portugal por pouco mais de três séculos. Os manuais de história da literatura brasileira costumam iniciar o estudo de nossas letras com a publicação da carta de Pero Vaz de Caminha, com os sermões jesuítas e com o barroco, ainda que não fôssemos uma nação independente. E não poderia ser diferente, haja vista não sermos ainda uma nação constituída nem sequer haver tal conceito. Os modernistas irão, enfim, retomar tal questão e se autoproclamar os verdadeiros fundadores da consciência nacional brasileira.

A leitura de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, obra-prima modernista, oferece, por um lado, tentativa exemplar de uma formação nacionalista temática e linguística, mas, por outro, apresenta as contradições típicas do modernismo. Sem a pretensão de esgotar o romance-rapsódia, anotamos a reformulação da gênese indianista proposta pelos românticos com uma linguagem o mais distante possível do vernáculo e da sintaxe portuguesas, de modo a apresentar o que seria a língua brasileira, “o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria” (ANDRADE, 1974,

p.244). O próprio autor, na referida conferência que dera em 1942, queixa-se daqueles autores que escreviam “certinho”, alusão aos romancistas de 30, pluralizando, assim, modernismos. A própria tríplice subdivisão em três momentos do modernismo complexifica caracterizá-lo como um todo coeso e com unidade estética, mas aqui nos concentraremos no início desse movimento de vanguarda, com ênfase em Mário e Oswald de Andrade. A utilização de uma “língua brasileira” em **Macunaíma** é feliz e atende bem aos interesses nacionais modernistas, uma vez que “o que o nacionalismo inventa é a língua impressa, não ‘uma’ determinada língua por si só [...]” (ANDERSON, 1989, p.146, grifo do autor). Desse modo, as reclamações de Mário contra a discrepância do português falado e escrito no Brasil são muito coerentes com seu projeto literário, cultural e político, pois tornava-se imprescindível que adotássemos na literatura a fala coloquial do brasileiro. Porém, para um país continental como o Brasil, com tantas e diversificadas influências linguísticas, a exigência de uma unificação idiomática parece-nos ingenuidade, senão um limite impossível de se resolver.

O Brasil é um país multilíngue, onde são faladas línguas trazidas por imigrantes, variedades locais do português brasileiro, línguas de sinais, falares de comunidades de afrodescendentes e línguas indígenas. Estima-se que, no Brasil, sobrevivem mais de 150 línguas indígenas. Esse número parece grande? Não é. Comparado com a paisagem de 500 anos atrás, é um número pequeno. Considera-se que, no decorrer do tempo colonial, foram apagadas pelo menos 80% das línguas de povos nativos. Além disso, todas as línguas que sobreviveram são ameaçadas até hoje. Algumas estão à beira do desaparecimento. (BALYKOVA, 2021, p.7-8).

A formação multirracial brasileira costuma indicar três raças responsáveis pela miscigenação de nosso povo: brancos, índios e negros. Contudo, essa tríplice divisão parece esquecer-se de que, dentre os indígenas, havia quantidade ímpar de comunidades diferentes linguisticamente, do mesmo modo que os africanos escravizados provinham de localidades distintas idiomáticamente; no segundo decênio do século passado, já com o fim da escravidão, somam-se aos brancos portugueses outros tantos advindos de várias nacionalidades e culturas que vieram para suprir a mão de obra escrava. Desse modo, é impossível negar a contribuição de outros costumes e línguas para a formação do país. A pluralidade linguística no Brasil é inequívoca, e restringir todo o curso idiomático a uma única língua constitui erro tanto dos românticos quanto dos modernistas. Nessa direção, são importantes os estudos culturais e pós-coloniais que oferecem novas, importantes e atuais ressignificações para essas questões metodológicas. É imprescindível uma reflexão sobre questões da etnicidade para melhor compreender a literatura produzida nas Américas, como tem sido cada vez mais comum nos estudos literários e comparatistas. A esse respeito:

[...] a produção crítica sobre literatura no Brasil ainda tem um recorte nacional muito forte, no qual se prioriza a literatura brasileira, embora novos recortes já comecem a se fazer notar, o que me parece bastante promissor, pois a clausura do/no nacional tem impedido a compreensão de que movimentos e tendências surgidos em um país ou área linguística têm correlação com outros muito mais amplos que atingem outras regiões da América e mais particularmente da América Latina. (FIGUEIREDO, 2010, p. 19).

Para uma leitura analítica das literaturas americanas, incluindo a brasileira, naturalmente, é interessante a abordagem

dos estudos pós-coloniais, uma vez que há, no novo mundo, singularidades que necessitam ser mais bem exploradas. Interessa observar, como bem sinaliza Eurídice Figueiredo (2010), que o termo “étnico” diz respeito ao que não é branco, ao Outro europeu, ou seja, designa, para nosso interesse presente, os negros escravizados e os povos originários das Américas, que, para os românticos e modernistas, era um ponto central na busca da constituição da nacionalidade brasileira. Nessa direção podemos situar a composição do romance-rapsódia andradino.

A reivindicação de Mário de Andrade de se falar brasileiro ignora a impossibilidade de conjugar para uma mesma língua nacional as centenas de idiomas que existiam antes dos portugueses aqui aportarem e restringe ao português o idioma europeu legado a nós, sem as devidas contribuições dos demais imigrantes. Nessa direção, a “carta pras icamiabas”, escrita por Macunaíma, revela “ignorância” da riqueza linguística ainda hoje existente no Brasil.

Além disso, por mais que seja bem-sucedido, esteticamente, em desviar a norma culta do falar “certinho” caro aos filólogos, de acordo com o próprio herói sem caráter, há a preocupação em explicar para as icamiabas o que é São Paulo – com certa dose de ironia e crítica, decerto, mas por que singularizar a cidade paulistana, berço da “única gente útil do país”? (ANDRADE, 1992, p.65). O próprio autor afirma que o modernismo só poderia nascer em São Paulo, mas inegavelmente alastrou-se por todo território nacional, como ele mesmo pretendia, apesar da “percepção utópica e crítica do próprio tempo e da própria cidade, transformada em paradigma para todo o Brasil.”(FABRIS, 1994, p.25). A abrangência territorial do movimento modernista, portanto, não deve ser espacialmente

restrita a São Paulo. Já mencionamos a crítica feita por Mário à Geração de 30, cujas obras enfatizam o nordeste brasileiro e as relações de poder dos donos das terras, romances bastante diversos daqueles experimentais de Oswald de Andrade. A própria construção de um ideário nacional é singularizada de certo modo pelos modernistas mineiros, como escreve Martins de Almeida no editorial de **A Revista**: “Procuramos todos os esforços para construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas.” (ALMEIDA, 1925 *apud* BOMENY, 1994, p.77). A construção literária que dê cabo da totalidade brasileira esbarra na necessidade premente de alicerçar a própria localidade de onde se escreve, como no caso dos modernistas mineiros e da passagem da carta escrita por Macunaíma, para ficarmos apenas em dois exemplos. Ademais, tornar uma nação com tamanha diversidade cultural e com heranças várias, indica antes empobrecimento nacional, no sentido justamente de se abdicar de importantes heranças distintas e restringir nossa inerente diversidade cultural a um único *tópos*.

Os românticos indianistas pretenderam expulsar brancos e negros da gênese brasileira, conferindo apenas ao índio o crédito por nossa formação; os modernistas, na esteira nacionalista de Mário, somaram os negros e os brancos, porém, ao criticar a sintaxe e a gramática lusitanas, estavam a negar uma das mais potentes heranças deixadas para o Brasil: a língua. Para Benedict Anderson, “a diversidade fatal das línguas humanas criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada que, em sua morfologia básica, prepara o cenário da nação moderna.” (ANDERSON, 1989, p.56). Excluir a língua portuguesa do rol de constituintes da cultura brasileira parece-nos mais empobrecer o país do que enriquecê-lo. Ademais, a

subversão sintática e ortográfica presente no romance-rapsódia marioandradino não constitui outra língua, apenas procura registrar um falar brasileiro mais próximo da coloquialidade de modo a reforçar a política nacional modernista, já que, “no seu próprio **Macunaíma**, também não se encontra essa ‘língua brasileira’ de consenso comum, senão, antes, um idioma artificial, compósito, de manipulação personalíssima.” (CAMPOS, 2001, p.46).

Outro aspecto a se considerar diz respeito à crítica de plágio em **Macunaíma** sofrida por Mário de Andrade, o que enseja a “confissão” do autor ao afirmar: “Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos.” (ANDRADE, 1931 *apud* SOUZA, 1999, p.164). Ele se justifica alegando que necessitava dar cor nacional a Macunaíma, retirando-o apenas do extremo-norte, porém causa surpresa o plágio, “difícil questão relativa à ausência de caráter do brasileiro” (SOUZA, 1999, p.94), ser feito da obra de um naturalista germânico. É paradoxal a necessidade de se copiar do estrangeiro o que viria a ser símbolo da nacionalidade brasileira. Eneida Maria de Souza oferece uma saída para esse impasse, ao afirmar o ponto nevralgico do brasileiro, “perdido entre o encontro mortal da civilização europeia e igualmente vítima da sedução da Uiara, versão da Iracema de José de Alencar, símbolo, portanto, da nacionalidade.” (SOUZA, 1999, p. 94). No entanto, fica a indagação: que Brasil imaginado Mário de Andrade buscava construir, no sentido de obliterar contribuições de várias localidades do país, com suas cultura e característica, e oferecer uma narrativa folclórica e mágica, sem respaldo verossímil para muitos brasileiros? Por que razão escolher o extremo-norte como berço de todo o Brasil, em espécie de metonímia?

Oswald de Andrade é outro nome importante do modernismo e merece algumas breves considerações acerca do problema ao qual nos dedicamos. Poeta, prosador, dramaturgo e ensaísta, é de suma relevância para o movimento de vanguarda cujo marco é a Semana de Arte Moderna. Não apenas seus manifestos, mas sobretudo sua poesia, seus romances e suas peças merecem e devem ser lidos e discutidos à luz da ruptura estética operada pelo modernismo. Do mesmo modo que Mário, a literatura nacional era uma questão decisiva para Oswald. O Manifesto da poesia pau-brasil é exemplar da necessidade de se firmar uma tradição literária brasileira desatrelada da de Portugal e, por extensão, da de toda Europa. Todavia, como vimos, o contato com o futurismo é de relevância fundamental para se pensar a obra de Oswald e o próprio modernismo. Para ele, “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.” (ANDRADE, 1992, p.330). Pensamos ser procedente uma leitura crítica da formulação acima. A busca por uma literatura nacional merece ser louvada após nossos cem anos de independência política, e carregar nossas letras com o que possuíamos de mais original seria um feito considerável, não apenas por apresentar um Brasil “desconhecido”, mas igualmente por torná-lo esteticamente original, ou melhor, atual, distinção feita com maestria por Mário de Andrade. A produção imperial deveria ser corrigida sob os ponteiros de um novo tempo, moderno e em conformidade com as modificações sociais do século XX. Contudo, a “pureza” dessa literatura fica *sub judice*, uma vez que é impossível eliminar os vestígios de uma relação intrínseca e interdependente entre dominadores e dominados – seguiremos doravante nossa argumentação em discordância da

análise de Haroldo de Campos (2001), que reclama, inclusive, de Manuel Bandeira, que não chancelou a poesia oswaldiana, embora, aqui, não pretendamos desqualificá-la, apenas oferecer outra perspectiva acerca de seus manifestos. Por mais que se queira edificar obras genuinamente brasileiras, sem diálogo algum com o que fora escrito até então, é uma tarefa demasiadamente ambiciosa senão impossível, como já demonstramos. Convém lembrar que nomes como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, antes da Semana de Arte Moderna, escreviam suas poesias com a rubrica de outra estética. Independentemente de Mário ter renegado sua produção parnasiana, a literatura é também intertextual, ou seja, é viável, saudável e explícito o diálogo com outras obras de outras nacionalidades, eliminando, assim, o desejo de algo puro. Com esse manifesto, “recuperaram-se fontes legítimas da cultura brasileira, que recebem o influxo das tendências vanguardistas universais, tais como a fragmentação proposta pelo Simbolismo, mediante a qual o poema se libera duma estruturação dominada pela logicidade. E aí lembramos a experiência renovadora de Mallarmé.” (HELENA, 1983, p.71). Lúcia Helena aponta com argúcia o dialogismo com as tendências modernistas europeias, às quais os escritores de 1922 se filiam, bem como a aproximação com o poeta francês, evidenciando uma exegese intertextual salutar.

Marinetti, influência de Oswald, pretende que o futurismo, como o nome indica, apresente uma arte que exalte a vida moderna, com o culto da máquina e da velocidade, e, por essa razão, destruindo o passado e os meios tradicionais da expressão, como a sintaxe, por exemplo. No manifesto do Futurismo, ele escreve: “Nós estamos sobre o peremptório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as

misteriosas portas do impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente.” (MARINETTI, 1992, p.92). Com base nessa premissa, qual a razão modernista de olhar para o passado para recriá-lo nacionalmente? Como reza a cartilha futurista, nenhuma importância teria o fato de termos “eruditado” tudo e esquecido o gavião de penacho, alusão de Oswald à subtração das riquezas brasileiras. Para ele, mais relevante seria olharmos para nosso carnaval, nossa riqueza vegetal, nossa culinária, nossas favelas, afinal, “a poesia reside nos fatos.” (ANDRADE, 1992, p.326). Não é gratuita a denominação de Pau-Brasil para a nossa poesia, já que fora uma árvore muito cobiçada pelos portugueses e quase levada à extinção. Fica clara no manifesto em análise a necessidade de privilegiar nossa origem, afinal, o nome do país advém dessa árvore. Uma hipótese possível para esse olhar retrospectivo reside no “caráter incipiente de nosso desenvolvimento tecnológico e científico, que levava o artista a introjetar essa problemática fundamental na constituição do ‘Real moderno’, antes de vivê-la objetivamente.” (FABRIS, 1994, p.15). Apesar dos avanços do início do século XX, o Brasil ainda era um país essencialmente agrário cuja produção fabril caminhava a passos lentos. Evidentemente a modernidade chegara e era flagrante, pois já havíamos vivido a *belle époque*, arranha-céus e avenidas modificavam a geografia dos grandes centros urbanos etc.; todavia estávamos atrasados se comparados com a Europa e os Estados Unidos. A própria Geração de 30 evidencia o gradual declínio dos senhores de engenho diante da ainda nascente industrialização. A esse respeito Ronaldo Brito escreve:

Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso “Ser” moderno. (BRITO, 1994 *apud* FABRIS, 1994, p.15).

Nossos modernistas caminhavam, nesse sentido, na contramão das vanguardas europeias, conciliando e misturando diversos elementos em vez de se centrarem no debate entre uma visão construtiva e um discurso subjetivo. A própria temática moderna não é exclusiva dos escritores do decênio de 1920 do século passado, haja vista os chamados pré-modernistas tratarem dessa questão em suas obras, como aponta Annateresa Fabris. Porém o epíteto “vanguardista” é bem qualificativo dos jovens iconoclastas capitaneados por Mário e Oswald de Andrade, no sentido de que questionavam a arte tanto em sua função específica quanto ideologicamente. A revisão crítica delineada aqui não desqualifica o êxito na transformação estética da literatura brasileira, seja na ruptura com os parnasianos, na desestrutura sintática, seja nos romances experimentais, bastante diversos do que se escrevia até então no Brasil. Contudo, se considerarmos o futurismo como norte, a arte moderna brasileira é antes de tudo local, aquém das propostas europeias. O Brasil sempre esteve atrasado, por assim dizer, com relação às correntes estéticas de além-mar, importando com algum déficit temporal o que era originalmente proposto pelos escritores europeus. “O surpreendente nesse quadro de referências é que, apesar disso, os modernistas consigam estruturar uma ação de vanguarda, vazada no exemplo futurista, do qual se aceita a plataforma ativista, mas não a proposta estético-artística, radical demais

para o grupo de São Paulo.” (FABRIS, 1994, p.21). Oswald pretende, portanto, substituir a poesia de importação por uma de exportação, como a define no Manifesto antropófago. Para ele, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1992, p.353). A labuta árdua em edificar uma literatura de fato nacional parece contraditória com a afirmativa acima. De onde proviria o interesse pelo alheio? Por que apenas com a absorção do “que não é meu” é possível devolver algo realmente brasileiro? Seria a Revolução Caraíba realmente maior do que a Revolução Francesa?

A crítica de Aracy Amaral, a respeito de **Paulicéia Desvairada**, mas que serve igualmente à formulação antropofágica de Oswald, questiona “o desejo colonizado de que os modernistas fossem os porta-vozes da França na América do Sul.” (AMARAL, 1994, p.92). Pode-se inferir que ocorre uma substituição de cânone: enquanto a Academia, inimiga dos modernistas, baseava-se no referencial neoclássico, os modernistas primavam pelo pós-cubismo nas artes plásticas e expandindo-se também para a literatura, conforme analisa Carlos Zilio (1994). Inevitavelmente eles esbarravam na ausência de um escopo filosófico-literário nacional capaz de alicerçar as ideias que almejavam colocar em prática para a sustentação do projeto modernista. Não se trata de uma limitação daquele movimento, mas algo inerente à nossa própria história, refém da cultura europeia que formou a Inteligência nacional ao sobrepujar as contribuições indígenas e africanas. Luiz Costa Lima (1968) é feliz ao situar historicamente o problema de uma literatura brasileira refém dos modelos europeus. Segundo ele, até a República Velha seria impossível aos nossos escritores fugirem de certos limites impostos, principalmente utilizando a língua de

maneira não convencional, por sermos ainda fundamentalmente uma sociedade de base rural. Sob esse aspecto, a crítica dos modernistas de primeira hora aos românticos e parnasianos seria descabida, uma vez que os escritores dessas escolas, consideradas ultrapassadas, não poderiam produzir algo diverso até então; em contrapartida os “jovens aristocráticos” da Semana mereceriam o louvor da desestruturação linguística e o desejo de formular uma língua brasileira. Porém, ainda merece investigação o desejo antropofágico pelo alheio.

Lúcia Helena oferece um texto bastante esclarecedor e abrangente sobre uma literatura antropofágica. A pesquisadora parte do manifesto de Oswald para, assim como fizeram os modernistas, lançar um olhar crítico retrospectivo, remontando a antropofagia a Gregório de Matos. Como já discutimos, ela reconhece a base europeia de nosso modernismo, que, dialeticamente, absorve o que vem de fora para devolver uma realidade de fato brasileira:

Sob a denominação de antropofagia, Oswald sintetizava um projeto estético-cultural: a busca de deglutir as influências poético-ideológicas européias, incorporando-as criticamente às matrizes nacionais, através da “paródia”, para, deste modo, construir um discurso literário de dicção autonomamente brasileira, imune aos sectarismos e ufanismos. (HELENA, 1983, p.23, grifo da autora).

Exemplo parodístico encontramos no início do próprio Manifesto antropófago: “Tupy or not tupy, that is the question.” (ANDRADE, 1992, p.353). Parodiando Shakespeare, há novamente a questão da ancestralidade brasileira colocada em relevo, fazendo referência ao idioma indígena. Ao subverter a célebre expressão de Hamlet, Oswald de Andrade, ironicamente,

reafirma a necessidade de aceitarmos e firmarmos nossa descendência. Benedict Anderson afirma que, curiosamente, as nações americanas que se tornaram independentes não nutrem ódio pelas ex-metrópoles, mas se não há ódio no caso modernista, é flagrante, pelo menos, uma forte inclinação em apagar os anos de colonização e em afirmar a existência primeira dos povos que habitavam o que viria a ser o Brasil. No entanto, mais uma vez a história é em parte ignorada, ou melhor, é imposta uma limitação idiomática e dos povos nativos do país, pois:

[...] em primeiro lugar, a palavra “índio”, no singular, apaga a existência de muitos povos distintos. Em segundo lugar, “tupi” apaga a existência de muitas línguas diferentes. Tupi é o nome não de uma única língua, mas de uma grande família que abriga dezenas de línguas. Uma delas é o tupinambá (ou tupi antigo), que está ressurgindo hoje. (BALYKOVA, 2021, p.7).

Independentemente do equívoco, não apenas de Mário ou Oswald, mas extensivo à maioria da população brasileira de restringir o idioma tupi a uma única língua falada por todos os povos originários do Brasil, é clara a intenção nacional por trás da paródia citada – lembremos que Policarpo Quaresma exigia igualmente que seu país adotasse o tupi como língua nacional, ou seja, é patente a necessidade literária de retroceder às nossas origens, como procuramos demonstrar aqui. O mesmo problema ocorre com os negros, comumente considerados todos provenientes de uma mesma localidade linguística e cultural. A miscigenação que resultou em nosso povo o torna plural, impossibilitando uma matriz capaz de originar uma ancestralidade regional e “pura”, como advogava Oswald de Andrade.

O próprio Manifesto antropófago pode ser compreendido de modo a recuperar nossas letras desde o controverso Gregório de Matos, “esse ‘antropófago’ de Salvador [que] foi o autor de nossa primeira linhagem de ‘macunaímas’, os heróis sem nenhum caráter, caldeados na paródia das raças, das vozes múltiplas, das ideologias miscigenadas [...]” (HELENA, 1983, p.26). Segundo Lúcia Helena, há em comum, entre Oswald e Gregório, uma vertente antropofágica e carnavalescente em suas respectivas poesias. Ao analisar a obra do poeta barroco, a ensaísta percebe a verve antropofágica no sentido de que ele substitui ironicamente a verdade do colonizador pela sua verdade particular, seja tematicamente, seja por meio de elementos semânticos e sonoros. Porém, como salienta Mário de Andrade, a individualidade em Gregório não constitui *ipso facto* uma reivindicação nacional. Ainda de acordo com Lúcia Helena, o autor de **Macunaíma**, em seu romance-rapsódia, recupera a erotização do nacional presente desde o Boca do Inferno. As possíveis questionamentos que a leitura extemporânea da antropofagia possa suscitar, a ensaísta esclarece que há duas interpretações plausíveis para o manifesto proposto por Oswald de Andrade: “a primeira focaliza-a como *ethos* da cultura brasileira, que se manifesta desde a literatura do período colonial (em especial em Gregório de Matos) aos nossos dias.” (HELENA, 1983, p.91). A partir dessa formulação, concluímos que a ideia de apropriação contida no manifesto em análise é algo presente, em maior ou menor grau, na literatura brasileira desde sempre. A segunda interpretação reside no modernismo *strictu senso*.

Vejamos, portanto, outro exemplo não contemplado por Lúcia Helena e que remonta ao século XIX tão criticado pelos modernistas. Machado de Assis, considerado nosso maior nome

literário, é alvo das críticas de Mário de Andrade, que, apesar disso, reconhece sua qualidade como escritor. A ruptura estética entre **Iaiá Garcia** e **Memórias póstumas de Brás Cubas** é conhecida e amplamente discutida pelos machadianos e, por essa razão, limitaremos nossa observação a um breve aspecto que dialoga com o manifesto de Oswald.

João Cezar de Castro Rocha oferece uma hipótese bastante interessante que visa a elucidar a mencionada ruptura estética divisora em duas fases a obra de Machado. Para o pesquisador, o bruxo do Cosme Velho possuía consciência de que jamais conseguiria ascender como escritor lusófono reconhecido internacionalmente por duas razões: i) duplamente periférico, seja linguisticamente, por estar à margem das literaturas anglófonas e francófonas, seja geograficamente, por residir fora do centro europeu, necessitava de uma guinada estética no que produzira em seus quatro primeiros romances; ii) sem uma substancial alteração em seu estilo, jamais conseguiria ombrear com Eça de Queirós, cujos sucessos de **O crime do padre Amaro** e de **O primo Basílio**, ambos realistas, elevavam o autor português como grande nome literário em nosso idioma. Machado, avesso ao realismo, como escrevera na conhecida polêmica com Eça, decide emular autores portugueses anteriores ao realista e então recupera a literatura de Almeida Garret. É flagrante, na obra machadiana, o dialogismo explícito com grandes nomes da literatura universal, sendo Shakespeare um dos mais recorrentes, a julgar pela emulação contida em **Dom Casmurro**, por exemplo. De modo a não nos determos mais que o necessário na obra do bruxo e na hipótese de João Cezar de Castro Rocha, anotamos que a absorção de obras estrangeiras ocorre em Machado de Assis de modo a ressignificá-las e então

apresentar obras-primas da literatura brasileira. O romance que aborda o ciúme de Bento Santiago não é o único que se vale desse subterfúgio, presente nas memórias de um defunto-autor, na análise de João Cezar. Segundo ele, a poética da emulação aparece em Machado porque, “ao conceber a originalidade como *inventio*, o autor se metamorfoseia em leitor agudo da tradição, através de reciclagens e ruminações, que levam à celebração das ‘filiações’, no espírito oswaldiano, pois elas asseguram o ingresso no circuito da tradição.” (ROCHA, 2013, p.207). Sabemos que a tradição, contudo, é criticada pelos modernistas, em consonância com o movimento de vanguarda destruidor surgido a partir da Semana, apesar de que, no segundo momento modernista, a tradição se faz presente, como aponta Silviano Santiago (2002). Mas o que importa, aqui, é registrar que a absorção do estrangeiro como matéria para se devolver uma realidade brasileira antecedia os modernistas, guardadas, evidentemente, as devidas ressalvas.

Machado de Assis, com toda a diversidade textual e tipológica de sua pena, também escreveu um ensaio sobre a questão do nacional que nos interessa sobremaneira. Em *Instinto de Nacionalidade*, ele é taxativo:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo,

e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (ASSIS, 1938, p.139-40).

O antológico ensaio de Machado é rico no que se refere à literatura nacional, sobretudo se pensado quando da data de sua publicação, 1873, pois a Europa na “primeira metade do século XIX assistia ao borbulhar dos movimentos nacionalistas de natureza local [...]” (ANDERSON, 1989, p.148). Mais que dar cor local literariamente às obras, cabe ao escritor a manutenção de um sentimento íntimo com sua terra. Desse modo, mesmo que opte em situar sua narrativa fora do país, ela permanecerá nacional em virtude justamente desse sentimento nutrido, por seu autor, pelo país de berço, capaz de olhar e escrever o estrangeiro com uma ótica nacional. No caso de Machado, podemos fazer coro com os modernistas e alegar que o bruxo foge de uma língua brasileira, preso ao academicismo e a uma gramática lusitana, mas, recuperando Costa Lima, não era possível até então escrever de outro modo. Não nos esqueçamos que **Macunaíma** foi “copiado” em parte da obra de um naturalista germânico, mas nem por isso deixa de ser uma obra-prima da literatura brasileira, oferecendo aos leitores um Brasil a servir de modelo, cujo herói é, ao menos na alegoria proposta por Mário, a simbologia do brasileiro.

Gregório de Matos, na interpretação de Lúcia Helena – que estende a antropofagia também a Augusto dos Anjos, do qual não nos ocuparemos –, e Machado de Assis, na hermenêutica de João Cezar de Castro Rocha, são exemplares da absorção do “que não é meu” muito antes da publicação do Manifesto antropófago. Não pretendemos afirmar que a antropofagia literária é anterior ao modernismo, mas tão somente evidenciar aspectos em

comum entre esses autores, embora com propósitos e estéticas divergentes. Se de fato “[n]unca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval [...]” (ANDRADE, 1992, p.356), a aproximação com o aspecto carnavalesco e irônico de Gregório de Matos proposto pela ensaísta é justa, pertinente e verossímil. De igual modo, Machado já “comia” e “deglutia” Garret, escritor português, porque, nas palavras oswaldianas, “somos fortes e vingativos como o Jabuti [...]” (ANDRADE, 1992, p.357), muito embora, repetimos, ideologicamente distam as intenções machadianas e modernistas.

O modernismo é um movimento vanguardista rico e complexo, cujas nuances suscitam discussões várias. Sabemos ser impossível falar de modernismo, no singular, haja vista a divisão em três momentos distintos, que obedece mais a necessidade didática de se compreender um período da historiografia literária no Brasil em uniformidade, mas cuja riqueza de autores diversos com suas particularidades é quase inesgotável. Contudo:

[o] elo comum a Mário e Oswald seria, sem dúvida alguma, a consciência de que a oposição aos cânones da poesia anterior ao Modernismo é um compromisso com a evolução da forma artística, que está em contínuo diálogo com o real, não para oferecer-nos sua reduplicação, mas para propor-nos novas e indispensáveis aberturas. (HELENA, 1983, p.87).

São esses dois autores do modernismo de primeira hora, a nosso ver, os responsáveis mais atuantes para a consolidação do projeto estético-cultural que se apresentava, cujo um dos objetivos era o de buscar nossas verdadeiras raízes e, simultaneamente, questionar a produção literária e artística do período colonial. Obras de valor foram legadas para a posteridade, cujas influências eclodem em outros momentos importantes das artes no Brasil,

como a Tropicália e o Cinema Novo. Todavia, não podemos ignorar as contradições a que se lançava a dupla em análise, seja por buscar uma nacionalidade pretérita impossível de se cristalizar, seja pelo viés paradoxal que essa tentativa explicitava (em um movimento que se pretendia de vanguarda, alicerçado pelas vanguardas europeias, que não ecoavam aqui, em função do atraso local) e cujas proposições de ideias novas retrocediam ao passado de modo a recriá-lo.

Porém, a admissão de êxito na recriação de uma nacionalidade genuinamente brasileira, divergente daquela pretendida pelos românticos, por exemplo, enseja a seguinte questão: que comunidade imaginada corresponderia ao ideário comum a todos os brasileiros, de norte a sul do país, sem restrições e subtrações linguísticas e culturais? Acrescenta-se o questionamento sobre ser viável unir as diversas culturas que colaboraram para a consolidação multirracial e multilinguística do Brasil sem prejuízo de nenhuma delas, admitindo, antes de negar, a contribuição de todas para a pluralidade de nosso povo. A miscigenação nos formou, tornando-nos uma miscelânea singular, porque plural. A nacionalidade construída ou reivindicada pelos modernistas é antes uma idealização imaginada como adequada para o Brasil, cujos traços são remodelados sob preceitos estéticos e ideológicos. Uma das proposições diz respeito à “pureza” identitária do país, soberano e independente de quaisquer vestígios de outras nações, mas não podemos nos esquecer que:

[...] as **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande** se desenrolam em torno do deslocamento de personagens entre o Novo e o Velho Mundo, exprimindo a posição do homem americano, que êle[Oswald] viveu com intensidade, ao adquirir

consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida. (CANDIDO, 1959, p.89).

Fica claro, inclusive na ficção de Oswald, o intercâmbio entre Brasil e Europa, sem o qual o modernismo inexistiria. O próprio Candido alude para o fato de que o sobrenome Miramar caracteriza a necessidade de contemplação do “mar dos embarques”, maneira de aproximá-lo do continente europeu.

Indubitavelmente, o modernismo é de suma importância para a literatura e cultura brasileiras, com obras de valor incomensurável para as nossas letras. Não é sem razão sua canonização, mas acreditamos ser procedente uma revisão crítica de alguns pontos nodais daquele movimento em vez de cair na armadilha de laureações panegíricas.

Referências

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.89-95.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 28. ed. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1992.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In*: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.231-255.

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p.326-331.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p.353-360.

AVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. Petrópolis: Vozes, 1969.

BALYKOVA, Kristina (org.). **Índio não fala só tupi**: uma viagem pelas línguas dos povos originários no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.

BOMENY, Helena. **Guardiães da razão**: modernistas mineiros. Rio de Janeiro: EdUFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

BOSI, Alfredo. Pré-modernismo e modernismo. *In*: BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. p.301-379.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001. p.7-53.

CANDIDO, Antonio. Introdução. *In*: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p.21-39.

CANDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade; Oswald viajante. *In*: CANDIDO, Antonio. **O observador literário**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959. p. 83-88; p. 89-93.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 57-87.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.9-25.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações da etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Crítica litteraria**. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1938. p.133-154.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto do Futurismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p.91-2.

MORAES, Eduardo Jardim de. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.133-144.

PORTELLA, Eduardo. Romantismo e modernidade. In: PORTELLA, Eduardo *et. al.* **O período moderno**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1981. p.21-29.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 57-60.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.108-144.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.67-87.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do modernismo de 22

Ivana Ferrante*

Resumo

Este artigo traz à cena a participação de dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: o poeta Agenor Barbosa e a pintora Zina Aita. Desconhecidos na contemporaneidade, Barbosa e Aita integram a lista dos que foram excluídos dos estudos sobre o festival de arte. Nos estudos correntes acerca da Semana de Arte Moderna, prevalece a ideia que propõe a episteme dos “deste lado da linha” como única a ser seguida, como bem fundamentou Boaventura de Sousa Santos (2007). A participação de Minas Gerais, rasurada pela história, pode ser vista como a voz do outro lado. Barbosa levou para os palcos do Theatro Municipal a integração do simbolismo com a “arte nova”; Zina Aita apresentou em suas telas as influências da vanguarda europeia e o colorismo excêntrico em diálogo com o barroco mineiro.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna. Agenor Barbosa. Zina Aita. Participação de Minas Gerais.

* Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Doutora em Letras. Professora titular da Universidade Estadual de Montes Claros. ORCID: <http://orcid.org/000-002-4650-1762>.

Two Artists from Minas Gerais in Modern Art Week: Review and Decentralization of Modernism of 22

Abstract

This article brings to the scene the participation of two artists from Minas Gerais in the Week of Modern Art: the poet Agenor Barbosa and the painter Zina Aita. Currently unknown, Barbosa and Aita are part of the list of those excluded from studies on the art festival. In current studies about the Week of Modern Art, the idea that proposes the episteme of “this side of the line” as the only one to be followed prevails, as Boaventura de Sousa Santos (2007) well founded. The participation of Minas Gerais, erased by history, can be seen as the voice of the other side. Barbosa took to the stages of the Municipal Theater the integration of symbolism with the “new art”; Zina Aita presented in her paintings the influences of the European avant-garde and eccentric colorism in dialogue with the Minas Gerais baroque.

Keywords: Modern Art Week. Agenor Barbosa. Zina Aita. Minas Gerais participation.

Recebido em: 27/09/2021 // Aceito em: 22/12/2021.

O paradigma mais acionado para entender o primeiro momento do Modernismo brasileiro está ligado à ideia da hegemonia de um grupo que, decidido a romper com as influências passadistas na arte nacional, levou para os palcos do Theatro Municipal de São Paulo a irreverência e o espírito revolucionário contra as velhas formas artísticas. A Semana de Arte Moderna, como ficou conhecido o evento, realizou-se em três dias, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, sob o patrocínio da oligarquia cafeeira e sob a inspiração de movimentos de vanguarda que, vindos da Europa, chegavam em várias regiões do Brasil.

A maioria dos estudos que se desenvolvem acerca da Semana de Arte Moderna, costumam se repetir. Mário da Silva Brito, em 1958, publica **História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**, uma revisão abrangente dos fatos, nomes e publicações que integraram a organização e realização do evento. Esse importante estudo de Brito tem servido de base a muitos que se dedicaram às pesquisas sobre o tema, ficando tais estudos, todavia, na maior parte, centralizados nos mesmo sujeitos e fatos. Uma rápida verificada nos bancos das teses disponibilizadas nas universidades do país revela que a primazia dos estudos se concentra nas universidades paulistas – o que não se constitui surpresa, visto que o palco do festival artístico acontece na capital São Paulo – e em torno dos nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Nomes como Graça Aranha, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret e Villa-Lobos aparecem com menos frequência; Menotti Del Picchia, um dos mais ardorosos defensores da “arte nova” e responsável pela conferência que abriu a mostra de arte do dia 15 de fevereiro de 1922, raramente é lembrado, assim como o da pianista

Guiomar de Novais. De qualquer forma, ainda que nem todos os integrantes fossem de São Paulo, a Semana foi tomando feições paulistanas e, naturalmente, foram obnubiladas contribuições importantes, inclusive regionais, à ideia de arte moderna que, então, defendiam.

Em 1942, na célebre conferência lida no Salão da Biblioteca do Ministério das Relações exteriores do Brasil, em que faz uma revisão da já famosa Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade afirma que “[o] Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional [...]” (ANDRADE, 1974, p. 235). Ressalte-se que foi ele o responsável pelo termo Modernismo, consagrado por nossa historiografia literária, depois de acontecida a buliçosa Semana. A leitura de jornais e revistas da época que se posicionavam sobre o movimento usam os termos “arte nova”, “credo novo” ou “futurismo”. Tal confusão permanece em toda a década de 1920.

Nessa conferência, o criador de **Macunaíma** (1928), numa postura revisionista reconhece que aqueles rapazes e moças que se reuniam para falar sobre a nova arte brasileira constituíam grupos distintos, que, por vezes, discordavam em vários aspectos, unidos em torno do desejo comum de mostrar ao público brasileiro uma arte com dicção própria, desvinculada das influências academicistas. Outros participantes do festival também fizeram suas revisões, chamando a atenção para o que fora esquecido ou desprezado pela crítica, em detrimento de uma ideia mais abrangente acerca do evento.

Na contemporaneidade, especialmente com a iminência das comemorações do centenário da Semana, estudiosos de

diferentes áreas do saber propõem discussões, controvertidas às vezes, sobre as origens do modernismo brasileiro. São vozes que não só revelam dicotomias entre modos de interpretação e de definição do que entendem por modernismo, mas que também apresentam clivagens regionais, envolvendo lugares, intelectuais e exposições, ocorridas fora do eixo paulista. A visão predominante, contudo, considera que o início do movimento se deu em São Paulo, em 1922, cujo epicentro foi a Semana de Arte Moderna, justamente por ter sido esse festival o aglutinador de várias expressões artísticas – música, dança, artes plásticas e literatura. Também se considera, sob esse aspecto, o palco do Theatro Municipal de São Paulo, originalmente conservador e elitista, e o próprio mecenato da Semana, advindo da elite paulista que, sob uma ótica de aceitação ou repulsa, contribuíram, de certa forma, para a divulgação do evento. Conforme entrevista de Marinette Prado, esposa de Paulo Prado, um dos patrocinadores da Semana, concedida a Aracy Amaral, a sugestão de organizar uma Semana de Arte, inspirada nos festivais de arte de Deauville, foi dela (AMARAL, 1998).¹

A construção do nosso modernismo deu-se com a importação inicial das inovações estéticas advindas da Europa, embora possamos considerar que, desde o início, o cosmopolitismo mesclava-se a um espírito nacionalista presente em manifestações importantes, convocadas, por esse motivo, para integrarem a Semana, como a do escritor Menotti Del Picchia, já conhecido por ser o autor de **Juca Mulato** (1917), livro que aborda a questão da mestiçagem e é ambientado no interior de São Paulo.

¹ *Semaine de Fêtes Deauville*, França. Deauville foi centro catalizador de muitos eventos artísticos e culturais, aglutinando ideias e linguagens inovadoras. Distingue-se por sua feição elitista.

A recepção do Futurismo, por exemplo, corrente estética importada da Itália, não veio sem polêmicas, em parte geradas pelo espírito nacionalista que se fortalecia, à medida que se aproximava a data do centenário da independência do Brasil. Colocadas à parte, essas questões não foram suficientes para calar alguns dos valores futuristas que integraram as discussões estéticas do nosso modernismo.² Em considerável parte dos poemas apresentados na Semana, percebe-se nítido esforço dos escritores em adaptarem seus versos às requisições vanguardistas, preconizadas no manifesto de Marinetti.

As polêmicas em torno do movimento modernista começam antes de 1922, conforme sabemos. Além da contestada exposição de Anita Malfatti, em 1917, que gera a ruidosa reação de Monteiro Lobato, consideramos ainda que, no âmbito da literatura, havia dissensões. Em 1921, Oswald de Andrade publica artigo intitulado O meu poeta futurista, nas páginas do **Jornal do Comércio**, no qual também estão versos inéditos de **Pauliceia Desvairada**. O artigo provocou transtornos a Mário de Andrade, que chegou a perder alunos no Conservatório Musical de São Paulo. Em réplica, também publicada pelo **Jornal do Comércio**, datada de 6 de junho de 1921, o escritor rechaçou veementemente a condição de futurista, por meio de argumentos em que afirmava seu catolicismo praticante, tentando amenizar as influências vanguardistas que os poemas traziam.

Houve, ao longo da história, várias posições críticas sobre o movimento, vindas também de alguns que integraram as linhas de frente do modernismo. Rubens Borba de Moraes lembra, em artigo publicado no **Correio Brasiliense**, em 1970, que grande parte da população brasileira em 1922 não era formada pela

2 É preciso salientar que havia uma confusão generalizada quanto à nomenclatura das novas tendências. A imprensa das duas primeiras décadas de século XX invariavelmente se refere ao futurismo como sinônimo da arte nova ou moderna.

burguesia, mas composta por coronéis e bacharéis patrioteiros que se ufanavam do país como “crianças que admiram o papai”. Ivan Marques, em **Cenas de um modernismo de província** (2011), adverte que o conceito de modernismo no Brasil é tão vasto e impreciso, no decorrer do tempo, que, às vezes, sentimos a necessidade de usar o termo no plural – modernismos.

O final da década de 1970 vive momentos de revisionismo crítico, marcados pela emergência de contestações que iam desde o carácter efetivamente moderno do movimento brasileiro até as discussões acerca das dissonâncias produzidas por ele, visíveis até mesmo na centralidade dos acontecimentos, em pleno Theatro Municipal, em 1922. Na contemporaneidade, as revisões sobre o Modernismo incidem principalmente sobre a noção de hegemonia brasileira, paradigma ao qual se contrapõe a leitura pós-colonial, que critica as permanências de práticas e dinâmicas hegemônicas responsáveis pelas desigualdades abissais dentro de sociedades colonizadas. Sob o tópico, servem-nos o entendimento de Boaventura de Sousa Santos sobre a “ecologia dos saberes” e as questões que este sublinha acerca do pensamento abissal. Nos estudos correntes acerca da Semana de Arte Moderna, prevalece a ideia que propõe a episteme dos “deste lado da linha” como única a ser seguida, como bem fundamentou Boaventura de Sousa Santos (2007).

Santos trata dessa questão no texto Para além do pensamento abissal (SANTOS, 2007), em que observa a coexistência de presenças, de “interidentidades”, mesmo que estas se manifestem a partir de um pensamento ou identidade hegemônica, desconsiderando a pluralidade de sentidos e de interpretação do mundo. O pensamento abissal, na opinião de Santos, constrói subalternidades, não considera a exclusão social

e a compreensão ampla do mundo. Boaventura de Sousa Santos discorre sobre essas discrepâncias de agentes de produção e validação de sentido, quando afirma que existe um pensamento abissal fomentado pelo ocidente. Há, de acordo com o sociólogo, uma distinção entre “deste lado da linha” e “do outro lado da linha”, entendendo essa linha como algo imaginário que legitima certas práticas sociais e econômicas e desconsidera outras: “Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o ‘outro’ [...]” (SANTOS, 2007, p. 71). Essa divisão provoca o desaparecimento de “o outro lado da linha”, torna-o inexistente. Por isso, Boaventura de Sousa Santos advoga pela “ecologia dos saberes”. Na esfera da literatura, essa “ecologia” permitiria a representação do abismo social, não só na produção do tecido (texto) literário, mas também na legitimação de todo o imaginário do que é visto como literatura. Assim sendo, sob os pressupostos da “ecologia dos saberes”, seria necessário reconhecer o registro literário das minorias sociais, étnico-raciais e de gênero.

Não podemos deixar de mencionar a importância atribuída por Mário de Andrade a Anita Malfatti, que, em 1917, tornara-se alvo de polêmica devido ao artigo dessacralizador de Monteiro Lobato. No livro em que aborda os antecedentes da Semana de Arte Moderna, Mário da Silva Brito observa que o poeta modernista associaria à pintora o papel de estopim do modernismo; em torno do seu nome reuniu-se a força aglutinadora dos jovens rebeldes que se juntaram e realizaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

Apropriadamente, sob a baliza dos estudos de Boaventura de Sousa Santos, olhares críticos sobre o movimento inspiram perguntas acerca da não representatividade dos grupos

minoritários na Semana de 22. Embora consideremos que Mário de Andrade era negro e que houve, no recital, a participação reconhecida das pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, incomodam-nos as ausências nos palcos do Municipal em 1922 tanto quanto as presenças que lá estavam, mas que o tempo, e certamente os estudos que consagraram o Modernismo brasileiro rasuraram ou desprezaram.

2 “Uma tristeza mineira numa capa de garoa”³

A notícia de uma projetada Semana de Arte Moderna, em São Paulo, foi recebida com um prêmio de curiosidade, misto de entusiasmo, nas nossas rodas intelectuais e altamente mundanas. E era natural que assim acontecesse! É a primeira vez que se vai tentar, no Brasil, um certame dessa natureza. (PICCHIA, 1922, p. 4)

Os jornais da época, mesmo os da capital paulista, noticiam de forma tímida o *vernissage* que se preparava, muito mais barulhento no ímpeto exaltado dos jovens idealizadores que nas notícias e efeitos que temos sobre ela, no calor da hora. Exceto pelo caso isolado do **Correio Paulistano** (1854-1963), que tinha Menotti Del Picchia como entusiasta redator, vemos notícias esparsas (e, na sua maioria, detratoras) sobre A Semana de 22. Os demais órgãos da imprensa utilizavam expressões como “subversores da arte”, “espíritos cretinos e débeis” ou “futuristas endiabrados” para caracterizar o grupo de artistas inovadores.

O **Correio Paulistano** era ligado ao Partido Republicano Paulistano (PRP), dirigido e sustentado por aristocratas e tradicionalistas, no entanto, abria espaço para manifestações

³ O título é inspirado numa definição que Menotti Del Picchia confere ao poeta mineiro Agenor Barbosa, publicada em sua coluna Crônica Social, no **Correio Paulistano**, 1921.

exaltadas sobre a “arte futurista”, sobretudo na coluna *Chronica Social*, assinada por Hélios, pseudônimo de Menotti Del Picchia. De acordo com Lilia Schwarcz (1987 *apud* Thalassa, 2007), “o Partido Republicano é uma adaptação das ideias originais liberais às práticas da elite brasileira”; o PRP configurava-se como uma de suas bases e era ligado aos cafeicultores, aos grandes proprietários. Como podemos perceber, estão no cerne da república brasileira as contradições explicitadas nas páginas do **Correio Paulistano** e na própria organização da Semana de 22, que aglutinava em torno de si artistas que negavam o passadismo e mantinham inegáveis laços com a tradição.

De acordo com Marcos Augusto Gonçalves, em 1922: a semana que não terminou (2012), muitos desses artistas pertenciam a famílias ricas ou influentes, “educaram-se à europeia, aprenderam línguas e frequentaram boas escolas [...]” e estavam vinculados “aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil [...]” (GONÇALVES, 2012, p. 31). O poeta Guilherme de Almeida assim definiria o grupo, no Suplemento Literário d’**O Estado de São Paulo**, em 1962: “Éramos os playboys intelectuais de 1922 [...]”. Tida por alguns como um momento propulsor, uma divisão de águas, a Semana de Arte Moderna condensou espíritos jovens e inflamados, tendências e linguagens artísticas diferentes e adeptos de distintos lugares.

No livro **Cenas de um modernismo de província** (2011), Ivan Marques reflete sobre o movimento modernista de Minas Gerais, formado pelo grupo de escritores mineiros – Drummond, Emílio Moura, João Alphonsus e Cyro dos Anjos – atuantes na escrita e na primeira manifestação notadamente modernista, na cidade de Belo Horizonte, entre os anos 1920 e 1930, destacando

as diferenças do grupo mineiro em relação aos grupos surgidos no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul e no Nordeste brasileiro, o que realça a noção de que o Brasil contou com vários “modernismos”, como hoje se sabe. Na descrição do grupo de Belo Horizonte, o escritor ressalta que, para além das influências do grupo paulista, especialmente sentida depois da viagem de 1924 a terras mineiras, em Minas Gerais o movimento adquiriu feições particulares, determinada pelas condições locais, nas quais se incluem o traço provinciano (apego às tradições, por exemplo), expresso no título de seu livro.

Ainda, conforme se sabe, os modernistas de Belo Horizonte, eram provenientes de cidadezinhas do interior, filhos de famílias tradicionais, algumas atreladas a grupos políticos conservadores, assim como seus antecessores da imprensa. O espaço dos cafés era utilizado para dar vazão ao espírito debochado, crítico e jovial que, mais tarde, eclodiria nos versos de Drummond e, em tons diferentes, na prosa de Pedro Nava e de Cyro dos Anjos.

As revistas **Vita**, **A Vida de Minas** e o jornal **Diário de Minas** revelam que, antes de 1922, ano de realização da Semana de Arte Moderna, e antes do conhecido Grupo Estrela, uma modernidade mineira estava sendo gestada em Belo Horizonte, acalentada com a chegada de jovens do interior do estado que vinham à nova capital para atuar como funcionários públicos e escrever versos. Esses poetas de gabinete deram o tom literário do momento inicial do século XX em Belo Horizonte, misturando o tom passadista ao entusiasmo pela novidade. Desse grupo, citamos alguns nomes que aparecem com maior frequência em **Vita** e **A Vida de Minas**: Agenor Barbosa, Abílio Barreto, Alphonsus de Guimaraens e seu irmão, Archangelus de

Guimaraens, Augusto de Lima, Alzira Reis, Julinda Alvim.⁴ Eles foram os antecessores de Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Emílio Moura, Abgar Renault.

Antes do contato com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, as notícias das vanguardas europeias e das renovações artísticas demandadas pelas requisições do século XX deixavam, em terras mineiras, algumas sementes. A atmosfera conservadora e academicista que reinava na recém-inaugurada Belo Horizonte misturava-se às demandas de progresso urbano e às mudanças estéticas da época, como definiam os editoriais de **Vita** e **A Vida de Minas**, revistas que anunciavam os progressos da construção da nova capital e davam notas sobre publicações de livros, mostras culturais, além de publicarem poemas, contos e crônicas, em suas páginas. Aos cálculos dos construtores somavam-se, desde o início da projeção da nova capital, a tinta e o papel de jornais e revistas.

Nessa atmosfera, encontramos rastros de Agenor Barbosa, que trabalha como cronista e redator das revistas **Vita** (1913-1914) e **Vida de Minas** (1915-1916) e como repórter do **Diário de Minas**. Contando com apenas 17 anos, o jovem poeta, nascido em Montes Claros, Minas Gerais (1896-1977), muda-se com a família para Belo Horizonte, onde se firma como jornalista e poeta. Seus poemas, nesse período, têm claras influências simbolistas. No livro **Uma tristeza mineira numa capa de garoa** – Agenor Barbosa; um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna (REBELLO E PAULA, 2020), recolhe-se parte da produção poética de Barbosa nas revistas mineiras: No São Francisco (1914); Pelo Inverno (evocação) (1914); Novela de

⁴ Registramos a participação das mulheres escritoras, a publicação de um artigo de três páginas sobre o feminismo (1913, revista **Vita**), uma frequência de matérias sobre publicação de livros, no cenário brasileiro e internacional, notícias de concursos de poemas e de traduções.

maio (1914); Da legenda do amor e da vida- I (1915); Ícaro (1915); Soneto (1914); Sonho dantesco (1916); Saudade (1916); Aspiração da pedra (1916); Pela França (1916); Da legenda do amor e da vida- II (1916); Últimas pedrarias (1916), e Sonata ao luar – Beethoven OP. 16 (1917).

Em 1917, Agenor Barbosa muda-se para São Paulo, onde conhece os jovens idealizadores da Semana de Arte Moderna: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, e outros. Em notícia de 1921, intitulada Futurismo Paulista,⁵ Sérgio Buarque de Holanda compara os modernistas paulistas à vanguarda francesa. Entre esses “futuristas” de São Paulo, após relacionar Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, Holanda acrescenta à lista: “Seria injusto esquecer os outros nomes de valor como Moacir Deabreu, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa e Afonso Schmidt, que, embora não sejam todos paulistas, nem por isso deixam de colaborar ativamente para seu progresso literário.”.

Em **História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna**, Mário da Silva Brito ([1958]/1974),⁶ ao mencionar a “doutrinação reformista” que inspirava o grupo de entusiastas da arte nova, declara que Agenor Barbosa integrava o grupo que articulou e planejou o recital do Theatro Municipal de São Paulo, de 1922:

Toda a doutrinação reformista, efetivada em 1921 como preparo à Semana de Arte Moderna, apoia-se neste esquema, que é acrescido, depois, de alguns novos princípios e de inúmeros argumentos. Doutrinação que se encontra explanada numa série de artigos de Oswald de Andrade, de Menotti Del Picchia, de Cândido Mota Filho, de Agenor Barbosa, de Mário de Andrade, que

⁵ Publicado na revista **Fon-Fon**, em 10 de dezembro, de 1921.

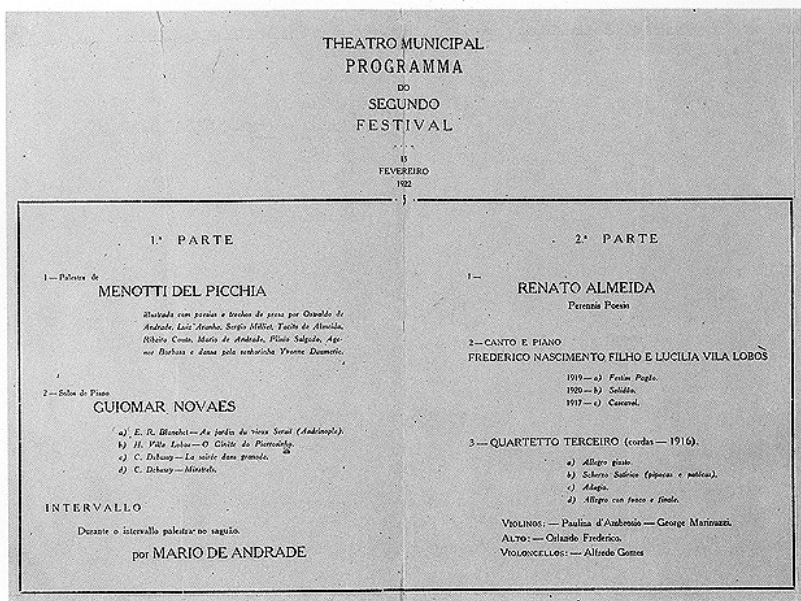
⁶ A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra, que somente será indicada em primeira citação neste texto. Nas seguintes, será registrada apenas a data da edição consultada pelos autores.

são os mais ativos polemistas do grupo [...] (BRITO, 1974, p. 191).

Nem todos os nomes, conforme sabemos, atuaram com o mesmo peso na organização do evento e na cena principal de todas as decisões. Nesse sentido, é preciso ressaltar as questões geradas pela relação entre a poesia que se modernizava e a presença diferenciadora da realidade histórica e social brasileira. O grupo era formado por uma turma bastante eclética, que se distinguia entre os que tinham os ânimos mais exaltados, como Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade e aqueles representados por um Ronald de Carvalho ou por um Guilherme de Almeida, por exemplo, assim como Ribeiro Couto, cujas produções poéticas do período poderiam ser caracterizadas como expressão da transição entre as tendências parnasianas, ainda presentes, e as influências do Simbolismo. Podemos notar, na maioria dos poemas conhecidos, apresentados ao público durante a realização da Semana de Arte Moderna, que foram feitas, por parte de alguns escritores do conhecido grupo de artistas, tentativas de adaptação à “nova arte” que nem sempre resultaram em expressões legítimas da arte renovadora e futurista que todos pleiteavam.

3 Dois mineiros na Semana de Arte Moderna

Imagem 1 - Páginas do programa da Semana de Arte Moderna de 22



Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP – Arquivo Mário de Andrade).

O Programa oficial da Semana de Arte Moderna informa que, no primeiro dia de apresentações, 13 de fevereiro, Graça Aranha ministrará sua conferência, intitulada: A emoção estética na arte moderna. Para o segundo dia, 15 de fevereiro, anuncia-se o discurso de Menotti Del Picchia, seguido por um recital de poemas em que participam Luís Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado e Agenor Barbosa.

Esse segundo dia foi precedido por uma matéria, sob o título Segunda batalha, que dava publicidade à primeira noite do evento e preparava os ânimos do público leitor para as apresentações do dia 15, publicada no **Correio Paulistano** e assinada pelo colunista Hélios, pseudônimo de Picchia, reproduzida aqui parcialmente:

Feriu-se, segunda-feira, no Teatro Municipal, entre a cultíssima e aristocrática plateia de São Paulo, e o grupo escarlate dos “futuristas”, a primeira batalha da Arte Nova. Não houve mortos e feridos. Acabou num triunfo. Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Villa-Lobos, os heróis já lendários da primeira refrega, saíram da justa apoteoticamente, coroados de aplausos. Hoje, entra em combate um novo contingente de forças: é brilhante e tem antecipadamente garantida sua vitória, pois leva como segura “mascote” o apoio dessa glória universal que é Guiomar Novaes. O programa promete coisas do arco-íris: começará por uma palestra de Hélios, que apresentará o grande romancista Oswald de Andrade; depois, esse terrível criador da “Paulicéia Desvairada”, que é o erudito e pacífico Mário de Andrade; depois Álvaro Siqueira, Agenor Barbosa, Luís Aranha, Plínio Salgado. [...] São Paulo super esteta encherá as poltronas e frisas do Municipal, hoje à noite, pois, como a da primeira batalha, estamos certos de que ornarão a plateia todas aquelas aristocráticas flores da aristocracia patricia, que transformaram segunda-feira o nosso teatro máximo numa admirável “corbeille” de elegância, de beleza e de espírito. (PICCHIA, 1922, p. 4).

O texto representa o entusiasmo de Menotti Del Picchia, envolvido diretamente nos preparativos do evento e ardente defensor da “arte futurista” – nome genérico que, então, era usado pelos jovens modernistas para definir o espírito de turbulência e a defesa da arte nova, como costumavam dizer. O primeiro dia do evento, que contara com a tranquilizadora presença de Graça

Aranha, o mais velho e experiente dos participantes da Semana, não anteciparia os acontecimentos do dia 15 de fevereiro, dedicado especialmente à poesia. A retórica inflamada do palestrante, seguida da récita dos poetas anunciados, foi recebida com vaias. Menotti Del Picchia cita alguns versos: “Pela estrada de rodagem da via láctea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente”, que evocavam o poema Canto real da estrada de rodagem, de Agenor Barbosa.

Massaud Moisés, em **História da Literatura Brasileira**, v. 3, Modernismo, afirma que Agenor Barbosa foi o único aplaudido, na barulhenta noite dedicada à poesia, referindo-se ao segundo dia do festival de arte. Marcos Augusto Gonçalves observa (2012, p. 307): “Sobre Agenor Barbosa, de quem pouco se falou depois da Semana, teria sido o único aplaudido, na noite de vaias, supostamente por não ser um futurista. No entanto, ele leu no Municipal um poema de dicção futurista – ‘Os pássaros de aço’ – que, segundo Silva Brito, Oswald elogiava [...]”.

Gonçalves ainda menciona Barbosa, citado por Plínio Salgado, na **Ilustração Brasileira**, em maio de 1922, como o “poeta raro da cidade moderna”, destacando nele “as emoções atuais” e nostálgicas que, às vezes, predominava entre os paulistanos. Para Salgado, citado por Gonçalves (2012, p. 307), era a “melancolia racial” a debater-se na “onda formidável do progresso [...]”.

Mário da Silva Brito (1974) é quem dedica maior espaço ao poeta Agenor Barbosa, sem, contudo, mencionar sua origem mineira. O nome do poeta é citado várias vezes no estudo de Brito, especialmente no Capítulo 13, intitulado A divulgação da nova estética, que lê a crônica Um Poeta, de Menotti Del Picchia, publicada no **Correio Paulistano**, em 30 de abril de 1921, em

que Picchia apresenta Agenor Barbosa. Brito transcreve do artigo do autor de **Juca Mulato** três poemas de Barbosa com os quais exemplifica a nova poética brasileira: O que eu vi nessa noite; Canto Real da estrada de rodagem, e Vida Boêmia, seguidos de breve análise (BRITO, 1974, p. 217-219).

Nos poemas que Barbosa compõe em 1920, 1921 e 1922 percebe-se uma aproximação entre o desejo de transcendência e a referência à cidade de São Paulo e à tecnologia moderna. No poema Os pássaros de aço, apresentado na Semana de Arte Moderna, o poeta conjuga estrofes inequivocamente simbolistas, tais como: “De subir no seu Sonho e na sua Ânsia! / De ver tudo que acena na distância / E que, jamais, pôde atingir [...]” com passagens de métrica livre como: “Em semicírculos, como uma ave de rapina, / Subiu num rufo de motor / Dominador [...]” (REBELLO, PAULA, 2020, p. 171). Embora sejam tentativas de se adequar ao gosto futurista, elas revelam, justamente pelo modo explícito como aparecem, um problema real para a poesia de então que era o de afirmar a estética da rapidez e da simultaneidade sem perder a disciplina aprendida no Parnasianismo e as inclinações subjetivas do Simbolismo. A demanda de atualização poética, que atendia pelo nome de “futurismo”, não é suficientemente forte para eliminar as influências passadistas. Surgia, portanto, no confronto entre as tendências, uma poesia híbrida que, do ponto de vista histórico, mostra-se interessante.

A seguir, versos do poema Canto real da estrada de rodagem, publicado originalmente no **Correio Paulistano**, em abril de 1920, em que se percebe o apelo à vida urbana, com imagens do progresso e da vida urbana, tão caros ao futurismo:

O automóvel rodou pela estrada poeirenta,
Longe, o ocaso era todo uma nódoa sangrenta...
[...]

Como o desejo humano e a ambição que não se finda,
desdobrava-se, ao longe, a curva do horizonte.
Atrás de um alto monte erguia-se outro monte...
E, na distância, a estrada estendia-se ainda...

Onde o pouso, onde a fonte hibernal e sonora,
em que, parando o apocalítico motor,
ao canto da água e ao bucólico frescor,
descer e descansar, sob a paz daquela hora?

[...]

Passa a vila. Crepúsculo. Anoitece...

Uma lua cinematográfica aparece...

E só se escuta pela noite erma e calada,
dentre a sombra noturna, o rumor trepidante
do motor ofegante
do automóvel, galgando uma curva na estrada...

Acendem-se os faróis...

Pirilampejam luzes, longe como sóis...

E a lua, imaterial, rola sobre a paisagem
como o automóvel pela estrada de rodagem.

Os versos deixam transparecer a tensão do apelo ao novo com as requisições do passado, numa visão quase contraditória entre o que a imagem exalta (o automóvel, a estrada de rodagem, a cidade) e o que o eu lírico experimenta e busca (o pouso, a paz, a fonte hibernal e sonora, o canto da água e o bucólico frescor). Esse desconforto é também visível na aporia entre o tema do poema (o carro, na estrada), cujo campo semântico remeteria o leitor à ideia de velocidade e o ritmo do poema, lento, intensificado pelo uso das reticências. Essa característica é reiterada na poesia de Barbosa, identificando visível desconforto do sujeito que vive na cidade grande, mas a ela não se integra.

No programa da Semana de Arte Moderna, também se lê o nome da pintora e ceramista mineira Zina Aita. Filha de empresários italianos imigrados, Tereza Aita, ou Zina, nome

com que assinava seus trabalhos artísticos, nasceu em Belo Horizonte, em 1900. Entre 1914 e 1918, transfere-se com a família para a Itália e frequenta a *Accademia di Belle Arti di Firenze*, onde estuda com Galileo Chini, pintor e ceramista, ligado às artes decorativas. Em sua temporada na Itália, dedicou-se ao desenho e à pintura, mantendo contato com as novidades que movimentavam as cidades de Roma, Florença, Milão e Veneza. A obra de Aita, conforme a crítica especializada, apresenta relações próximas à obra de Chini, de quem foi aluna, conhecido como grande colorista.

No dia 31 de janeiro, de 1920, a jovem pintora Zina Aita, de 20 anos, levou suas cores fortes a uma exposição de arte, realizada no Conselho Deliberativo, situado na esquina de rua da Bahia com a avenida Augusto de Lima, em Belo Horizonte. A exposição de 1920 foi um acontecimento individual, de iniciativa do diretor da primeira Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, Aníbal Mattos, curador da mostra na capital mineira. Zina Aita já havia exposto no Rio de Janeiro, em 1919, razão por que chama a atenção de Mattos, que se formara na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro:

Belo Horizonte, cidade nova e formosa, começa a ter razão do orgulho de seus filhos. Já há uma geração moça que poderá, pelo brilho de sua inteligência, firmar a sua glória ao lado de outras cidades mineiras. As nossas escolas superiores já têm dado bacharéis, médicos e engenheiros, nascidos na cidade moça dos crepúsculos de ouro. Agora surge, no terreno das Bellas Artes, o nome de uma belorizontina: Zina Aita, que se aperfeiçoou no estrangeiro e vai realizar aqui, na sua terra natal, uma exposição de pintura [...] (MATTOS, 1920).

A exposição de Zina tornava-se, pois, na abertura dos anos 1920, o acontecimento moderno que faltava à cultura do cotidiano de uma Belo Horizonte recém-construída. Sua pintura causa, de forma inédita na cidade, significativa polêmica, abrindo perspectivas para os debates em torno do antigo e do novo, entre a tradição e modernidade. Sua técnica, marcada por uma cor muito viva e pela recusa do cromatismo tradicional, é responsável por estabelecer um verdadeiro confronto entre a arte e o espectador.

Anibal Matos, no papel de curador da mostra e de crítico de arte, comenta sobre a exposição, na **Folha de Minas**, em 28 de janeiro de 1920, usando o pseudônimo Fly: “Para muita gente, é de esperar, a pintura impressionista e bizarra da senhorita Zina Aita será uma aberração, mas somente para os olhos que não sabem distinguir Belas artes das artes menores [...]” ((MATOS, 1920, p. 26). Mattos, no esforço de explicar o caráter de diferenciação estética do trabalho de Aita, acaba por utilizar categorias que a arte moderna tentava destituir como o conceito de Belas Artes e a distinção entre as artes, qualificando-as entre arte maior e menor.

Há quem identifique semelhança entre a obra de Aita e a de Matisse (VIEIRA, 1997, p. 147) que evidencia, em seus quadros, uma multiplicidade de planos, por meio da cor. As pinceladas largas, justapostas, na superfície da tela, estão presentes na tela **Retrato** (Imagem 2), exposta por Aita em Belo Horizonte e, mais tarde, apresentada na Semana de Arte Moderna:

Imagem 2 - Retrato, de Zina Aita



Fonte: Coleção Particular (1920. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm).

As manchas coloridas da superfície evidenciam, em pinceladas vibrantes, movimento e sensualidade. A predileção pelos tons de vermelho e de tons puros, primitivos, sugerem uma aproximação com Ataíde, pintor mineiro do século XVIII. Essas cores, provavelmente influências de uma infância e adolescência em terras mineiras, impressionariam vivamente o espírito de Tarsila Amaral, quando veio, em companhia dos Andrade (Mário e Oswald), para uma visita de “reconhecimento” às terras mineiras.⁷

Como o itinerário do grupo se iniciou numa semana santa na vetusta São João Del Rey, o espetáculo de tons quentes, vermelhos, dourados e barrocos exerceram sobre a pintora influência inegável:

⁷ Tratava-se da chamada Caravana paulista, de 1924.

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro. Daí o êxito que obtive na Galeria Percier, rua La Boetie, em Paris, quando fiz, em 1926, a minha primeira exposição (AMARAL, 2010).

Recusando harmonias cromáticas tradicionais, a jovem artista mineira inovou, ressalta a pesquisadora e doutora em artes plásticas, Ivone Luzia Vieira. Sua obra revela a insatisfação com o academicismo, apresentando um contraponto entre o eterno e o fugaz. Os pressupostos que iriam motivar os rapazes revolucionários de 1922, em São Paulo, encontravam acento na pintura cheia de intensidade da mineira Zina Aita – a liberdade de pensamento e expressão.

Aracy Amaral (1972), em **O Modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**,⁸ declara que Anita Malfatti e Yan de Almeida Prado tiveram opiniões coincidentes sobre a obra de Aita. Para Malfatti, as obras da pintora mineira “foram bem modernas”; para Almeida Prado, seus quadros representavam “o melhor da mostra de pinturas”. Mário de Andrade, em comentário posterior à Semana de 22, declara que:

[...] em primeiro lugar, e de muito superior às outras, vejo a senhorinha Anita Malfatti – o mais curioso, o mais enérgico e vibrante temperamento feminino que possuímos. Temos ainda as admiráveis coloristas Zina

⁸ Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/45021/48633>. Acesso em 09/02/2018.

Aita, de primeira ordem nos trabalhos decorativos, e a Sra. Tarsila do Amaral, cuja evolução nesses últimos tempos é surpreendente (ANDRADE, *apud* BATISTA, 1972).

O pioneirismo de Aita é registrado pela pesquisadora Ivone Luzia Vieira: “[...] sua arte revela a insatisfação com o academicismo, o desejo de inovar por meio do processo dialético entre o eterno e o fugaz [...]” (2027, p. 344).⁹ Sua produção, entretanto, permanece pouco conhecida e grande parte de suas obras não é datada. Para alguns estudiosos, a pintura de Zina Aita desse período aproxima-se do movimento *art nouveau* e do pós-impressionismo. Passada a turbulência inicial da Semana de Arte Moderna, as três pintoras modernistas – Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Zina Aita – sofreram efeitos diferenciados, destacados ora pela veemência da crítica vindas até mesmo de seus pares, divididos em trincheiras diversas, ora pelo apagamento paulatino de sua participação no turbulento evento paulistano, como foi o caso da pintora Zina Aita.

Malfatti, defendida pelo grupo de modernistas após a conhecida exposição de 1917 e o combativo artigo escrito por Monteiro Lobato (1918),¹⁰ desacatando as novidades pictóricas que ela trazia da Europa, sofreu, alguns anos depois, uma crítica arrependida de Mário de Andrade. Ele, que comprara a tela **O homem amarelo**, declararia, depois, que Anita perdera a mão, em decorrência dos ferozes ataques feitos pelo autor de **Urupês** e por parcela da imprensa que, em meio à efervescência da *Belle Époque* tropical, imersa em embates políticos e literários, vivia a confluência e a aclimação de novas percepções artísticas e um inevitável apego à tradição.

9 Publicado nos anais do XXVI Colóquio CBHA-

10 A exposição de Anita Malfatti, *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 de janeiro, de 1918.

Na reflexão de Aracy Amaral (1972), “realmente, pouco se faria de ‘moderno’ em São Paulo, em 1922, em relação aos movimentos da vanguarda internacional [...]”. Em 30 de setembro de 1922, Drummond escreve resenha do romance **Os condenados**, no **Diário de Minas**, declarando que era de “São Paulo, terra admirável, onde há café e grandes indústrias, que nos vem o grito do futurismo nacional [...]” (*apud* CURY, 1998, p. 121), deixando implícito o eclético acordo entre a oligarquia cafeeira, os novos industriais e o grupo de intelectuais que liderava os anseios de revolução artística no país. Nesse pouco de moderno, conforme declaração de Amaral, o grupo de mulheres pintoras – compreensivelmente interligada às escolas e às influências europeias – destaca-se como voz afirmativa de uma nova pintura, questionadora.

Da exposição de Anita Malfatti, em 1917, considerada o acontecimento propulsor para a realização da Semana de 22, à fragmentação e diluição das propostas do “grupo paulista” no aprofundamento de uma tendência nas artes sob uma perspectiva de vanguarda, muito se discutiu e se estuda, mas se nota um desbotado registro acerca da participação feminina, artistas e promotoras, na conhecida Semana de Arte Moderna.

Depois do arrefecimento de Malfatti, devido aos violentos ataques sofridos na imprensa, as cores de Tarsila do Amaral vêm dar seu testemunho artístico internacional e acentuar, no grupo de jovens que se reuniam, entusiasmados, ante uma proposta de nova arte, seu contato com o grande mundo artístico. De seu estúdio, em Paris, ecoavam vozes diferentes da vanguarda europeia, como Picasso, Blaise Cendrars, Cocteau, Brancusi, Léger. Sobre a jovem Aita, pouco ou quase nada se soube, talvez porque ela tenha voltado definitivamente para a Europa, em 1924, onde continuou a trabalhar como pintora e ceramista.

Passados quase cem anos da Semana de Arte Moderna, muitas indagações persistem. Agenor Barbosa, um dos participantes e idealizadores do famoso festival, foi, pouco a pouco, sendo esquecido da cena artística e intelectual. Na fortuna crítica recolhida sobre o evento, percebe-se que as citações sobre ele vão desaparecendo a partir da década de 1950. Nas teses sobre o Modernismo brasileiro, ele é referenciado como “obscuro”, “desconhecido”, “poeta paulistano”, “poeta carioca” ou “poeta da província”. Encontramos registros de que ele fez palestras na Vila Kyrial, ao lado de Mário de Andrade, e de que publica na imprensa paulista artigos que propagam a “arte nova”, em 1921. Uma das maiores dificuldades em relação ao estudo de sua participação encontra-se no fato de que Barbosa, embora tenha publicado com frequência no **Correio Paulistano**, nas revistas **A Cigarra** (1914-1975), **Fon-Fon** (1907-1945), **Panóplia** (1917- 1919) e na **Revista Brasileira** (1855- atualmente **Revista da Academia Brasileira de Letras**), não deixou livro publicado. Sobre Zina Aita, há estudos de Aracy Amaral e Ivone Luzia Vieira, mas seu nome também foi, aos poucos, esmaecido, chegando mesmo a ser omitido, na cena principal das exposições da Semana de Arte Moderna. Tarsila do Amaral, que não participou presencialmente do festival artístico, ocupa lugar de destaque.

Com o modernismo, definiu-se de modo mais claro uma espécie de colonialismo cultural interno que, partindo de São Paulo e do Rio de Janeiro, alcançou com força Minas Gerais e, de modo atenuado, outros estados brasileiros. A reflexão sobre a participação e o esquecimento dos dois artistas mineiros na Semana de Arte moderna é importante para que possamos entender o modernismo e suas ambiguidades, com seus conflitos internos, erigidos dentro de suas próprias trincheiras. Muitos

historiadores e críticos fingem não perceber a existência de um vínculo entre o passado e o espírito moderno demolidor que imperou na primeira fase do modernismo nacional.¹¹ Por meio dos versos de Barbosa pode-se ler a convivência contraditória entre o passadismo e o espírito moderno, naqueles extremados anos do século XX.¹² Nas telas de Aita, lemos a influência vanguardista, aliada à contribuição da tradição de Minas Gerais, com suas cores barrocas.

Rubem Borba de Moraes, no ensaio *Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna*, publicado no **Correio Brasiliense**, em 21 de fevereiro de 1970, afirma que a teoria modernista não recebeu uma formulação definitiva, apesar de sua tentativa no calor dos fatos. Os jovens integrantes ao núcleo primitivo do movimento não se davam conta da importância e da repercussão que em breve alcançariam: “Nada ficou registrado do resultado das acaloradas discussões, das impressões de leitura que tanto nos influenciaram, das críticas veementes que fazíamos dos autores contemporâneos, das piadas reveladoras de nosso estado de espírito, dos princípios que aceitávamos e das atitudes que tomávamos [...]” (MORAES, 1970, p. 15). Para Moraes, a ausência de fontes primárias sobre o planejamento da Semana fez com que os historiadores se pautassem em material secundário sobre o movimento, como os artigos de Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Agenor Barbosa e Oswald de Andrade, publicados em jornais no ano de 1921. Oswald, para Moraes, não passava de um “vendedor habilíssimo dos novos produtos das artes e da literatura moderna [...]” (MORAES, 1970, p. 15), que não soube interpretar corretamente a ideologia do grupo modernista.

11 A busca de raízes primitivas que trouxessem à tona o Brasil independente e original teve sua inspiração no Romantismo, por exemplo.

12 Mário de Andrade, com sua invulgar sensibilidade, já visitara Minas Gerais, em 1919, para conhecer o simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens.

Os jornais da época estampavam textos doutrinários ao estilo dos manifestos de Marinetti comprados na Livraria Italiana do Tisi, no Largo São Bento. A turma de intelectuais jovens se autodenominava de “futuristas de São Paulo”. Menotti Del Picchia, um dos maiores entusiastas do novo credo artístico, segundo Borba de Moraes, tomou Agenor Barbosa como pupilo, sobre quem declararia em publicação presente no **Correio Paulistano** em 30 de abril de 1921: “Seus poemas são naturalistas integralistas de acordo com as novas correntes estéticas, fixando, assim, numa compreensão integral da função poética de agora, os aspectos da vida violenta e cidadina [...]” (MORAES, 2011).

O texto de Moraes, constituído como testemunho importante de quem esteve no protagonismo das preparações do recital de 1922, também revela certo ressentimento de quem não foi suficientemente lembrado. Insinua superficialidade intelectual em Oswald de Andrade, censura o excesso entusiasta de Menotti Del Picchia e, sobre Agenor Barbosa, declara que seus versos eram lidos às gargalhadas, por parte do grupo vanguardista.

No grupo modernista havia subdivisões, contradições, dissensões e atitudes preconceituosas, associadas às vaidades de cada artista. Barbosa, apontado como caipira pelo grupo paulista a que pertencia Moraes, não era um poeta alinhado às requisições de rebeldia que o grupo apregoava, embora tenha sido o único a apresentar, no Theatro Municipal, um poema de dicção nitidamente futurista, como se lê nos versos de Os pássaros de aço.

Em artigo publicado na revista **Remate dos Males**, em 2013, intitulado A Semana de 22 e a Poesia: Contradições e Desdobramentos, Leandro Pasini menciona o fato de que Menotti Del Picchia abre a conferência do segundo dia da

Semana de Arte Moderna com trechos de poema de Agenor Barbosa: “Pela estrada de rodagem da via láctea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente [...]”, (REBELLO e PAULA, 2020, p. 173). do poema “Canto real da estrada de rodagem”, que constaria do livro **Poemas da vida e das cidades**, como anunciado por Picchia. Pasini ainda se refere ao fato de que Oswald de Andrade, na crônica *Literatura Contemporânea*, publicada em 12 de junho de 1921, no **Jornal do Commercio**, reproduz o poema “Os pássaros de aço”, de Barbosa, recitado na noite literária do Theatro Municipal. Para Pasini, os poemas mencionados por Menotti no artigo do **Correio Paulistano**, constituem tentativas canhestras de adaptação ao gosto futurista. No entanto, o estudioso não menciona as crônicas de Sérgio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet, que consideram Agenor Barbosa um dos expoentes da poesia moderna que se escrevia no Brasil nos dois primeiros decênios do século XX.

Em uma de suas crônicas publicadas no **Correio Paulistano**, em 1922, Agenor Babosa explicaria que não era futurista, mas gostaria de sê-lo, pois considerava o futurismo plenamente de acordo com o mundo moderno. No mesmo artigo, adverte a respeito de sua formação simbolista. Embora não se possa comprovar tal hipótese, o artigo de Barbosa soa quase como uma resposta do poeta às críticas feitas por parte do grupo de intelectuais a sua obra.

As pesquisas sobre a Semana de Arte Moderna, na segunda metade do século XX, contribuem para a exaltação de alguns nomes – Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, principalmente –, em detrimento de outros que foram paulatinamente saindo de cena, ou tendo sua participação

bastante atenuada, como parece ser o caso do escritor Graça Aranha, sobre quem muitos declararam ter sido o mentor da Semana de 22, pois teria partido dele a ideia da realização do evento.

Este artigo foi pautado prioritariamente em recuperar a presença mineira na Semana de Arte Moderna. O desaparecimento dos dois participantes mineiros não constitui um caso isolado, entre tantos que se envolveram nos preparativos e na realização do evento, que foi gradualmente tomando uma conformação paulistana. Escritores, músicos, pintores, vários participantes da aguerrida Semana saíram de cena, por razões variadas. Uns, conforme se sabe, sucumbiram aos ataques frontais da crítica tradicional, como parece ter sido o caso da pintora Anita Malfatti. Outros, empreenderam novos rumos profissionais, como ocorreu com o mineiro Agenor Barbosa, que encetou bem-sucedida carreira jurídica. Também há que se considerar que, do tumulto de vozes que animaram a defender a “arte nova”, poucas foram efetivamente as que inscreveram um talento legítimo nos acontecimentos de 22. A imaturidade dos jovens escritores, a compulsão em abater as influências e o espírito demolidor que desconsiderou escritores legítimos apenas pelo fato de serem tidos como passadistas foram traços reconhecidos por vários participantes do *vernissage*, passados os anos.

O fato de Agenor Barbosa ter sido o único poeta mineiro a participar ativamente da Semana de Arte Moderna é suficiente para que se pesquise mais acerca de seu nome e sua produção. Talvez possamos dizer que, como tantos desses nomes que movimentaram os três dias de recital no Theatro Municipal de São Paulo, Agenor Barbosa foi um poeta menor, no sentido que lhe imprime T. S. Elliot em ensaio pioneiro sobre o tema. Prioritariamente, Eliot

adverte que não tem intenção de definir o que seja poesia ou poeta menor, sob pena de que tal definição desperte um infrutífero debate acerca do que seja poesia maior ou menor, em que, fatalmente, concorreriam avaliações depreciativas. Uma abordagem direta, possivelmente, seria considerar como poeta menor aquele que, não tendo publicado livro ou obra expressiva, integre antologias ou publique em jornais e revistas. São poetas pouco conhecidos individualmente, ou fora do grupo específico que frequentam, mas que, pelo fato de integrarem um grupo, com princípios comuns, apresentam certa unidade, pois pertencem a uma determinada geração literária.

O tema discutido por Eliot serve ainda a determinados casos da poesia brasileira e poderia ser aplicada ao eclético grupo de jovens poetas que participou da Semana de Arte Moderna. Do grupo, poucos tiveram fôlego para atravessar gerações e, ainda assim, os que o tiveram, não mostraram, inicialmente, todo o vigor, refinamento e equilíbrio estético que desenvolveram em sua carreira literária. As reflexões apresentadas por Eliot são importantes quando lidamos com autores que a maioria da população nunca leu ou de que sequer ouviu falar. São reflexões que contribuem não apenas para ler determinado poeta desconhecido, mas, sobretudo, porque deixam pistas importantes para o início de estudos que se estendem fora do caminho das repetições, estudos cada vez mais necessários sobre o Modernismo e seus artistas esquecidos, como Agenor Barbosa e Zina Aita.

A partir dessas rasuras, esquecimentos e exclusões, onde às vezes se inscrevem os preconceitos e onde se reúnem os grupos de poder, sabemos que o primeiro momento do modernismo brasileiro ocorreu sem um projeto de modernização do país, que enfrentava graves problemas estruturais, que iam desde questões

sanitárias a uma acentuada discrepância social. Houve, pois, um hiato entre o movimento e a própria sociedade que lhe dava suporte. As manifestações modernistas do grupo de 1930, por exemplo, revelam forte tendência ao descentramento em relação ao eixo Rio-São Paulo, abrindo-se a outras manifestações e culturas, vindas principalmente do Nordeste. Existiu, entre os artistas de vanguarda, uma preocupação mais ou menos consciente com a busca e a expressão de uma identidade nacional, paradoxalmente mediada pela cultura europeia. Essas dialéticas também evidenciam paradoxos mais profundos que subtraem vozes, esquecem-se da pluralidade de culturas, gêneros, etnias e religiosidades que constituem a nossa brasilidade. A ideia de Mário de Andrade sobre a mestiçagem brasileira, aplicada, numa perspectiva abrangente, à ideia de intercomunicação, misturas e interdiscursividades, não vingou durante a realização da Semana – que excluiu nomes de fora dos segmentos do poder – e na sequência de estudos que a celebrizaram, nos quais as fraturas da exclusão ficaram mais evidentes. Retomando Boaventura Sousa Santos, os do “outro lado da linha”, depois de quase cem anos da realização do combativo festival de artes, ainda precisam ser ouvidos.

Referências

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau Brasil e Antropofagia. **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo, n 1, 1939.

AMARAL, A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, (94), 9-18, 2012, disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18>. Acesso em 13 nov. 2021.

ANDRADE, Mário de. Folhas mortas. *In*: BATISTA, Martha Rossetti et al. Brasil: primeiro tempo modernista – 1917/29; documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP/IEB, 1972

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista” *In*: **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. , São Paulo, Martins, 1974, p. 235.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). **22 por 22**. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: EDUSP, 2000.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Civilização Brasileira. 4ª ed., 1974.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 79.

ELIOT, T.S. O que é poesia menor. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/370547174/O-Que-e-Poesia-Menor-T-S-Eliot>. Acesso em 13 nov. 2021.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**. A Semana Que Não Terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um Modernismo de Província**. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: USP, Editora 34.

MATOS, Aníbal. Uma artista belo-horizontina. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 20 jan. 1920.

MILLIET, Sérgio. Uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. A jovem literatura brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, 1992. p. 199-2190.

MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. **Correio Braziliense**, 21 fev.1970.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**, v. 3, Modernismo, São Paulo, Cultrix, 2019.

PASINI, Leandro. A Semana de 22 e a poesia. Contradições e desdobramentos. **Remate dos Males**, Campinas, São Paulo, v. 33, n. 1-2, jan./dez. 2013. p.191-210.

PICCHIA, Menotti del. A segunda batalha. **Correio Paulistano**. p. 04, 15 fev. 1922.

REBELLO, Ivana Ferrante e PAULA, Fabiano Lopes de. Uma tristeza min eira numa capa de garoa. Agenor Barbosa: um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna. 1ed. Belo Horizonte, ed. Ramallete, 2020. p. 171.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. Para além do pensamento abissal. **Novos estudos CEBRAP**, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2021.

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano**. O primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

VIEIRA, Ivone Luzia. **Vanguarda modernista nas artes plásticas**: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

VIEIRA, Ivone Luzia. Exposições de arte moderna no Brasil do século XX: a dialética dos ciclos. **Comitê brasileiro de história da arte**, 26., 2007, p. 342-352.

Cecília Meireles, uma lírica no auge do modernismo

Ana Amélia Neubern Batista dos Reis*

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre aspectos da obra Cecília Meireles e sobre o diálogo que ela estabeleceu com a Índia. Também, pretende-se mostrar como as relações da autora com a tradição hindu contribuíram para a formação do pensamento ceciliano expresso em sua obra. Essa relação, tanto com a tradição indiana como com a modernidade da Índia – representadas pelas figuras de Gandhi e Tagore –, pode apontar para outras bases de formação do movimento modernista brasileiro, o qual, até nossos dias, é fundamentalmente embasado nas ideias de Mário e Oswald de Andrade. Visando a ampliar a mirada para o modernismo brasileiro, abordando-o de forma múltipla, apresenta-se um ponto de inflexão para pensarmos no modernismo de forma mais alargada e diversa. Tal ponto de inflexão utilizado neste texto para desenvolver as reflexões propostas é o curso de literatura Técnica e Crítica Literárias, que Cecília Meireles ministrou em 1937, não publicado até o momento, por meio do qual é possível perceber como o pensamento ceciliano dialoga com as tradições antigas e estabelece relações descomplicadas com essas tradições (especialmente com a da Índia). Portanto, a obra de Cecília Meireles pode representar uma grande contribuição para repensar o modernismo no Brasil.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Índia. Modernismo Brasileiro.

* Doutora em Estudos Literários pela UFMG (2019). Professora temporária do Instituto Federal do Norte de Minas – campus Pirapora. Orcid: 0000-0002-3704-1469.

Cecília Meireles: a lyric poet in the era of high modernism

Abstract

This article aims to reflect on aspects of Cecília Meireles' work and the dialogue she established with India. Also, it intends to show how the author's relations with the Hindu tradition contributed to the formation of Cecilian thought expressed in her work. This relationship, both with Indian tradition and with Indian modernity – represented by the figures of Gandhi and Tagore – may point to other bases for the formation of the Brazilian modernist movement, which, to this day, is fundamentally based on the ideas of Mário and Oswald de Andrade. Aiming to broaden the gaze on Brazilian modernism, approaching it in a multiple way, it presents a turning point for thinking about modernism in a broader and more diverse way. Such inflection point used in this text to develop the proposed reflections is the literature course “Literary Technique and Criticism”, which Cecília Meireles taught in 1937, not published so far, through which it is possible to see how Cecilia's thought dialogues with the ancient traditions and establishes uncomplicated relationships with these traditions (especially with that of India). Therefore, the work of Cecília Meireles can represent a great contribution to rethink modernism in Brazil.

Keywords: Cecília Meireles. India. Brazilian modernism.

Recebido em: 15/10/2021 // Aceito em: 22/12/2021.

Em janeiro de 1953, Cecília Meireles aterrissa em solo indiano, a convite do governo da recém-independente Índia. O motivo do convite foi a participação da escritora, como representante do Brasil, no seminário **Ghandian Outlook and Techniques**, dedicado a pensar as contribuições que as ideias de Gandhi poderiam trazer aos diversos países do mundo, a fim de se trilhar um caminho de paz mundial. Além disso, na ocasião, a poeta recebeu o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Delhi. A viagem, que teve duração de dois meses, pode ser considerada a coroação de um diálogo duradouro que Cecília estabeleceu com a Índia, especialmente, com a filosofia hindu.

Assim, a partir dessa viagem, a autora publica, anos depois, **Poemas escritos na Índia**, livro no qual a filosofia e mitologia indianas figuram de forma patente em cada poema, mas tal presença aparece, desde o início da produção literária da autora. Em seu livro de estreia, **Espectros**, já se mostrava, de forma seminal, as ressonâncias da Índia na obra de Cecília. Os três livros inaugurais da autora, a saber, **Espectros**, **Nunca mais...** e **Poema dos poemas** foram excluídos de sua obra poética, publicada em 1958, pela própria poeta. Dilip Loundo afirma que esses textos iniciais refletem, “até certo ponto, as leituras introdutórias que fez do lirismo místico de Rabindranath Tagore.” (LOUNDO, 2007, p. 132). Em certo sentido, havia ali algo embrionário ainda não incorporado de forma decisiva em sua obra. Nos livros posteriores, a presença da Índia se torna parte orgânica do corpo literário que foi gerado por Cecília Meireles. De acordo com Antonio Carlos Secchin:

O Oriente, todavia, e, mais particularmente a Índia ocupam um lugar central na geografia poética ceciliana, porque, para além de seu espaço físico, simbolizam uma sabedoria de vida e uma lição de cultura que se

disseminam, mais ou menos explicitamente, em quase todos os livros da autora. É oportuno recordar que já o segundo poema do seu primeiro livro (*Espectros*, de 1919), um soneto intitulado “Brâmane”, descreve, no epílogo, a figura de um hindu “Que contempla, extasiado, o firmamento”. E um dos últimos poemas de Cecília, escrito a menos de seis meses de sua morte, se chama “Breve elegia ao Pandit Nehru”. Nas duas extremidades da existência, a Índia. (SECCHIN, 2010, p. 134).

A constatação de que a Índia se espraia pela obra de Cecília, podendo ser reconhecida do início ao fim de sua produção literária, deve-se ao fato de Secchin ser um profícuo pesquisador da obra de Cecília,¹ ainda que não um pesquisador especificamente voltado para as relações da autora com a Índia. O diálogo que Cecília Meireles entabula com a Índia tem tamanha importância para a abordagem de sua obra que, sem considerá-lo, os escritos da autora podem ficar reservados, pela crítica, a um lugar ainda mais peculiar do que já se apresenta. É sabido que sua obra representa um desafio para a crítica literária, justamente porque não conversou diretamente com a base consagrada do modernismo que tinha, nas ideias de Mário e Oswald de Andrade, seu pilar. Manuel Bandeira, em 1946, no intento de apresentar a obra da autora (da qual Bandeira era, assumidamente, leitor e admirador),² a define como “uma voz distinta entre os nossos poetas” (BANDEIRA, 1997, p. 142-143). O poeta e crítico Miguel Sanches Neto, também no afã de apresentar e refletir sobre a obra ceciliana, em importante ensaio de abertura da edição da obra completa da autora, em 2001, comemorando os cem anos do nascimento da escritora,

1 Antonio Carlos Secchin organizou a obra poética de Cecília Meireles, em 2001, e trouxe à público as três obras iniciais de Cecília que estavam fora de circulação há muitas décadas.

2 Manuel Bandeira dedica à Cecília o poema *Improviso*, no qual constrói antíteses na tentativa de apreender o ser da poeta, como no verso “libérrima e exata” (BANDEIRA, 2007, p. 194).

arrisca uma solução: ele reconhece que Cecília se une a uma “ala moderna, sem ser exteriormente modernista [...]” (SANCHES NETO, 2001, p. XXIV).

Leila V. B. Gouvêa, uma das maiores estudiosas de Cecília Meireles, que fez contribuições inestimáveis para a crítica acadêmica ceciliana e para a divulgação de sua obra, também situa o pensamento de Cecília em um lugar não propriamente encaixado em seu momento. Segundo Leila Gouvêa:

Desde já, é possível considerar que um dos diferenciais mais flagrantes da lírica de Cecília Meireles face à poesia brasileira de seu tempo localizava-se no reduzido aproveitamento, em seu universo de temas e motivos, da matéria do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do humorístico e do prosaico – ou seja, do concreto e do empírico.

[...]

Menos do que nas soluções formais, como o recurso ao verso livre – do qual lançou mão, de modo muito peculiar, em grande número de poemas desde a década de 1920, residirá na rarefação de muitas das bandeiras temáticas de nossos poetas modernistas, especialmente a do aproveitamento da matéria prosaica do cotidiano, o desgarramento dessa lírica do contexto estético de sua contemporaneidade. (GOUVÊA, 2008, p. 66).

O que percebemos por essas análises da crítica literária é que há um desajuste, digamos, entre a obra ceciliana e o modernismo brasileiro. Porém, há uma questão que não foi levantada entre os críticos mencionados: essa “voz distinta” não será, também, a voz de um modernismo que não se encaixa adequadamente na vertente mais estudada e, até mesmo, mais veiculada historicamente, de afirmação identitária, de compromisso histórico, sociológico e ideológico? Segundo a visão modernista dominante, de fato, a poética ceciliana pode ser dissonante. Entretanto, é possível apontar que a tensão central

existente não é a voz distinta dessa literatura e, sim, o movimento literário reduzido a uma vertente predominante, limitado em sua capacidade de apreensão das diversas expressões de seu momento estético. Assim, com o advento forçado da passagem do tempo, temos agora uma distância histórica que nos possibilita revisitar o momento do modernismo no Brasil e mesmo lançar questões sobre, por exemplo, a “modernidade” do modernismo brasileiro. Portanto, podemos pensar qual foi o som central do modernismo que, de certa forma, abafou a ressonância de outras vozes. Ou seja, podemos deslocar um pouco a lupa e olhar para o modo de apresentação do modernismo como faltante. E, não, necessariamente, para a obra de Cecília, e outras tantas, como dissonante.

Dito isso, é importante enfatizar: a perspectiva pela qual os argumentos deste artigo são abordados não é a de diminuir ou mesmo de procurar fissuras no pensamento predominante modernista, aquele encabeçado por Mário de Andrade. O que se pretende é oferecer a visão de uma autora que refletiu sobre seu momento estético e sobre literatura de forma distinta daquela que se apresenta, até nossos dias, como, talvez, a única maneira de pensar sobre tal momento histórico-estético. Assim, visa-se propor uma via de entrada para se ler o modernismo que não seja por meio, apenas, da antropofagia, do pensamento da ruptura com a tradição ou do nacional.

Nesse sentido, o escritor Luís Augusto Fischer é categórico e até contundente. Na entrevista que ele concedeu a João Pombo Barile, em 2015, Fischer analisa que, em 1942, tanto Mário de Andrade, quanto o autor Vianna Moog fizeram um balanço do modernismo após 20 anos da semana de 1922. Cada um trazia uma visão distinta sobre a literatura brasileira. Enquanto Mário de Andrade³ apostava na:

3 Cf. Andrade (1942).

[...] ideia de uma literatura brasileira como unidade, a cara, a identidade da literatura brasileira estava clara e definida - a literatura brasileira era o modernismo (o paulistano, centrado na famosa semana, protagonizada por ele mesmo), ou aquilo que o modernismo tinha, segundo ele, proporcionado. (FISCHER, 2015).

Vianna Moog,⁴ por sua vez, defendia a tese de que não existia algo que se poderia chamar de “literatura brasileira”. O que ele apontou foram “sete ilhas, formando um arquipélago que é o Brasil. As sete ilhas seriam o Norte, a Bahia, o Nordeste, Minas e seu entorno, São Paulo, o Sul com centro no Rio Grande do Sul, e o Distrito Federal, o Rio, a antiga corte [...]” (FISCHER, 2015). As distintas visões expostas naquele ano de 1942, representam para Fischer um marco importante, pois:

[...] estava-se decidindo o futuro não da literatura brasileira em si, mas o modo como a literatura brasileira seria vista, a partir de então. A visão unitarista, subordinada a certa perspectiva de vanguarda (nacionalista), de experimentação e tal, apresentada pelo Mário, viria a triunfar, na universidade, nas escolas, nos manuais, nos vestibulares, finalmente no modo como todo mundo pensa na literatura brasileira. (FISCHER, 2015).

E Fischer continua apontando como essa visão tornou-se hegemônica e até hoje tem sido aceita dessa forma:

É como se a versão da história do modernismo contada pelos intelectuais paulistanos tivesse se tornado hegemônica...

Mas preste atenção, bem atenção: não quero com isso dizer que um tinha razão e outro não. Meu ponto é que ali, em 1942, dá para flagrar bem um momento de virada da visão que o Brasil fazia de si. E bem para quem, como eu, tem grande resistência ao triunfo da

⁴ A conferência proferida por Clodomir Vianna Moog, em 1942, recebeu o nome de Um arquipélago cultural e teve abrangente relevância à época. Mais tarde, foi publicada em livro. Cf. Moog (1983).

visada modernista sobre o conjunto do Brasil, sobre o conjunto da literatura brasileira, esse momento deveria ser mais estudado e mais retomado. Ali estava ainda em jogo, em disputa, a interpretação do país; dali por diante, com a maré montante dos estudos brasileiros concebidos na USP, muitos deles a partir do mesmo Mário, o “modernismocentrismo” triunfou, impondo uma visão que me parece muito restritiva, muito limitada historicamente, e muito cruel. Dali por diante, escritor que queira ser bem visto tem que rezar pela cartilha marioandradina, porque do contrário vai ser considerado antigo, pré-modernista, qualquer coisa dessas. Uma pena, mas este é o processo. (FISCHER, 2015).

Levando-se em consideração o neologismo cunhado pelo pesquisador, “modernismocentrismo”, podemos perceber a tensão que existe entre a proposta modernista – alinhada às ideias de Mário, que buscava, sem dúvida, uma atitude decolonial, revolucionária e libertária (inclusive dos padrões estéticos preestabelecidos) – e a forma impositiva com que esse modernismo se estruturou na sociedade. Inclusive, seguindo o pensamento de Fischer, a leitura da época modernista direciona a análise e o entendimento, também, da literatura brasileira pregressa, considerando-a como menor, antiquada. É como se o modernismo tivesse se tornado a régua de medida literária, a lupa por meio da qual olhamos para a literatura brasileira. Advindos daí, há termos cunhados como pré-modernismo, por exemplo. É também em função do pensamento modernista predominante que houve tentativas, por parte da crítica, de afinar a obra ceciliana a movimentos progressos, como o simbolismo. Não há qualquer desajuste em colocar tal obra em diálogo com outros movimentos e tradições, uma vez que a própria autora fez isso explicitamente. Porém, o que fica subentendido é uma certa não modernidade na obra de Cecília. Aí reside o ponto de

inflexão deste estudo. Defende-se que a obra de Cecília Meireles é absolutamente moderna e modernista (numa visão ampliada do modernismo brasileiro) e o ponto de diálogo moderno de sua obra é aquele que ela estabeleceu principalmente com a tradição e com a modernidade indianas.

No artigo *Repensando o nacional à margem da “Civilização”*: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana, Marcus Wolff (2014) aborda as diferenças do nacionalismo no contexto indiano, dialogando com o nacionalismo modernista brasileiro. O autor lê as investidas feitas pela família Tagore e, mais especificamente, por Rabindranath Tagore, no folclore de Bengala, como o cerne da construção de um pensamento nacional indiano que resistiu ao pensamento dominante ocidental (e, no caso da Índia, resistiu ao domínio imperial em sentido literal). Em outro artigo, Wolff (2017) se dedica a mostrar que a visão que Cecília Meireles elaborou sobre o poeta Rabindranath Tagore inaugura uma irmandade pós-colonial entre a Índia e a América Latina. Seria importante, talvez, refletir sobre como o interesse e as pesquisas de Cecília acerca do folclore brasileiro também poderiam apontar, assim como ressalta Wolff com relação à Índia, para uma construção distinta da modernidade e do nacional. Para além de Tagore, a valorização, na obra de Cecília, do pensamento de Gandhi e da independência da Índia como um marco revolucionário para pensar uma nova sociedade, é de suma importância para deslocar as ideias sobre o nacional para além daquele que foi veiculado por meio do viés europeu.

Dessa forma, considerando o método limitado de recepção da diversidade ao tratar daquele momento histórico-estético, podemos perceber afinidades com o método aprendido, no

Brasil, pela colônia, ou seja, se alguém não fala a língua da colônia (ou do modernismo central), ou é excluído, ou deve aprender essa língua. É importante reiterar que estamos tratando da forma como o modernismo brasileiro é analisado e não de uma análise sobre a produção literária modernista dominante, que, sem dúvida alguma, foi brilhante.

Se analisarmos de forma geral a perspectiva mariandradina e a que Oswald de Andrade trouxe para a literatura, poderíamos dizer que aquela teve um cunho mais nacionalista e esta um caráter, talvez, mais cosmopolita. Ainda assim, o próprio Oswald de Andrade, num rompante, vai dizer:

A sra. Cecília Meireles é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravanca o livre tráfego da poesia. Com sua celebridade madura, continua a fazer o mesmo verso arrumadinho, neutro e bem cantado, com fitinhas, ou melhor, com fitinhos e bordados. Sem dizer nada, sem transmitir nada. Mesmo sem sentir nada. (ANDRADE, 2007, p. 553-554).

Ao afirmar que Cecília atravanca o livre tráfego da poesia, é possível perguntar-se: qual poesia? Em outro momento, Oswald se posiciona contra a premiação de Cecília Meireles pelo livro **O Aeronauta** argumentando o seguinte:

Uma das condições do prêmio era ser dado por unanimidade de votos. E unanimidade só mesmo a humana simpatia do velho romancista do Nordeste poderia obter. Eu comecei votando no Lampião de Rachel de Queiroz. Houve uma cabala enorme a favor de sra. Cecília Meireles, pois **ainda há gente que aprecie os artifícios dessa grande contemporânea de Fradique Mendes que ainda acredita na Índia dos rajás**, ignorando a Índia do comunismo, e Rachel não teve os sufrágios da forma que eu desejava. Passei

então a dar ganho de causa aos Cangaceiros que reputo o melhor livro. (ANDRADE, 2007, p. 665-666, (grifo nosso)).⁵

A ironia na mensagem de Oswald é clara. “Ainda há gente que aprecie”, ou seja, os remanescentes do passado ainda apreciavam esse tipo de poesia. E o julgamento de valor se completa com a menção ao poeta fictício Fradique Mendes, criado pelos portugueses Eça de Queiroz e Antero de Quental, entre outros, durante os anos de 1868-1869. De fato, analisando a obra cecilianiana (que inclusive, já foi amplamente colocada em diálogo com os poetas portugueses), não há qualquer problema em situá-la como “contemporânea” de Fradique Mendes (estaria ela em boa companhia). Mais uma vez, percebe-se que a relação de Cecília com a tradição foi explícita e descomplicada. No entanto, a ironia de Oswald ao dizer “a grande contemporânea de Fradique Mendes”, não está se referindo propriamente à poesia de Cecília, mas, sim, ao “passadismo” de suas escolhas poéticas. Além disso, há uma pincelada de crítica na questão do vínculo com Portugal, que, sabe-se, pelo menos num primeiro momento modernista, foi relegado a segundo plano em detrimento da cultura francesa que impulsionou as ideias dos modernistas no Brasil.⁶

Sobre a crítica à crença na “Índia dos rajás”, não seria nem possível afirmar que Cecília Meireles fizesse poesia oriental; ela não copiava seus pares indianos, os rajás. Ela nutria-se do modo de pensar deles, de seu entendimento sobre poesia, e o reverberava na sua língua, no seu próprio modo de fazer e entender literatura.

⁵ Ao final, quem recebeu o prêmio foi José Lins do Rego, com *Cangaceiros*.

⁶ Sobre o assunto, há o artigo *Presença da literatura francesa no modernismo brasileiro*, de Tânia Franco Carvalho. A autora traz um curioso fato sobre Mário de Andrade: talvez ele tenha sido um dos únicos artistas da primeira hora do modernismo que não visitou, presencialmente, a França. Mário nunca saiu de seu país. E, ainda assim, ele pode ser considerado o mais profícuo leitor e mediador daquela cultura para o Brasil.

Cecília foi uma aguçada observadora da vida e do mundo, uma dedicada e detalhista recolhadora das miudezas do cotidiano, dos cristais do cotidiano; havia assuntos da ordem do dia em sua obra, mas havia, também, um tratamento diferenciado da linguagem. De acordo com a própria Cecília:

[...] é evidente que, desde 1920, com o chamado modernismo, o interesse voltou-se para a expressão, livre da forma. O movimento dessa alternativa é conhecido: o excesso de interesse pela forma pode chegar a inutilizar a expressão e vice-versa. Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque serão raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música, – isto é, que criem poesia como se formam os cristais. Mas creio que todos padecem, se são poetas. Porque, afinal, se sente que o grito é o grito; e a poesia já é o grito (com tôda a sua força) mas transfigurado. (MEIRELES, 1958, p. LXXVII-LXXVIII).

O grito de Cecília passa por uma transfiguração que compreende a eternidade na aparente efemeridade e pode dar a qualquer lagartixa branca ares de deusa, como no poema Comunicação:

COMUNICAÇÃO

Pequena lagartixa branca,
ó noiva brusca dos ladrilhos!
sobe à minha mesa, descansa
debruça-te em meus calmos livros.

Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada,
– e diziam coisas tão belas! –
ó ídolo de cinza e prata!

Ó breve deusa de silêncio
que na face da noite corres
como a dor pelo pensamento,
– e sozinha miras e foges.

Pequena lagartixa – vinda
para quê? – pausa em mim teus olhos
Quero contemplar tua vida,
a repetição dos teus mortos.

Como os poetas que já cantaram,
e que já ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga
de alguma interminável música.

Para em meu coração deserto!
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
Sobre a torrente do universo,
nas pontes frágeis da poesia.
(MEIRELES, 2001a, p. 635-636, v.1).

Comunicação é uma ponte. O poema faz ouvir a voz dos poetas que agora não dizem mais nada e nos faz escutar a vaga música,⁷ que ninguém mais escuta. Cecília nos apresenta no poema uma voz poética que contempla. Contempla uma pequena (e, comumente, tratada como insignificante) vida, como a de uma lagartixa branca. E essa insignificante vida desata o questionamento sobre o sentido primevo (ou último) da existência: “Pequena lagartixa – vinda / para quê? – pausa em mim teus olhos / Quero contemplar tua vida, / a repetição dos teus mortos [...]”. Nota-se que esta pergunta fundamental, “vinda / para quê?”, repete-se em outros poemas da autora. Em *Elegia sobre a morte de Gandhi*: “Que queria este homem?” / “Por que veio ao mundo este homem?” (MEIRELES, 1958, p. 976). Esse aspecto de questionar sobre o sentido da vida e

⁷ Vale notar, nas estrofes “eu sou também a sombra vaga / de alguma interminável música [...]”, a referência ao título do livro *Vaga Música*, que fora publicado sete anos antes de *Retrato natural*.

atribuir um sentido a todas as formas viventes, aparecerá em inúmeros poemas ao longo da obra ceciliana, assim como no belo *Elegia* a uma pequena borboleta: “Como chegavas do casulo, / — inacabada seda viva — / tuas antenas — fios soltos / da trama de que eras tecida, / e teus olhos, dois grãos da noite / de onde o teu mistério surgia [...]” (MEIRELES, 2001a, p. 608, v. 1). Em *Comunicação*, entretanto, além de a lagartixa figurar como existência animal, ela aparece como um reflexo da voz poética que, por vezes, pode ser considerada, assim como a lagartixa, alheia e esquiva, uma vez que o eu-lírico é “também a sombra vaga / de alguma interminável música [...]”. Quer dizer, a voz poética está ressoando a música de outrora que já não é mais cantada, mas que, nesse momento poético, no encontro com a brusca noiva dos ladrilhos, pode ser resgatada e, somente em forma de linguagem, cantada; somente em forma de poesia, também, a lagartixa pode ser amada. O pequeno animal rastejante, a breve deusa de silêncio, é também uma ponte entre a efemeridade da sua existência e a eternidade de sua fixação em poesia. “A Beleza é uma felicidade imortal” (MEIRELES, 1999b, p. 267, v. 2), disse Cecília ao final da crônica *Um dia em Calcutá....* E a busca pela Beleza, que parece ter sido um atributo veemente na poesia antiga, é também um atributo valorizado na poesia de Cecília.

Pode ser que, para um poeta como Oswald, uma lagartixa branca represente o que ele chama de “fitinhos e bordados”, num verso “arrumadinho”. Mas não foi apenas o autor de **Memórias sentimentais de João Miramar** que julgou a obra de Cecília com a curta régua do modernismo da época. Como um exemplo da afirmação de Fischer acerca do momento decisivo sobre como a literatura brasileira seria vista a partir da década de 1940, há

um artigo crítico do poeta Mário Faustino, datado de 1957, sobre Cecília Meireles. O poeta a avalia dessa forma:

Cecília Meireles pode não ser o mais fértil dos poetas brasileiros de importância: é, sem dúvida, o mais prolixo.

[...]

Cecília é, de longe, o melhor poeta do seu sexo na língua portuguesa na América Latina. De todas as “poetisas” que já lemos, apenas Safo, Emily Dickinson, Marianne Moore e Edith Sitwell são-lhe superiores.

[...]

D. Cecília publica demais. O melhor que se poderia fazer em prol de sua glória seria preservar o Romanceiro completo, fazer uma antologia de uns cinquenta grandes poemas (Mar absoluto seria o maior contribuinte) e queimar o resto. Mas não nos esqueçamos de perguntar: quantos poetas em nossa língua já assinaram cinquenta grandes poemas? A outra pergunta que nos ocorre: por que d. Cecília publica tanto? — cabe aos psicanalistas responder.

[...]

Cecília Meireles, em matéria de versificação técnica, tem só um rival sério na poesia contemporânea da língua: Manuel Bandeira (se nós estivéssemos nos referindo a vidrilhos, lantejoulas, esmaltes e camafeus, teríamos dito, talvez, Guilherme de Almeida ou Olegário Mariano, porém, até na fabricação desses inúteis objetos Cecília os bate longe). (FAUSTINO, 2003, p. 181-182).

E, após transcrever trechos soltos de poemas como: “Palavra. Pequeno rumor / entre a eternidade e o momento”, o poeta do admirável **O homem e a sua hora**, avalia o seguinte:

Essas coisas, em seu melhor, são apenas cacoetes femininos, iguais aos de Bette Davis ou aos de Morineau. Em seu pior, são vulgaridades, efeitos baratos, *bric-à-brac* indigno de quem escreveu, em Romanceiro da Inconfidência e em Mar absoluto, alguns dos maiores versos da língua.

[...]

O pior defeito das mulheres-poetas é pensarem - como, aliás, muito homem também pensa - que palavras bonitas, relembrando ao leitor coisas bonitas, “palavras que fazem suspirar”, é pensarem que essas palavras, nelas mesmas, já são poesia. Pode ser que sejam, mas pode ser que não sejam: geralmente não são. Quem quiser conhecer o extremo oposto, isto é, poesia só poesia mesmo, sem nada a ver com as tais “coisas bonitas”, leia Blake e leia Donne. (FAUSTINO, 2003, p. 183).

Ao dizer que preservar o **Romanceiro** completo seria o melhor que se poderia fazer em prol da glória da poeta Cecília, Faustino nos deixa a sugestão do viés nacionalista valorizado à época. Realmente, ao considerarmos o conjunto da obra de Cecília Meireles, o **Romanceiro da Inconfidência** pode ser considerada a obra que mais dialoga, em temática, com os postulados modernistas, ainda que os versos sejam “arrumadinhos” à maneira ceciliana. É possível, também, fragilizar as bases da crítica de Faustino, uma vez que a decisão sobre a quantidade que se publica ou mesmo o que deve ou não deve falar um poeta, não parece ser matéria de preocupação do crítico, a não ser que esse crítico esteja vinculado a uma vertente estética que comporte apenas determinadas manifestações, como parece ter sido o caso. Faustino elenca e transcreve dois ou três poemas da “grande Cecília”, mas fica evidente que a medida estética por meio da qual ele avalia a poesia da autora não contempla a tentativa de compreensão da obra e das escolhas estéticas de Cecília. Não se trata de não haver qualquer base estética para sua análise, a questão é que a base é restrita, não importa qual seja a obra. E aí reside a crueldade sobre a qual fala Fischer. Novamente, os “bordados e fitinhos” voltam a incomodar, dessa vez metaforizados em lantejoulas, vidrilhos, esmaltes (?) e camafeus.

Infelizmente, não se pode deixar de notar que a questão de gênero atravessa vários momentos do texto de Faustino: “O pior defeito das mulheres-poetas”, “cacoetes femininos”, “melhor poeta do seu sexo”, isso quer dizer que com os poetas do outro sexo ela não é comparável? (apesar de, sim, em matéria de versificação técnica ela “poder” ser comparada a Manuel Bandeira). Além dos comentários restritivos que as concepções do autor transferem para a obra ceciliana, vale ressaltar a deselegância de linguagem (que não são dignas do autor do belo **Vida toda linguagem**), com a qual Faustino aborda essa poética. Em outro momento de seu texto, Faustino diz que valeria queimar ou jogar “na cesta, não nas livrarias” a grande parte dos poemas da autora e oferece conselhos (críticos?) dessa natureza: “E nunca mais publicar coisas como ‘Ciclo do sabiá’ [...]” (FAUSTINO, 2003, p. 185).

Portanto, a exposição de Faustino pode ser a representação de uma ideia que outros críticos também veicularam em meados do século 20, mostrando a dificuldade para dialogar com a obra de Cecília Meireles. É importante ressaltar que tal dificuldade de diálogo não é surpreendente para um homem inserido no contexto da década de 1950. Surpreendente seria o contrário. Percebe-se, mais uma vez, um método colonial bem apreendido: quem cita as regras do que é ou não poesia, do que se deve ou não publicar são os homens, brancos. A questão problemática que é ressaltada neste estudo é a atual manutenção de traços dessa crítica com relação à obra da mulher Cecília Meireles. Em um artigo de 2018, Lirismo engajado, Valéria Lamego pontua vários aspectos da “combatente” Cecília nos anos 30 e ressalta perspectivas de engajamento da obra ceciliana no drama social de sua época. Assim, Lamego ressalta:

Podemos atribuir ao machismo da crítica — que até a década de 1980 foi basicamente representada por autores homens e brancos, para ficarmos no clichê do momento — a leitura enviesada de Cecília. Mas não podemos aceitar que, nos dias atuais, essa leitura se perpetue em textos canhestros, no quais o autor se rejubila por não conhecer sua obra, mergulhando em um simplório estigma para desenhar um falso e preguiçoso retrato da poeta. Ou poetisa? Pergunta-se hoje. (LAMEGO, 2018, p. 16).

De toda forma, mesmo tendo sido alvo de críticas enviesadas, é preciso marcar que o diálogo entre Cecília Meireles e Mário de Andrade foi de fluidez e de amizade; não uma amizade íntima como aquela que a poeta nutriu, por exemplo, com o escritor português Armando Côrtes-Rodrigues ou com as escritoras Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa. Mário escreveu pouco sobre Cecília,⁸ porém, quando o fez, foram críticas elogiosas, reconhecendo a importância e profundidade de sua obra. Ambos os escritores mantiveram uma correspondência breve, mas interessante para pensar as questões da época e, também, para reconhecer a fraternidade entre Cecília e Mário. Ele, com seu caro humor, menciona em uma das cartas: “Mas porque esses homens imbecis não ceciliameirelizam a vida!” (MEIRELES, 1996, p. 304). Reitera-se, assim, que o escopo dos argumentos apresentados neste estudo não são personalidades modernistas, tampouco, a produção literária da época. O que se pretende é o levantamento de reflexões que podem contribuir para os estudos literários numa direção de ampliação de horizontes com relação à abordagem crítica do modernismo em nossos dias.⁹

8 Há dois breves artigos de análise de poemas de Cecília, por Mário de Andrade, são eles: Cecília e a Poesia e Viagem, constantes da obra *O empalhador de passarinho*.

9 Leila Gouvêa ressalta uma análise de Cecília Meireles sobre Mário e Oswald, pontuando diferenças no ideário estético de ambos os escritores. Cecília aponta uma liberdade maior na visada de Mário, “mais preocupada em debater problemas

No que se refere à recepção da própria Cecília com relação a esse olhar para sua obra como dissonante, é possível dizer, especialmente, por meio de sua correspondência, que ela era cônica do lugar de sua obra e a produzia dessa maneira, intencionalmente. Há a passagem, em uma de suas cartas enviadas à escritora mineira Lúcia Machado de Almeida, na qual Cecília conta à amiga sobre uma dança indiana que assistiu na embaixada da Índia, no Rio de Janeiro, em 2 de março de 1949:

[...] a dança era descritiva e mística representando a paixão espiritual de uma princesa pelo deus Krishna. [...] E o mais engraçado é que perto dessas velhíssimas danças... o modernismo ocidental fica de um ridículo sem nome. Todos os modernismos em todas as artes. Aquilo é velho e eterno como o mundo e o homem. Reduzido a esquemas, a infantilidades, a sonho – dadaísmo, futurismo, surrealismo... Havia muito o que dizer, entrando até pelo existencialismo e o epifanismo. Ficarei para um dia. (MEIRELES,, 1949).

Percebemos, nesse trecho, uma contraposição não apenas entre o modernismo como escola literária, mas como uma ideia ocidental. O termo ocidental ao ser colocado como adjetivo de modernismo, marca bem o referencial do argumento. Há margem, nessa declaração, para filtrarmos a diferenciação que a própria autora atribuía aos pensamentos ocidentais e orientais – os esquemas, infantilidades e sonhos representados pelos “-ismos” que marcam a estética ocidental numa determinada época e o existencialismo e o epifanismo representando o pensamento oriental, de ordem metafísica.

ideológicos do que em fixar e, mais do que isso, limitar formas de expressão”. Portanto, Mário estaria disposto a deixar morrer alguma ideia em prol de novas formas de expressão. A poesia “pau-brasil”, por outro lado, segundo Cecília, seria “desejosa de viver e fazer adeptos” (GOUVÊA, 2008, p. 60).

Além disso, retomando os argumentos de Faustino e analisando as possíveis reverberações desse pensamento na obra de Cecília, com relação a ser uma mulher escritora em meio a um ambiente centralmente masculino, nos textos e cartas analisadas, não há passagens que tratem do tema de maneira estanque; porém, a forma como Cecília manteve seu pensamento estético que abarcava as reflexões sobre o universal, em contraposição à onda nacionalista dominante, já pode ser considerada um ponto de enfrentamento dessa realidade. Além disso, o próprio fato de ter seguido na carreira como escritora é também um modo de se posicionar e abrir espaço para futuras gerações de mulheres escritoras.¹⁰ Em uma de suas missivas, a própria Cecília nomeia a correspondência entre ela, Lúcia e Henriqueta, de “Confraria da Sereia”, poetizando que “não será uma Nossa Ordem Social ou Política, mas uma Nossa Ordem Lírica e Mística [...]” (MEIRELES, , 1945); o que nos leva a ler a “Ordem Social e Política” como a ordem “masculina”. Tal comentário nos permite delinear a construção intelectual de Cecília Meireles, com base na qual – apesar de dialogar com um contexto em que as mulheres não estavam inseridas (ou muito pouco) na produção intelectual e literária da época – a autora trilha um caminho de total dedicação à intelectualidade e à literatura, mas não sem os percalços das atribuições diárias “femininas” que cabiam às mulheres de meados do século XX.¹¹

10 Cf. Silva (2021). Nessa tese, o autor aprofunda as questões políticas tangentes à vida e à obra de Cecília Meireles, dialogando com o feminismo da época.

11 Essa dedicação exclusiva à escrita e à intelectualidade não eximiu Cecília de desempenhar as funções “femininas” da época. A escritora criou três filhas, cuidou da casa e das outras tarefas que cabiam às mulheres da época. Em sua correspondência, especialmente, aquela trocada com Lúcia Machado de Almeida, há inúmeras passagens que tratam das dificuldades de levar a lida da vida diária conjugada com a escrita. Há também, trocas de receitas e de amenidades domésticas.

2 O curso Técnica e Crítica Literárias em diálogo com o modernismo brasileiro

Com o intuito de compreendermos um pouco melhor o pensamento ceciliano acerca da literatura, o curso intitulado Técnica e Crítica Literárias que a professora Cecília ministrou em 1937, na Universidade do Distrito Federal, pode ser considerado um marco para sedimentar as ideias literárias que são reconhecidas por meio de seus escritos.

As aulas, que estão disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa, iniciam-se em 28 de junho de 1937 e terminam em 29 de novembro do mesmo ano. Elas foram estenografadas pela aluna Vera Teixeira, sem revisão da professora. Pela leitura do conjunto, nota-se que há aulas que não foram registradas pela aluna; de toda forma, a maior parte delas está transcrita e vale ressaltar que, ainda que o documento não tenha sido revisado por Cecília, pelo seu conteúdo, percebe-se ampla coerência com as propostas da escritora. Ainda, há dois detalhes que possibilitam inferir que as aulas foram anotadas com rigor: o primeiro é que quando as aulas se referem à filosofia e à mitologia indianas, como os Vedas, o Mahabharata e o Ramayana, há vacilações na ortografia dos nomes próprios. Ora a aluna escreve corretamente, ora com algum erro. O conteúdo, no entanto, é exato. Isso demonstra um caminho da aprendiz ao acerrar-se, provavelmente, de um assunto desconhecido, como devia ser a tradição antiga hindu em 1937 (e ainda o é, em certa medida).

Afora os pequenos erros ortográficos, todo o conteúdo do curso é estritamente objetivo e coerente com os estudos que se têm sobre os assuntos abordados, trazendo, inclusive, em algumas aulas, a bibliografia dos livros de base. Assim,

considera-se essas notas como válidas e como uma valiosa transmissão do conhecimento de Cecília Meireles, que, pelo que se verifica, com apenas 36 anos, cultivava um saber sólido sobre as grandes tradições filosóficas, religiosas e literárias do mundo, conforme se percebe ao longo das aulas. Leila Gouvêa tece alguns comentários gerais sobre curso apresentado por Cecília e qualifica, acertadamente, a aluna Vera Teixeira como “presciente”, uma vez que, em 1937, Cecília já trilhava a carreira de professora e jornalista, mas ainda não havia se estabelecido como a poeta que viria a ser reconhecida após o ano de 1938, quando recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras e, com ele, a notoriedade que iria receber ao longo da vida.

Para abordar o tema da técnica e da crítica literárias, Cecília vai visitar os mais remotos tempos do “homem primitivo” e de seus costumes, mostrando, muitas vezes, similaridades entre o homem desse longínquo passado e o homem moderno. Nas primeiras aulas, Cecília apresenta como o homem primitivo se identificava com o clã ou com o grupo e não havia a noção de indivíduo que hoje, até certo ponto, nos identifica como sujeitos.¹²

As aulas vão enfocar principalmente os textos sagrados das grandes tradições do mundo. Cecília aborda a tradição hebraica, com análises de livros bíblicos, o Talmud judeu; a tradição chinesa com enfoque nas obras de Confúcio e Lao Tsé; a tradição japonesa (de forma breve), e se aprofunda, amplamente, na base das escrituras sagradas da Índia, analisando textos do Rig Veda, Atharva Veda, Upanishads, Mahabharata e Ramayana (os três primeiros filosóficos e os dois últimos, mitológicos). As aulas aprofundam as explicações sobre os textos formadores

¹² Das leituras de base, ela menciona, na aula de 28 de junho (MEIRELES, 1937), Oswald Spengler (*El hombre y la tecnica e Decadencia do Ocidente*), Levy Bruhl (*L'âme primitive. Les fonctions mentales de la société inferieure, La mentalité primitive*), Henri Bergson (*L'energie spirituelle*) e Henry Delacroix (*Le langage et la pensée*).

das sociedades tradicionais e, gradativamente, vão abordando a questão dos mitos e textos até chegar à literatura. São contemplados os mitos heroicos, sagrados, os contos maravilhosos e populares, fábulas e outras formas de textos que já apresentam elementos literários até chegar à concepção de literatura que se tem no tempo moderno. Para que possamos compreender um pouco da concepção de literatura que Cecília Meireles cultivava, serão apontados alguns elementos importantes para que seja possível entabular um diálogo entre as ideias de Cecília Meireles e alguns de seus pares modernistas.

Conforme dito, por meio das aulas percebe-se a visão de Cecília sobre a intrincada relação entre o homem primitivo¹³ e o moderno. Vale realçar que Cecília aceita uma diferença entre a mentalidade do homem primitivo e entende que houve evolução em relação ao moderno. Ainda assim, ela traz, na aula de 2 julho, alguns exemplos em que se verifica a ancestralidade dos seres em meio às relações atuais do século XX: “Naturalmente, o homem primitivo – que aliás ainda hoje se encontra em qualquer reunião de feira – quando quer domar um cavalo ou um burro tem interjeições tão adequadas que animal e homem se entendem perfeitamente.” (MEIRELES, 1937).¹⁴

E essa percepção do encontro entre o primitivo e o moderno também é expressa por meio de objetos simbólicos que remontam a ideias e a sentimentos tradicionais, como descrito na aula de 21 de julho:

13 Ainda que este termo, “primitivo”, seja discutível na atualidade, vou manter, em alguns momentos, sua utilização, pois foi como Cecília, à época, nomeou as sociedades ancestrais.

14 Tal temática pode ser reconhecida no poema *Banho dos Búfalos*, de *Poemas escritos na Índia*: “Na água viscosa, cheia de fôlhas, / com franjas róseas da madrugada, / entram meninos levando búfalos. / Búfalos negros, curvos e mansos, / – oh, movimentos seculares! – / odres de leite, sonho e silêncio. / Cheia de fôlhas, a água viscosa / brilha em seus flancos e no torcido / esculturado lírio dos chifres. / Sobem e descem pela água densa, / finos e esbeltos, por entre as flôres, / estes meninos quase inumanos, / com ar de jovens guias de cegos, / – oh, leves formas seculares – / tão desprendidos de péso e tempo!” (MEIRELES, 1961, p. 12).

O homem primitivo com seus totens diante de casa ou nos caminhos que a ela conduziam tem seus vestígios na bandeira que hoje hasteamos nos edifícios públicos, lembrando ao povo o sentimento de unidade. Há entre os dois fatos uma ligação que, por leve que seja, constitui a conservação de um sentimento primitivo no homem moderno. (MEIRELES, 1937).

Por esse comentário, captamos uma possível base para o sentimento do nacional. A bandeira funcionaria como um totem que une em torno de si o clã, o grupo ou a nação. Se confrontarmos esse comentário com o verso “Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado [...]”, do poema *Elegia sobre a morte de Gandhi* (MEIRELES, 1958, p. 976), veremos que, na concepção cecilianiana, a ideia de unidade não está fundamentada em qualquer objeto que se justifique no exterior dos seres. Na obra de Cecília Meireles, é possível reconhecer que a ideia de unidade está baseada em uma relação metafísica do ser humano físico com seu correspondente sutil, e não em uma relação objetiva e referencial. E esse é um ponto de tensão entre a obra de Cecília Meireles e o modernismo, ainda que os modernistas também não tenham apostado na representação da bandeira para pensar a unidade nacional. Aparece – em lugar desse totem verde e amarelo – o índio, o homem do povo, o interior do Brasil, como lugar de manutenção da unidade cultural e nacional. De toda forma, o elemento da unificação é exteriorizado, o que diverge, até certo ponto, do pensamento ceciliano, que inclui a perspectiva do universal.

Ainda estabelecendo diálogo entre o primitivo e o moderno, a professora Cecília elenca alguns exemplos de personalidades que foram adquirindo características míticas. Ela menciona D. Sebastião e o movimento chamado “sebastianismo”,

que, segundo Cecília se mantinha “vivíssimo” em Portugal. Como afirma na aula de 21 de julho, os portugueses não esperavam pela volta, de fato, do rei (“Esperar por D. Sebastião, / Quer venha ou não!”),¹⁵ “mas sim a volta daquele espírito de aventura que venha a animar o povo português [...]” (MEIRELES, 1937). Também Hitler aparece nas reflexões de Cecília sobre formação do sentimento de nação por meio de um comportamento que pode remontar às “velhas tradições” (na aula de 21 julho): “Recorrendo ao presente vemos que os próprios chefes europeus de hoje dariam elementos admiráveis para mitos. Hitler, querendo incentivar o sentimento conjugal de seu povo, não faz mais que avivar-lhes as velhas tradições.” (MEIRELES, 1937). E vai ser justamente esse “sentimento conjugal de seu povo”, que remonta à unidade do clã, uma das sementes que irá, poucos anos depois, fazer brotar uma grande guerra.

E dessa forma segue a professora estabelecendo vínculos entre a tradição e a atualidade (da época) que vão revelando a amplitude da concepção de Cecília sobre os seres humanos, o mundo e suas manifestações. Há também uma atribuição do caráter mítico a algumas personalidades por parte de Cecília. As biografias que Cecília escreveu sobre Gandhi e sobre Rui Barbosa mostram a valorização dessas personalidades como figuras exemplares. Ambas as biografias contemplam um caráter pedagógico com relação a Gandhi e Rui Barbosa como homens heroicos. Por essa postura ceciliana, ressaltam-se também as possíveis tensões de ideias com relação àqueles afinados com o

¹⁵ Menção ao poema *Liberdade*, de Fernando Pessoa, autor que explorou o “mito” desse rei de Portugal no seu primeiro livro, *Mensagem*. Cf. PESSOA (2005), p. 188-189.

modernismo que viam na figura do herói alguém que precisava ser combatido (especialmente com relação ao controverso Rui Barbosa).¹⁶

No que tange à literatura como uma manifestação humana, Cecília vai perscrutar os mais antigos textos de mitologia como um campo implicado na literatura (e isso é relevante na obra literária que Cecília construiu). O mito é apresentado no curso Técnica e Crítica Literárias de forma bastante complexa, levando-se em consideração as diversas linhagens de pensamento sobre o mito: aquela que atrela o mito a acontecimentos históricos; aquela que atribui uma origem única aos mitos, a saber, a Índia; aquela que concebe o mito como uma alegoria do sol e cria uma forma única de interpretação para os mitos em torno da metáfora solar da criação; ou, ainda, a vertente que tem o complexo de Édipo como base para os mitos, que teriam sua fonte na “tragédia interior do homem”, visão que foi combatida pela compreensão da *volonté de puissance*, a vontade de poder, veiculadas pela corrente de pensadores posteriores a Freud, como Alfred Adler.

Cecília, todavia, nos apresenta uma visão distinta dessas apontadas. Ainda que a Índia esteja presente em quase todas as aulas ministradas, ou como menção comparativa, ou como fonte de análise, ela explicita não ser partidária da visão de que a fonte para os mitos e contos seria unicamente a Índia; apesar de considerar que a Índia, sendo uma das tradições mais antigas sobre a qual se tem registro, contribuiu grandemente para a formação do imaginário mítico de inúmeras regiões do mundo.

Ao longo de todo o curso, que se estende trazendo a concepção do aparecimento da literatura a partir dos textos tradicionais, a autora vai apontar, por exemplo (na aula de 5 novembro), a base estética indiana, chamada *rasa*, que, segundo a professora:

¹⁶ As biografias são Rui e Gandhi: um herói desarmado.

Esse estudo do “Rasa” vem a ser a base da crítica indú [sic] dos velhos tempos que tem sofrido modificações, é verdade – mas que perdura quando se trata de julgar uma obra de arte. Ela nos dá a chave da compreensão da belesa [sic], desde os velhos tempos da Índia, e nos dá a medida dessa estética num povo preocupado com a filosofia mais do que com a religião. No estudo do que se chama a religião do oriente o que encontramos é uma filosofia, é a fusão de todas as explicações do Universo, a distinção entre o eu e o não eu, o que vale dizer, entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo e as relações entre um e outro. Isso é pura filosofia e é isso a base da religião indú [sic]. Trata, antes de tudo, de uma discussão filosófica. Vamos ter ocasião de ver, pela leitura de alguns Upanishads, que eram ensinamentos transmitidos de mestre a discípulo em forma oral e em caráter secreto, que eles revelam a distinção existente entre a religião dos hindus e a dos hebreus. Embora não estejamos aqui preocupados com discussões teológicas, a observação é necessária porque nos encontramos diante de um novo caminho e como esses ensinamentos vão perdurar através de toda a literatura indú [sic], é útil conhecermos a maneira de se comportar o pensamento indú [sic] em face dos problemas da vida. Enquanto a preocupação dos hebreus é consolidar a sociedade, organizá-la em bases sólidas e dar-lhes um Deus que sirva de união entre os homens, os indús [sic] têm a preocupação é de distinguir a divindade e seus atributos, classificá-la e mostrar a identidade dessa divindade com o eu. (MEIRELES, 1937).

Assim, por meio da abordagem sobre *rasa*, tomamos conhecimento da abrangência do pensamento ceciliano sobre literatura e é possível dizer que a segurança com que Cecília explorou formas tradicionais da literatura (como o “romanceiro”, os sonetos, a poesia lírica) pode ser atribuída a esse vasto conhecimento e a uma abertura para ler as tradições. O que não quer dizer que ela não tenha experimentado versos livres à sua maneira e flertado com o surrealismo, por exemplo, em

suas crônicas, principalmente. Esse modo ceciliano de receber a história literária do mundo, tentar conhecê-la e buscar criar a partir dela, pode ser considerado um aspecto de vanguarda, moderno, por excelência. Essa forma de ver ressoar no cotidiano corriqueiro elementos antigos e perceber que a literatura tem uma base que, em dado momento, não foi literária é importante para refletirmos sobre a própria existência da literatura, assim como, de forma conclusiva, expõe a professora Cecília (na aula de 26 novembro):

Como fizemos, a princípio, um estudo de literatura tradicional e um de literatura sagrada, já pudemos ver que temas houve que passaram de uma dessas formas para outras. Assim vimos temas que eram antes do domínio popular e passaram para o domínio da literatura escrita, constituindo os velhos livros que são a fixação de episódios que foram úteis à vida do grupo, da clan [sic] ou da nação e que foram conservados como motivo de ligação para esse grupo ou nação. Vimos temas que se generalizaram tornando-se universais, vimos como essa generalização acarreta, às vezes, modificações, e encontramos como fonte preciosa de todos os temas a magia, nas culturas primitivas. Essa magia que verificamos entre judeus, indús [sic], chineses e verificaríamos ainda entre os japoneses e em todos os outros povos do oriente si [sic] tivéssemos tido tempo de estudar todos os seus livros sagrados, perdeu sua aparência de magia para assumir uma aparência literária. (MEIRELES, 1937).

Após a apreciação de alguns trechos que nos levam a conhecer mais profundamente a bagagem de formação do pensamento ceciliano, podemos enfatizar que esse pensamento pode ser mais estudado com vistas a uma ampliação do olhar que lançamos para o modernismo brasileiro. Esse estudo se propõe a ser um início de conversa, não um encerramento com respostas. Há muito o que ser pensado, pesquisado e escrito sobre o assunto,

como tem sido feito nas últimas décadas. Penso que uma gama de escritores e escritoras modernistas podem se tornar mais relevantes por meio desses estudos. Além disso, há um grande valor na postura de Cecília Meireles de buscar conhecer o outro, profundamente, se possível. E essa tentativa de apreensão do outro com vistas a formarmos uma sociedade mais humana tem sido uma prerrogativa de nossos dias atuais. Assim, a leitura e os estudos da obra de Cecília, além de contribuírem para o campo da crítica literária, também podem levar cada sujeito a tomar ciência de um desconhecido: o si mesmo.

Referências

ANDRADE, Oswald. Voto a descoberto. *In: Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007. p. 553-554.

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. *In: ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 71-75.

ANDRADE, Mário de. Viagem. *In: ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 161-164.

ANDRADE, Mário. **O movimento modernista**: Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca dos Ministérios das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1>. Acesso em: 02 out. 2021.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 142-144.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Círculo do Livro, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. Presença da literatura francesa no modernismo brasileiro. *In*: CHAVES, Flávio Loureiro *et al.* **Aspectos do Modernismo Brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p. 149-187.

CORRESPONDÊNCIA de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa (1931-1963). Acervo de Escritores Mineiros (AEM/UFMG).

CORRESPONDÊNCIA de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida (1944-1962). Acervo de Escritores Mineiros (AEM/UFMG).

FAUSTINO, Mário. O livro por dentro. *In*: FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181-185.

FISCHER, Luis Augusto. De frente para o mar, de costas pro Brasil. [Entrevista cedida a] João Pombo Barile. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, mar./abr. 2015.

GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: EDUSP, 2008.

LAMEGO, Valéria. Lirismo engajado. **Revista Quatro, Cinco, Um**, p. 16-17, 16 maio 2018. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/educacao,poesia,literatura/lirismo-engajado>. Acesso em: 20 set. 2021.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. *In*: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 129-176.

MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Meireles. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b, v.2.

MEIRELES, Cecília. Third Session: Madame Cecília Meireles. *In: Ghandian Outlook and Techniques*. Verbatim Report of the Proceedings of the Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques. Ministry of Education Government of India, 1953. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499877/page/n3>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MEIRELES, Cecília. Gandhi: um herói desarmado. *In: LIMA, Alceu Amoroso et. al. Grandes Vocações: Quatro Apóstolos Modernos*. São Paulo: Donato Editora, s.d. p. 245-328.

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. SECCHIN, Antonio Carlos (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. v. 1.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. SECCHIN, Antonio Carlos (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. v. 2.

MEIRELES, Cecília. **Poemas escritos na Índia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

MEIRELES, Cecília. **Rui**: pequena história de uma grande vida. São Paulo: Gráfica Revista dos Tribunais, 1949. (Edição comemorativa do centenário de Rui Barbosa).

MEIRELES, Cecília. **Técnica e Crítica literárias** (curso estenografado por Vera Teixeira). Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM, 1937.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTEZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MOOG, Vianna. **Uma interpretação da literatura brasileira**: um arquipélago cultural. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP, 2001.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. **Cecília Meireles e a Índia**. Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. *In*: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 21-59.

SECCHIN, Antonio Carlos. Cecília Meireles e os Poemas escritos na Índia. *In*: SECCHIN, Antonio Carlos. **Memórias de um leitor de poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. p. 133-140.

SILVA, Denilson de Cássio. **Cecília Meireles e o humanismo cívico**: Palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Programa de Pós-graduação em História, Belo Horizonte, 2021.

WOLFF, Marcus Straubel. O Tagore de Cecília e outros Tagores. **Contexto**, Vitória, n. 31, 2017.

WOLFF, Marcus Straubel. Repensando o nacional à margem da “Civilização”: R. Tagore, o folclore de Bengala e a construção da modernidade indiana. **Música & Cultura**, Salvador, v. 9, p. 1-21-21, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/348693/mod_resource/content/0/285-336-1-PB-Marcus%20Wolff-modernidade%20indiana.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.

A “máquina do mundo” e a filosofia do absurdo: Drummond, leitor de Albert Camus

Cleber Ranieri Ribas de Almeida*

Resumo

O artigo tenta provar que o poema A Máquina do Mundo, de Carlos Drummond de Andrade, foi parcialmente escrito a partir da reutilização de diversas metáforas, imagens e conceitos extraídos do livro **O Mito de Sísifo**, de Albert Camus. No intuito de demonstrar essa hipótese destacamos alguns excertos do livro de Camus e os cotejamos com metáforas e imagens análogas encontradas em A Máquina do Mundo. A conclusão a que chegamos é a de que Drummond reelaborou metaforicamente a filosofia do sentimento do absurdo em várias passagens do poema. Tal reelaboração intertextual, poética e metafórica se dera como uma resposta negativa e antitética à visão epifânica e cristã da criação universal descrita poeticamente por Jorge de Lima no **Livro de Sonetos**.

Palavras-chave: A Máquina do Mundo. Carlos Drummond de Andrade. Albert Camus.

* Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), <http://orcid.org/0000-0002-9617-5344>.

The “machine of the world” and the philosophy of the absurd: Drummond, reader of Albert Camus

Abstract

The article aims to prove that the poem “A Máquina do Mundo,” by Carlos Drummond de Andrade, was partially written by reutilizing of a number of metaphors, images, and concepts extracted from Albert Camus’s *Le Mythe de Sisyphe* (1942). To the end of demonstrating this hypothesis, we highlight some excerpts from Camus’s book, paralleling them with analogous metaphors and images we find in “A Máquina do Mundo.” The conclusion we reach is that Drummond remade, metaphorically, the philosophy of the feeling of the absurd in various passages of his poem. Drummond elaborated this remaking of Camus’s images, philosophy, and concepts as a negative and antithetical answer to the epiphanic and Christian vision of the universal creation poetically described by Jorge de Lima in the *Livro de Sonetos* (1949).

Keywords: The Machine of the World. Carlos Drummond de Andrade. Albert Camus.

Recebido em: 17/06/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

Introdução

O poema *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, foi considerado pela crítica acadêmica especializada o maior poema da história da literatura brasileira (Dias, 2000). Enigmático e misterioso, o texto se apresentou aos seus leitores, desde a primeira publicação, como um arcano que intimidava e inibia quem quer que tentasse desvelar o sentido último de seus tercetos. Apesar dessa intimidação inicial, ao longo dos anos a fortuna crítica drummondiana foi aos poucos desvelando os expedientes intertextuais usados por Drummond na hora de pensar e realizar o poema. Os primeiros intérpretes, como Silviano Santiago (1966), identificaram a projeção da imagem epifânica da máquina do mundo como um intertexto com o Canto Décimo d'**Os Lusíadas** de Luís de Camões (1997). Outros, como Eduardo Dall'Alba (1996), perceberam que Drummond redesenhou o cenário d'**A Divina Comédia**, de Dante Alighieri, no qual o poeta-narrador, caminhando por um *cammin* ou estrada, depara-se repentinamente com uma visão luminar e reveladora.

Além dessas interpretações canônicas que identificaram intertextos com as alegorias de Dante e Camões, surgiram posteriormente estudos que se propunham enfatizar o diálogo íntimo do poeta mineiro com questões e conceitos originários do existencialismo sartreano, temas como a náusea, a revolta, a angústia, o humanismo, o nada (PRADO JR., 2014; PERIUS, 2015; TAKAO, 2018). A filosofia existencialista seria, para esses intérpretes, o *stimmung* que perpassaria toda a poesia drummondiana, fosse a poesia de envergadura social, como testemunhamos em **A Rosa do Povo** (1945), fosse a poesia metafísica, como vemos em **Claro Enigma** (1951).

Seguindo esse viés hermenêutico “existencialista”,¹ neste breve estudo investigaremos em que medida o poema *A Máquina do Mundo* (2002, p. 301-304) foi pensado e concebido pelo poeta mineiro como um diálogo poético com o livro *Le Mythe de Sisyphe* (1942),² de Albert Camus. Como veremos, muitos foram os artifícios intertextuais utilizados por Drummond no que diz respeito à reelaboração poética de imagens, metáforas e conceitos oriundos da filosofia do absurdo de Camus. O pensador franco-argelino fora para o poeta itabirano não só um herói filosófico, mas, sobretudo, uma *personae*³ cuja voz ressoou poeticamente na fala do poeta-narrador. E essa *personae* ou máscara através da qual a voz e o pensamento do filósofo ressoaram não deve ser entendida como mera evocação, mas como uma disposição dramática.

Daí que poderíamos interpretar várias passagens de *A Máquina do Mundo* como evidências dessa reencarnação dramática na qual Drummond fez-se porta-voz poético da filosofia do homem absurdo. Detectamos onze (11) evidências dessa relação — intertextual, dramática e filosófica — entre o poeta mineiro e seu *alter ego* filosófico, quais sejam: (1) a disposição dramática do poeta-narrador em relação ao filósofo do absurdo, Camus, quando Drummond assinala que a epifania

1 Em verdade, embora haja diversos estudos acerca da influência da filosofia existencialista sartreana sobre a poesia de Drummond, o mesmo não ocorre em relação à filosofia do absurdo de Camus. Há um único estudo (DE CASTRO CÂNDIDO; RIBEIRO DA COSTA; NOGUEIRA; 2017) que investiga “aproximações” entre imagens desenhadas por Drummond em *Sentimento do Mundo* e “pensamentos desenvolvidos em *O Mito de Sísifo*”. Tais aproximações, entretanto, são anacrônicas porque *Sentimento do Mundo* foi publicado em 1940 enquanto *O Mito de Sísifo* data de 1942. Drummond não poderia ter “aproximações” com uma obra antes que ela fosse publicada. Usamos aspas em “existencialista” porque Camus negava sua filiação a essa corrente filosófica. “Não sou e nunca fui existencialista”, disse o argelino a Yvonne Jean numa entrevista publicada no *Correio da Manhã* em dia 24 de julho de 1949.

2 No que diz respeito às diversas citações do livro *O Mito de Sísifo*, neste estudo vali-me da edição em francês da Gallimard (2010), bem como das traduções de Ari Roitman e Paulina Watch (2019a), Urbano Tavares Rodrigues (2020) e, sobretudo, da tradução de Mauro Gama (1989).

3 Emprego *personae* aqui no sentido etimológico originário de alguma coisa através da qual os sons se fazem ouvir, tal como eram utilizadas as máscaras de Tália e Melpômene no teatro grego. Os atores usavam estas máscaras (*personae*) porque elas ressoavam ou davam voz a pensamentos e ações dos personagens, daí o termo *per-sonare*, “soar através de” (FAITANIN, 2006).

da máquina o dispôs de tal modo que era “como se outro ser/ [...] passasse a comandar sua vontade”; (2) a reutilização da imagem do caminho conforme esta aparece de modo similar em O Mito de Sísifo e em A Máquina do Mundo; (3) a reiteração, por Drummond, da metáfora camusiana da “luz sem cintilação” (*dans sa lumière sans rayonnement*); (4) a reutilização, no texto drummondiano, da metáfora do “mundo ‘espesso’” (*épais*) segundo a define Camus; (5) o reemprego, pelo poeta de Itabira, da metáfora do deserto como representação pictórica do sentimento do absurdo; (6) a reelaboração do tema da “realidade transcendente” cujo rosto é o próprio mistério ou abismo; (7) a reaparição do tema da esperança como “virtude” antitética ao sentimento do absurdo; (8) a repetição do tema da recusa à explicação total da vida (ou recusa ao salto para a eternidade); (9) a reiteração da experiência da lassidão como interrupção da vida maquinal e cotidiana de homens que passam, abruptamente, a se perguntar sobre o sentido da vida (Camus define a lassidão como o início da autoconsciência do homem absurdo); (10) o uso, por Drummond, da metáfora da “neutra face” como sinônimo de indiferença espiritual do homem absurdo diante das tentações da fé; (11) a reelaboração do tema da noite como um símbolo do pensamento absurdo.

Além dessas evidências intertextuais, é consabido pelos biógrafos que, entre os dias 15 de julho e 23 de agosto de 1949, Camus esteve no Brasil em turnê oficial, a convite do governo da França, para proferir conferências em várias cidades do território nacional, dentre as quais, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador e Porto Alegre (GESKE, 2020). O próprio pensador argelino registrou suas impressões sobre os encontros com Aníbal Machado, Oswald de Andrade, Manuel

Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Érico Veríssimo e Murilo Mendes (CAMUS, 2017). Igualmente, vários desses escritores brasileiros, além de alguns jornalistas, relataram suas impressões sobre a personalidade do jovem e renomado novelista de A Peste. De todo modo, a despeito da longa estada do autor no Rio de Janeiro, os biógrafos jamais detectaram qualquer registro ou notícia sobre um possível encontro entre Camus e Drummond, certamente porque tal encontro jamais ocorreu.⁴ Não obstante, é bem conhecido o impacto cultural, literário e jornalístico provocado pela presença do pensador argelino entre os mais ilustres intelectuais brasileiros da época. É provável que Drummond, amigo de Murilo Mendes,⁵ estivesse a par das conversas de bastidores e dos eventos sociais protagonizados por Camus, como fora o caso da conferência intitulada *Les Temps des Meurtriers*, proferida no auditório do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, no dia 20 de julho de 1949, além da palestra *Roman et Révolte*, proferida na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em 23 de agosto de 1949. Essa presença física e espiritual de Camus, decerto, não apenas aproximou mais o poeta mineiro da obra filosófica do *pied noir*, como inspirou Drummond a valer-se das metáforas da filosofia do absurdo como material de criação poética. Basta nos lembrarmos que o poema A Máquina do Mundo foi redigido, provavelmente, entre

4 O único indício de que Drummond e Camus tenham se encontrado, até onde podemos especular, está no relato de Manuel Bandeira, “Recordações de Camus”, escrito por ocasião do falecimento do pensador argelino num fatídico acidente de carro, no dia 4 de janeiro de 1960. Bandeira assinala que “Alguns amigos brasileiros do grande escritor, uns vinte, entre os quais Murilo Mendes, tiveram a boa idéia de lhe oferecer um almoço de despedida num restaurante português na Rua do Ouvidor, perto do cais [...]” (BANDEIRA, 1990, p. 693-694). Esse indício, contudo, é improvável porque Bandeira certamente faria menção ao nome de Drummond caso o poeta mineiro estivesse presente. O jornal Correio da Manhã, de 2 de agosto de 1949, aponta quem eram os convivas daquele dia. A maioria eram ministros, embaixadores e professores.

5 Numa crônica datada de 23 de agosto de 1949, publicada no Diário de Notícias e intitulada “Várias”, Rubem Braga nos relata a visita de Camus à casa de Murilo Mendes num tom bastante descontraído: “E cheguei na casa de Murilo Mendes o sr. Albert Camus, que parece ser boa praça, mas interrogado por duas jovens (uma bailarina e uma assistente social) sobre se era casado, respondeu “plusieurs fois”, o que encerrou o assunto. Alguns cavalheiros brasileiros em volta suspiraram de inveja [...]”.

agosto e setembro de 1949, tendo em vista que fora publicado em primeira mão no jornal Correio da Manhã, no dia 2 de outubro de 1949.

O propósito deste breve estudo, portanto, é examinar em pormenor cada uma das onze evidências acima indicadas de modo a esclarecer uma possível relação intertextual, dramática e filosófica entre o poeta-narrador de *A Máquina do Mundo* e o pensador do absurdo de *O Mito de Sísifo*.

2 A disposição dramática

A disposição dramática (evidência 1) de Drummond, o poeta do “absurdo original e seus enigmas”, pode ser depreendida dos versos nos quais o narrador relata ter sido tomado por “outro ser” quem, desde então, passou a comandar sua vontade e, assim, o dispôs a recusar a “coisa oferta” pela máquina. Essa situação hipotética é descrita nos seguintes tercetos:

[...] como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,

desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.
(DRUMMOND, 2002, p. 303)

O poeta relata aí a confrontação entre o eu “habitante de mim há tantos anos” (referindo-se, certamente, ao Drummond itabirano, filho de família tradicional católica mineira) e o eu camusiano, homem sem fé, alheio àquelas “defuntas crenças” agora imprestáveis para “de novo tingir a neutra face” do poeta. Esse segundo eu seria, portanto, a personificação dramática do homem absurdo. Voluntariamente arrebatado por “outro ser”, o poeta-narrador passa então a reconhecer em si a existência destes dois eus: um que compreende a recusa como um gesto corajoso de negação de toda “ciência sublime e formidável, mas hermética”, e outro que, no intuito de se livrar do peso existencial do absurdo, cogita capitular ante as tentações da fé e saltar em direção ao “trampolim da eternidade” (CAMUS, 1989, p. 30). Nesse confronto interior, a decisão de recusar a “coisa oferta” pela máquina fora então tomada pelo eu absurdo, não pelo eu das “defuntas crenças”. A aparição da máquina permitiu que o poeta se autodescobrisse, quer dizer, ele passou, desde então, a compreender quem ele é. Essa autocompreensão provocada pela epifania da máquina revelou-se assim, também, a epifania interior de um homem que se descobriu como um homem absurdo. A filosofia de Camus tornou-se para ele um espelho, ou melhor, um reflexo de sua própria face neutra.⁶ Nesse sentido, o caminho percorrido pelo poeta do absurdo fora, sobretudo, um caminho que o conduziu a um encontro consigo próprio. Como enfatizou Camus, seria o “caminho sem saída” do homem absurdo que precisa “perder-se para se reencontrar” (CAMUS, 1989, p. 59).

6 Segundo Camus: “O estranho que em determinados momentos vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que reencontramos em nossas próprias fotografias, é ainda o absurdo [...]” (CAMUS, 1989, p. 15).

Em face desse arrebatamento filosófico e espiritual pelo eu absurdo, ao longo do poema Drummond se autodescreve como desenganado, esquivo, temeroso, carpido, noturno, miserável, homem de pouca fé, sem esperança, desprovido de ânsia por conhecimento, reconhecido por sua “neutra face”, cético em relação às “defuntas crenças” e, finalmente, um homem tão obscuro interiormente a ponto de difundir sua escuridão pelos montes. Além disso, o poeta vê a vida como uma repetição dos “mesmos sem roteiro tristes périplos”, ou seja, entende que a trajetória biográfica de cada pessoa, ainda que peculiar, conduzirá, ao fim das contas, todas elas à morte.⁷ Afinal, a morte é, para o homem absurdo, não apenas o epicentro da vida, mas a prova cabal de que a vida não faz sentido, porque finita.⁸

Dada essa autodescrição, como poderíamos definir a disposição dramática de Drummond, o poeta-narrador de *A Máquina do Mundo*, em relação a Camus, o pensador do absurdo em *O Mito de Sísifo*? Ao se deparar com a máquina Drummond dispôs-se como um ator a representar um personagem com o qual se identificou filosófica e pessoalmente. Assim, pôs em prática o preceito camusiano segundo o qual o ofício do ator é a “arte da multiplicação herética das almas” (CAMUS, 1989, p. 60). Drummond, o ator, personificou os atributos filosóficos e espirituais do personagem por ele representado de tal modo que sua voz se tornou o eco da voz de Camus. Daí que o estilo da escrita poética drummondiana tenha se amalgamado às imagens e metáforas extraídas de *O Mito de Sísifo* como se ambas as

7 Alfredo Bosi (2003) interpreta esse verso como “expressão de um círculo vicioso, aparentemente sem saída”, sem atentar que Drummond está a falar da morte como horizonte último da vida, isto é, está a reiterar um *tópos* da filosofia do absurdo.

8 Também o tema camusiano da vontade volúvel do eu é aí descrito por Drummond mediante o uso da metáfora das “flores reticentes” que se cerram “em si mesmas abertas e fechadas”: abertas à recusa da “explicação total da vida”, fechadas aos encantos da fé e da esperança; abertas ao sentimento do absurdo, fechadas àquelas “defuntas crenças”. Numa passagem de *O Mito de Sísifo*, Camus descreve a volubilidade do eu absurdo comparando-o metaforicamente com a fluidez da água: “[...] se tento agarrar este eu de que me apodero, se tento defini-lo e sintetizá-lo, ele não é mais do que uma água que corre entre meus dedos [...]” (CAMUS, 1989, p. 18).

vozes tivessem uma unidade de tom, ou, como definiu Camus, como se ambas as vozes fossem regidas pelo princípio da “monotonia” (CAMUS, 1989, p. 60). O rapsodo emprestou sua voz ao personagem para que o personagem falasse com a voz do rapsodo. Camus nos explica essa unidade de tom que caracteriza a arte do ator quando nos adverte que todo ator “transporta consigo” a vida dos personagens com os quais “se identifica”:

Em que medida o ator se beneficia desses personagens, é difícil dizer. Mas o importante não está aí. Trata-se de saber, apenas, até que ponto ele se identifica com essas vidas insubstituíveis [que interpreta]. Acontece, realmente, que ele as transporta consigo, e que elas excedem sutilmente o tempo e o espaço em que nasceram: acompanham o ator, que já não se separa facilmente daquilo que ele foi. Ocorre que, para pegar o seu copo, ele redescobre o gesto de Hamlet levantando a taça. Não, não é tão grande a distância que o separa dos seres que ele faz viver. Ilustra, então, todos os meses, ou todos os dias, e abundantemente, essa verdade tão fecunda de que não há fronteira entre o que um homem quer e o que ele é. (CAMUS, 1989, p. 58)

O ator deve aprender a dominar os personagens que representa sem se deixar dominar por eles. E esse domínio será melhor exercido quanto mais personagens o ator interpretar ao longo de sua vida (CAMUS, 1989, p. 61).⁹ Embora não sejam homens absurdos, os atores têm em comum com os absurdistas o destino de reviver e experimentar a “glória perecível” e “efêmera” de outras vidas como se fossem suas (CAMUS, 1989, p. 58). Assim é que, em três horas de encenação o ator “experimenta e expressa todo um destino excepcional”, de modo que a efemeridade do personagem em cena sintetiza a efemeridade da

⁹ Segundo Camus, “é no tempo que [o ator] aprende a dominá-los [os personagens]. Quanto mais vidas diferentes ele viveu, melhor se separa delas [...]” (1989, p. 61).

vida tal como a vê o homem absurdo. Os atores e os absurdistas, afirma Camus, sabem que a vida é um sonho evanescente cuja conclusão está no fato de que “um dia tudo tem que morrer” (CAMUS, 1989, p. 59).¹⁰ Ou, como disse Drummond, todos teremos “os mesmos sem roteiro tristes périplos”.

Ora, se o ator deve aprender a dominar os personagens que representa sem se deixar dominar por eles, essa disposição dramática camusiana pode ser compreendida como uma negação da disposição heteronômica conforme a vivenciou Fernando Pessoa. Como sabemos, Pessoa foi um poeta cujos heterônimos o dominaram completamente. Não por acaso, a palavra “heteronomia”, usada para qualificar os outros eus pessoanos, designa “sujeição a uma lei exterior ou à vontade de outrem; ausência de autonomia [...]” (HETERONOMIA, 2009). E essa disposição heteronômica não deve ser confundida com a disposição dramática camusiana adotada por Drummond em *A Máquina do Mundo*. Carlos não encarnou uma personalidade estranha à sua própria pessoa, isto é, não deixou de ser ele mesmo, tampouco passou a ter outro nome, biografia e estilo de redação poética. Ele apenas personificou poeticamente o espírito absurdista da filosofia de Camus e deu a tal espírito uma versão pessoal.

Daí que o poeta tenha usado a locução conjuntiva que nos remete a uma situação hipotética: “e como se outro ser/ [...] passasse a comandar minha vontade [...]”. A situação é imaginária, logo não efetiva, porque o poeta-narrador controla o personagem que compôs. Por isso pode representá-lo. Ao mesmo

¹⁰ Como assinalou Camus: “[um] ator dispõe de três horas para ser Iago ou Alceste, Fedra ou Gloucester. Nesse breve período, ele os faz nascer e morrer em cinquenta metros quadrados de tábuas. Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado, nem por tanto tempo [...]” (1989, p. 61). À exceção da representação teatral, a experiência do absurdo, segundo Camus, não poder perdurar por duas horas. Por isso Drummond assinalou que sua experiência absurdista ocorreu num “relance” (“tudo se apresentou neste relance”).

tempo, ao personificar Camus, Drummond não deixou de ser ele mesmo, porque a voz do personagem permaneceu sendo a voz do ator. Camus nos fala deste “como se” e o define como uma das disposições espirituais do homem absurdo. Uma vez que esse homem tenha feito a escolha vital pela ação mundana em detrimento da contemplação do eterno, ele deve necessariamente “viver com o tempo e morrer com ele” (CAMUS, 1989, p. 63). A despeito dessa escolha pela vida ativa, ele sabe, assim como os conquistadores e colonizadores, que jamais poderá “restaurar os homens”. Ainda assim, deve agir “como se” tal restauração fosse possível. Nessa lógica, agir “como se” significa “estar ao lado da luta” sem se frustrar com as derrotas que virão dessa jornada.

Os conquistadores sabem que a ação, em si, é inútil. Só existe uma ação útil: a que restaura o homem e a terra. Eu não vou nunca restaurar os homens. Mas é preciso fazer “como se” (*comme si*). Pois o caminho da luta me leva a redescobrir a carne. Mesmo humilhada, a carne é a minha única certeza. Só posso viver dela. A criatura é a minha pátria. Eis por que escolhi esse esforço absurdo e sem perspectiva. Eis por que estou do lado da luta. A época se presta a isso [...] (CAMUS, 1989, p. 63).

Ao empregar o “como se”,¹¹ nesses tercetos supracitados, Drummond está a nos dizer implicitamente: “sei que não sou Camus, mas vou pensar e agir como se fosse”. De fato, se Camus estivesse diante da máquina do mundo e ela lhe oferecesse aquelas dádivas da ciência e da fé, o filósofo certamente as recusaria, “desdenhoso”, “incurioso” e “lasso”.

Finalmente, podemos dizer que essa disposição dramática de Drummond em relação à filosofia do absurdo tinha ainda outra razão de ser. O poeta utilizou as metáforas, imagens e

11 O uso reiterado da locução conjuntiva “como se” é, também, uma reelaboração do poema de W. H. Auden, *As I Walked Out One Evening*.

conceitos da filosofia camusiana para se contrapor à visão cristã da criação universal conforme a descrevera poeticamente Jorge de Lima (1949) no Livro de Sonetos. Como já dissemos, *A Máquina do Mundo* fora publicada em primeira mão, e ainda em versão preliminar, no dia 2 de outubro de 1949, no jornal *Correio da Manhã*. Essa mesma versão preliminar fora novamente publicada, em novembro de 1949, na revista católica *A Ordem*. A decisão de dar ensejo a uma segunda publicação do poema numa revista de circulação católica tinha por propósito, certamente, responder ao Livro de Sonetos. Jorge de Lima era autor e leitor assíduo dessa revista. Ainda que essa hipótese não constitua o escopo deste artigo, ela nos é relevante porque explica, por outro ângulo, os motivos que levaram Drummond a utilizar amplamente o vocabulário da filosofia do absurdo de Albert Camus. O propósito do poeta itabirano era negar a visão epifânica, cristã e mística da criação universal segundo o relato poético de Jorge de Lima.

3 Drummond e as imagens camusianas

Como dissemos (evidência 2), Drummond valeu-se da imagem do caminho, não apenas porque ela está tanto n’**A Divina Comédia** de Dante quanto no poema de W. H. Auden (2007, p. 134-135),¹² mas também porque tal imagem é a linha condutora de toda argumentação de Camus n’**O Mito de Sísifo**.¹³ Assim,

12 Refiro-me ao poema *As I Walked Out One Evening*, do qual Drummond extraiu o cenário quase noturno da hora das Vésperas, o badalar dos sinos, o caminhar pela rua, a estrutura dialogal das máquinas e o desfecho no qual o poeta prossegue seu caminho e segue “avaliando o que perdera”. O poema de Auden começa com os versos “*As i walked out one evening./ Walking down Bristol Street [...]*”, ao passo em que o poema de Drummond inicia-se com os versos “E como eu palmilhasse, vagamente/uma estrada de Minas, pedregosa [...]”. Cf.: Almeida (2020).

13 A metáfora do caminho é reiterada na argumentação de Camus em diversas passagens d’**O Mito de Sísifo**: “quero me desviar um pouco do caminho certo”, “fui colocado no meio do caminho entre a miséria e o sol”, “o homem absurdo procura seu caminho no meio dos escombros”, etc. O termo “caminho” reaparece em vinte e nove (29) ocorrências ao longo do ensaio.

os três interlocutores eleitos pelo itabirano — Jorge de Lima, Albert Camus e W. H. Auden — nos falam de um acontecimento extraordinário e revelador. Por isso, Drummond, a exemplo desses interlocutores, transforma uma caminhada cotidiana numa aventura metafísica ou, mesmo, numa experiência mística. Camus descreve essa metáfora do caminho do homem absurdo na seguinte passagem:

A certa altura do seu caminho o homem absurdo é solicitado. [...] Pede-se que ele salte [isto é, que tenha fé em Deus e aceite a esperança de uma vida eterna]. Tudo o que pode responder é que não compreende bem, que isso não é evidente. Quer fazer, justamente, aquilo que compreende bem. Asseguram-lhe que é pecado de orgulho [negar o salto para a fé], mas ele não entende a noção de pecado; [asseguram-lhe] que no final talvez esteja o inferno, mas ele não tem imaginação suficiente para vislumbrar esse estranho futuro; talvez perca a vida imortal, mas isso lhe parece fútil. Querem que reconheça sua culpa. Ele se sente inocente. Na verdade, só sente isto, sua inocência irreparável. É ela que lhe permite tudo. Assim, o que ele exige de si mesmo é viver *somente* com o que sabe, arranjar-se com o que é e não admitir nada que não seja certo [...] (CAMUS, 1989, p. 41, grifo do autor).

Ao narrar o encontro com a máquina do mundo, Drummond redesenha esse momento crucial de solicitação no qual o homem absurdo é posto diante da obrigação existencial de decidir. Decidir, enfatizou Camus, é “tornar-se um homem” (CAMUS, 1989, p. 63)¹⁴. No poema *As I Walked Out One Evening*, de W. H. Auden, o encontro do poeta-narrador com os amantes felizes e, posteriormente, com os relógios em homilia, não fora retratado pelo poeta inglês como existencialmente decisivo,

¹⁴ Como enfatizou o tradutor Mauro Gama, o título *Le Mythe de Sisyphe* soa no original francês como um trocadilho com *Le mythe décisif* (o mito decisivo).

mas apenas como um acontecimento cotidiano ante a eternidade do tempo. No caso de Drummond e Camus, contrariamente, o homem absurdo é confrontado por uma oferta mística decisiva, reveladora de todos os enigmas do mundo. E esse encontro epifânico exige do poeta mineiro que ele escolha entre dar o salto rumo ao escuro místico da visão de Deus ofertada por Jorge de Lima, seu interlocutor oculto, ou “viver somente com o que sabe, arranjar-se com o que é e não admitir nada que não seja certo [...]” (CAMUS, 1989, p. 41). A aparição da máquina, portanto, exige que ele escolha entre a lucidez da razão resignada ao absurdo (sem apelo ou consolo) e a vida de fé, amparada, seja na aceitação de Deus como “explicação total da vida”, seja na aceitação do homem triunfal, dominador dos recursos da Terra, senhor absoluto do mundo. Se Jorge de Lima é o anjo que oferece a Drummond a visão miraculosa da criação universal por obra divina, Camus é seu outro eu, aquele demônio do absurdo que se nega ao salto rumo ao divino porque prefere viver combativa e corajosamente nesse limbo onde não há certezas sobre o futuro e onde a visão beatífica de Deus é impossível. O homem absurdo, assim, decide viver no limbo dantesco e por isso está deliberada e conscientemente apartado da consolação divina.

Para além dessa imagem do caminho descrita n’O Mito de Sísifo, Camus nos fala também da fé como uma aparição ou epifania. No diálogo entre Meursault e o capelão, no último capítulo de O Estrangeiro (CAMUS, 2019a, p. 64), o padre refere-se a “uma face divina que sai da obscuridade” para os homens “mais miseráveis” que estão condenados à pena de morte. O poema de Drummond replica essa ideia da epifania de uma face divina oriunda de um lugar obscuro. O fato é que, mesmo ante a morte iminente e a possibilidade de um encontro

com Deus, Meursault permanece corajosamente sem fé, assunto que afirma não despertar nele qualquer interesse, porque aceita o desamparo e não está desesperado (numa alusão a Kierkegaard). Afirma ainda que todos nós estamos — prisioneiros e homens livres — igualmente condenados à morte e que o medo é natural (numa alusão ligeira à distinção agostiniana entre tremer ante a morte, o que seria uma reação biológica natural, e temer a morte, o que seria uma inclinação espiritual). Meursault, portanto, vê-se como um homem desamparado ante a realidade da morte iminente, mas mesmo assim não busca o consolo da fé. Camus, através da fala de Meursault, vê o desconsoalo ante a morte, assim como a falta de esperança numa vida *pos mortem*, como um gesto de coragem e de aceitação combativa da finitude e da mortalidade. Nesse aspecto, o desejo pela vida eterna é para Meursault um desejo como outro qualquer, tal como o “desejar ser rico, nadar muito depressa ou ter uma boca mais bem feita [...]” (CAMUS, 2019a). O capelão, contrariamente, entende essa coragem de aceitar o desamparo, sem fé nem esperança, como um pecado de soberba impossível de ser suportado. De todo modo, Camus, Meursault e Drummond advogam uma mesma filosofia de vida. Ante essa face divina que sai da obscuridade e se mostra gratuitamente como uma solução fideísta para o problema da finitude humana, esses três homens absurdos têm como única resposta possível a recusa. Por analogia com o encontro entre Meursault e o capelão, podemos dizer que O Livro de Sonetos de Jorge de Lima exerceu sobre Drummond o mesmo papel que a admoestação do padre exercera sobre Meursault. Com a diferença de que o poder de encantamento exercido pela sublime poesia do bardo alagoano fora, provavelmente, mais tentador do que os conselhos do padre ao *pied noir*.

Podemos dizer, numa palavra, que Drummond escreveu *A Máquina do Mundo* à luz da filosofia do absurdo de Albert Camus como um esforço de exorcizar, em si mesmo, o encanto provocado pela beleza mística dos poemas do Livro de Sonetos de Jorge de Lima. É muito provável que o poema tenha sido, todo ele, pensado e escrito como uma resposta frontal àquela visão mística da criação universal. Camus fora, para Drummond, um remédio amargo, porém necessário, prescrito com o intuito de expulsar as tentações da fé mística copiosamente exibida pelos poemas de Jorge de Lima.

Outra imagem (evidência 3) que Drummond incorpora da filosofia do absurdo de Camus está no tema da luz — advinda da própria máquina do mundo — que não emite “um clarão maior que o tolerável”. Camus define o sentimento da absurdidade exatamente como uma “luz sem cintilação”, “inapreensível”: “Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua *luz sem brilho* (*dans sa lumière sans rayonnement*), esse sentimento é inapreensível [...]” (CAMUS, 2019b, p. I., grifo nosso).

A imagem dessa luz fosca, fraca, é redesenhada por Drummond quando reaproveita de Camus esse tema do encontro com o absurdo “numa esquina qualquer”. Nesse instante, a máquina do mundo “Abriu-se majestosa e circumspecta,/ sem emitir um som que fosse impuro/ nem um clarão maior que o tolerável”. Tal imagem da luz sem brilho contrapõe-se à imagem mística da aparição divina (de Deus, Cristo, Maria, de um santo, ou anjo) aos homens de fé; para eles, os místicos como Jorge de Lima, a luz de tal epifania é fulgurante e intolerável para a visão humana. Seria a luz intensa da Glória ou da própria face de Deus.

A contraposição entre as duas luzes — a fosca e a fulgurante, a fraca e a forte — é, portanto, a contraposição alegórica entre a luz mística da fé fervorosa de Jorge de Lima e a luz sem brilho, sem fé ou esperança, avistada pelo homem absurdo representado por Drummond. Por isso, Jorge de Lima relatou, acerca da sua experiência mística, estar “orgulhoso da luz que [o] cegou” (Soneto 5, p. 467, 1997).

A noção do absurdo descrita por Camus está alegoricamente representada, também, pela imagem do “mundo ‘espesso’” (evidência 4) na seguinte passagem d’O Mito de Sísifo: “[...] dar-se conta de que o mundo é ‘espesso’ (*épais*), entrever até que ponto uma pedra é estranha, nos é irreduzível [...] Essa espessura (*épaisseur*) e essa estranheza do mundo é o absurdo [...]” (CAMUS, 1989, p. 15). Essa noção do absurdo como “espessura” e “estranheza” é replicada por Drummond ao se referir à “treva espessa” conforme aparece nos tercetos abaixo:

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a *treva espessa*
que entre os raios do sol inda se filtra [...]
(DRUMMOND, 2002, p. 303, grifo meu)

A esperança é o anelo de ver desvanecida a “treva espessa”, ou seja, ver desvanecido o sentimento do absurdo que divorcia o homem do mundo e impõe-lhe a sensação de estranhamento e não pertença. A treva espessa, portanto, é essa percepção do mundo como algo que nos é estranho; irreduzível, ela é parte da própria condição humana. Afinal, para o absurdista somos todos

estrangeiros neste mundo. O homem de fé, em contraposição a esse homem absurdo, tem desejo de unidade, exigência de clareza e coesão, crença na possibilidade de conhecer o sentido do mundo, além de julgar que tal sentido é redutível a um princípio racional. Tais anelos estorvam a consciência do absurdo. Como poetiza Drummond, este é “o anelo de ver desvanecida a treva espessa”. Anelo que o poeta, co-habitado por outro eu, recusa.

Quanto à “treva mais estrita”, aquela que pousou sobre a estrada de Minas após a aparição da máquina do mundo (“A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa”), esta designa tão somente o anoitecer, tal como no poema de Auden ao assinalar que “Era tarde, tarde e anoitecia” (“*It was late, late in the evening*”). O poema de Drummond, assim como o de Auden, transcorre entre o “fecho da tarde”, à tardinha, e o baixar da treva estrita da noite, à noitinha. Essa hora das Vésperas narrada por Auden em *As I Walked Out One Evening* fora replicada por Drummond. Ambos são poemas vesperais, crepusculares.

Outra metáfora camusiana engastada por Drummond em *A Máquina do Mundo* é a imagem do deserto (evidência 5) como representação pictórica do pensamento que aceita o absurdo e o irracional como constituintes da realidade, do sentido da vida e do mundo. É, portanto, a aceitação desse sem-sentido. A imagem desértica está contraposta aí à imagem da aceitação de Deus como “explicação total da vida”. No poema, Drummond nos fala da exaustão dos sentidos que cansaram de “mentar” no “deserto” em busca de uma “realidade que transcende” a “própria imagem sua debuxada”. Eis aí o esforço do homem absurdo que tenta entender a ausência de sentido do mundo e da vida, ou seja, tenta pensar em meio à aridez inóspita do deserto. Quando a máquina

do mundo aparece para tal homem, ele se diz exausto de fazer esse esforço sobre-humano de compreensão dos desertos do absurdo. Suas “pupilas” foram “gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto”; sua cabeça está “exausta de mentar/ toda uma realidade que transcende/ a própria imagem sua debuxada/ no rosto dos mistérios, nos abismos”. O absurdo é, para ele, um desses “lugares desertos e sem água onde o pensamento atinge os seus confins” (CAMUS, 1989, p. 12), porque é no deserto que o “pensamento” encontra “seu pão” (CAMUS, 1989, p. 20).

Nesse aspecto, Camus nos adverte que não é o absurdo que nos impõe a necessidade de Deus, como afirmam alguns pensadores de fé, mas a covardia do espírito que se nega a suportar o peso da ausência de sentido da vida. O homem absurdo reconhece a própria “impotência de compreender o ser que ilumina tudo” (CAMUS, 1989, p. 28). Por isso, a afirmação de Deus como necessidade seria um “salto” que negaria a lógica e a própria “lucidez humana”. Aceitar a noção do absurdo seria um gesto de coragem e lucidez de quem que não admite para si um “trampolim para a eternidade” (CAMUS, 1989, p. 30). Portanto, viver nos desertos do absurdo significa negar a si, asceticamente, esse “apetite de familiaridade ou desejo de clareza” (CAMUS, 1989, p. 38), isto é, significa negar-se a abandonar o caminho da evidência. O homem esperançoso da vida eterna não pode compreender o lugar desconfortável e deserto a partir do qual o sentimento do absurdo se desenvolve.

Daí que a noção do absurdo não se confundiria com a aceitação de Deus como solução para os limites da razão, tampouco admite, tal como pregara Santo Ignácio de Loyola, “o sacrifício do intelecto” (CAMUS, 1989, p. 31), a loucura cristã-paulina como superação do *logos*. O absurdo é o “estado

metafísico do homem consciente”, logo, “não conduz a Deus” porque é “o pecado sem Deus” (CAMUS, 1989, p. 33). E como não há cura para esse mal, é preciso aprender a viver e conviver com ele. Aceitar o absurdo significa viver sem o consolo da fé em Deus. Logo, considerar o absurdo uma verdade inescapável é o mesmo que aprender a pensar no deserto do absurdo:

Se considero verdadeira essa absurdidade que rege minhas relações com a vida, se me compenetro desse sentimento que se apossa de mim ante o espetáculo do mundo, dessa clarividência que me impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las [...] Falo aqui de honestidade. Mas quero saber, antes, se o pensamento pode viver nesses desertos (CAMUS, 1989, p.20).

Por isso a metáfora ou imagem do deserto está intrinsecamente ligada a essa “realidade que transcende” a razão humana (evidência 6). O poeta-narrador tem as “pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto”, assim como tem “a mente exausta de mentar/ toda uma realidade que transcende”. Igualmente, o espírito absurdo sabe que há uma realidade que o transcende, que o ultrapassa. Ele sabe que “[t]oda a ciência desta Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence. [...] a ciência que deveria me ensinar tudo acaba em hipótese, a lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve em obra de arte [...]” (CAMUS, 2019b, p. I.)

Essa realidade que transcende a condição humana é inapreensível e o homem absurdo reconhece, exausto e combativo, que não pode aceder a ela com os subterfúgios da crença em Deus ou da esperança na vida eterna. Por isso, diz Camus, “para um homem sem antolhos não há espetáculo mais belo que o da inteligência às voltas com uma realidade que o

transcende (*dépasser*) [...]” (CAMUS, 1989, p. 42). Noutra passagem, retrata o rosto e a alma desse homem nos seguintes termos: “Esse rosto a um tempo terno e escarnecedor, essas piruetas seguidas de um grito que vem do fundo da alma, é o próprio espírito absurdo às voltas com uma *realidade que o transcende (dépasse)* [...]” (CAMUS, 1989, p. 23, grifo nosso). Portanto, o sentimento do absurdo, mais do que uma mera impressão, nasce de uma comparação entre um “estado de fato” e o “mundo que o transcende”.¹⁵

Portanto, o homem absurdo se vê diante de uma realidade transcendente cuja compreensão ultrapassa os limites cognitivos da razão humana. Como não tem fé, esse homem se nega a buscar em Deus um subterfúgio ou consolação. Ele aceita carregar em si o peso do “absurdo original e seus enigmas”. Ao admitir tal peso, a consciência desse homem se nega a ter “a esperança de outra vida que é preciso ‘merecer’ [...]” (CAMUS, 1989, p. 11).

Dentre os princípios da “noção do absurdo” como filosofia está o ato de negar a vitalidade das esperanças da razão (e não apenas a esperança numa vida eterna). Drummond responde silentemente à máquina como alguém que não tem paixão por tal decifração ou desvelamento “da ordem geométrica de tudo”. O homem absurdo que passa a comandá-lo ante o desvelamento do mistério ofertado pela máquina, tal como ocorrera com Meursault ante as interpelações do capelão, “recusa as consolações, a moral, os princípios de todo repouso e nada faz para abrandar a dor desse espinho que sente no coração [...]” (CAMUS, 1989, p. 23).

15 “Tenho base, portanto, para dizer que o sentimento da absurdidade não nasce do simples exame de um fato ou impressão, mas que ele brota da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e o **mundo que a transcende (dépasse)** [...]” (CAMUS, 1989, p. 26, grifo nosso). No original: “*la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse* [...]” (CAMUS, 2010, p. 33).

Assim chegamos ao tema da esperança enquanto virtude antitética ao sentimento do absurdo (evidência 7), isto é, o tema da recusa da esperança, substituída pela indiferença ante o futuro depois da morte. Como “o absurdo é o contrário da esperança” (CAMUS, 1989, p. 29), o homem absurdista sabe que deve extrair de si a coragem de negar o eterno, deve aprender a viver sem o amparo de qualquer “metafísica de consolação” (CAMUS, 1989, p. 29). Assim, o sentimento do absurdo que o move faz com que a “razão lúcida constata os seus [próprios] limites [...]” e os suporte (CAMUS, 1989, p. 38). A esperança numa vida eterna por merecimento pessoal se desvanece em meio a essa “treva espessa” que aparta o homem de seu mundo.

Drummond, nessa lógica, se declara apartado da “esperança mais mínima” de ver “desvanecida a treva espessa” que é a percepção do absurdo. Por isso, ao avistar a “coisa oferta” pela máquina do mundo, o poeta a recusa, porque aceitá-la significaria saltar para os consolos da esperança, da fé irracional ou da razão científica triunfal. Carlos e Camus entendem que “o absurdo é a razão lúcida que constata os seus limites” (CAMUS, 1989, p. 38); enfrentar os desertos do absurdo requer que se aprenda a viver sob o regime da “oposição, dilaceração e divórcio” (CAMUS, 1989, p. 30) entre o homem e o sentido da vida. Quando Drummond decide recusar as oferendas da máquina e “segue vagaroso, de mãos pensas” ele o faz porque:

O homem absurdo vislumbra um universo ardente e gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível mas tudo está dado, depois do qual só há o desmoronamento e o nada. Pode então decidir aceitar a vida em semelhante universo e dele extrair suas forças, sua recusa à esperança e o testemunho obstinado de uma vida sem consolo. Mas o que significa a vida em semelhante universo? Por ora, apenas a indiferença

pelo futuro e a paixão de esgotar tudo o que é dado [...] (CAMUS, 1989, p. 46).

Depois da recusa, “só há o desmoronamento e o nada” (CAMUS, 1989, p. 46), isto é, uma vida conduzida tanto pela “indiferença” em relação ao “futuro”, quanto pela “paixão de esgotar tudo o que é dado”, já que para o homem absurdo “todas as experiências são indiferentes” (CAMUS, 2019b). Essa indiferença é magistralmente figurada por Drummond na imagem do poeta que segue seu caminho com o andar “vagaroso, de mãos pensas”.

N’O **Estrangeiro**, Camus descreve a recusa à esperança como uma espécie de sentimento triunfal que acomete Meursault após a confrontação final com o capelão. Ali, o narrador relata que “vazio de esperança, [Meursault] se abriu pela primeira vez à terna indiferença do mundo [...]” (CAMUS, 2019a, p. 65). Assim como Meursault se recusou a ter fé e esperança na vida eterna, a despeito da pregação insistente do capelão, Drummond se recusou a “agasalhar” em seu peito toda a ciência “sublime e formidável” ofertada pela máquina. Meursault e Carlos se autocompreenderam, desde então, como estrangeiros da fé.

Por isso, a aparição da máquina, mais do que uma oferenda, pode ser compreendida como um confronto hipotético no qual o homem absurdo rejeita não só a fé nos poderes da ciência como força dominadora dos recursos da Terra, mas também a fé em Deus (criador do universo e portador da “explicação total da vida”). Tanto o entusiasta da ciência quanto o homem de fé têm, igualmente, desejo de clareza. Por isso, Camus nos explica que o sentimento do absurdo “nasce desse confronto [...] entre o apelo humano e o silêncio sem propósito do mundo [...]” (CAMUS, 1989, p. 24), ou melhor, nasce do confronto entre “este irracional

e o desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem [...]” (CAMUS, 1989, p. 20). Nem a fé em Deus, nem a fé na ciência podem seduzir ou tentar esse homem. Ele está desdenhosamente resoluto em sua recusa. Perdeu toda a esperança na vida eterna.

Assim é que o tema da recusa à “explicação total da vida” constitui outra evidência (a oitava) da simbiose vital entre o narrador de *A Máquina do Mundo* e o filósofo de *O Mito de Sísifo*. Tal tema aparece, inicialmente, como motivo de riso do homem honesto: “Essa razão universal – moral ou prática –, esse determinismo, *essas categorias que explicam tudo* têm com que fazer rir o homem honesto.” (CAMUS, 1989, p. 20, grifo nosso).

Para melhor compreender a natureza da recusa¹⁶ devemos primeiramente distingui-la da renúncia. Como enfatizou Camus, a recusa não é uma renúncia, porque renunciar pode conduzir o homem ao suicídio, à negligência ou à fuga. Logo, a renúncia só pode nos dar uma “paz envenenada” (CAMUS, 1989, p. 19). A recusa, por sua vez, é o não. O homem absurdo decide não saltar para a eternidade, não aceitar a fé em Deus, não ter esperança na vida eterna, não se preocupar com o futuro, não se iludir com os poderes da ciência, não ultrapassar os limites da lucidez e da razão imanente, não usar o suicídio como fuga ante o peso da realidade absurda.

Ainda que a recusa seja o “não”, ela também sabe dizer “sim”. Por isso, o homem absurdo deve impor sobre si próprio uma

16 O livro de Betina Bischof (2005), surpreendentemente, não associa o tema da recusa, conforme narrado em *A Máquina do Mundo*, com a filosofia do absurdo de Albert Camus. O pensador franco-argelino (CAMUS, 2010) emprega termos como “refuser”, “refusant”, “refuse”, “refus” e “refusèrent” em vinte e sete (27) passagens d’*O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1989). Fala em “ter paz com a recusa de saber e viver” (p.19), “recusa as consolações, a moral” (p.23), “recusa contínua” (p.27), “recusa a explicar o mundo” (p.34), “pensamento que se recusa a explicar” (p.35), “recusa da morte” (p.42), “recusa à espera” (p.46), “recuso o suicídio” (p.48), “recusa a só viver um destino” (p.60), etc. Drummond, como sabemos, não usa o termo “recusa” no poema, apenas sugere sua relutância em aceitar a “coisa oferta” pela máquina (“e como eu relutasse em responder”). Assim, declara-se “incurioso”, “lasso” e “desdenhoso” ante aquele “dom tardio” e “gratuito” que àquela altura parecia-lhe “despiciendo”. De todo modo, a recusa de Drummond é, ao que tudo indica, a mesma recusa reiterada na filosofia do absurdo de Camus.

“disciplina do espírito” que o habilite a manter sua inteligência em permanente luta contra a realidade que o transcende. Essa é a luta que verdadeiramente o engrandece. Em contraposição, o que o apequena são as doutrinas da “explicação total da vida”. Elas devem ser negadas não apenas porque enfraquecem e empobrecem a dignidade do homem, mas, sobretudo, porque o desobrigam de suportar sozinho o fardo do absurdo. É o que nos diz Camus na seguinte passagem: “[...] compreendo então porque *as doutrinas que me explicam tudo*, ao mesmo tempo, me enfraquecem. Elas me descarregam do peso da minha própria vida e, no entanto, preciso carregá-lo sozinho [...]” (CAMUS, 1989, p. 42, grifo nosso).

Essa aceitação do peso do absurdo, como podemos perceber, traz consigo um elemento cético que pode confundir o homem e induzi-lo ao suicídio. Por isso, Camus se prontifica no intuito de desfazer tal imbróglio. “O suicida resolve o absurdo”, diz o argelino. Suicidar-se é fugir do fardo vital da luta. Mas “o absurdo não pode se resolver porque ele é, ao mesmo tempo, consciência e recusa da morte [...]” (CAMUS, 1989, p. 42). A luta da inteligência contra a realidade transcendente não tem solução. Logo, o caráter irredutível da luta não deve “se aliar a uma moral da renúncia”. Recusar não é o mesmo que se entregar à morte. Renunciar, sim. Daí que a relação do homem com a realidade deve ser pensada como “uma confrontação e uma luta sem descanso” (CAMUS, 1989, p. 27). Este enfrentamento ante a: “[...] lógica absurda [...] pressupõe a total ausência de esperança (que nada tem a ver com o desespero), a recusa contínua (que não deve ser confundida com a renúncia) e a insatisfação consciente (que não se poderia associar à inquietude juvenil) [...]” (CAMUS, 1989, p. 27). Portanto, a “lógica do absurdo”

não deve ser confundida com o desespero, nem com a renúncia, tampouco com a inquietude juvenil. O que a caracteriza é a confrontação e a luta incansável do homem, que deve manter-se em permanente recusa. Por isso, Camus nos explica que:

Consciência e revolta: essas recusas são o contrário da renúncia. Tudo o que há de irredutível e apaixonado num coração humano as estimula [...]. Trata-se de morrer irreconciliado, não de boa vontade. O suicídio é um irreconhecimento. O homem absurdo só pode esgotar tudo, e se esgotar. O absurdo é sua tensão extrema, a que ele mantém constantemente com um esforço solitário, porque sabe que nessa consciência e nessa revolta de cada dia ele testemunha sua única verdade, que é o desafio. (CAMUS, 1989, p. 43).

Quando Drummond recusa a “coisa oferta” sua negativa se assemelha mais a uma resolução pessoal e menos a um gesto de combate. O poeta não se autodescreve como alguém que triunfou sobre as verdades sagradas que lhe foram oferecidas, tampouco se dispõe a adorar alguma verdade filosófica sobressalente. Ele apenas recusa a oferta, indiferente, porque está cansado da busca por clareza que não mais o apraz. Está exausto, sereno e resoluto em sua desistência. Já esgotou todas as possibilidades de aceder ao ser e se esgotou nesta lida. Daí o gesto de desdém ante esse “dom tardio”, desdém esse figurado nos atos de “baixar os olhos, incurioso, lasso” e “seguir” seu caminho pessoal “vagaroso, de mãos pensas”. Ele já era, àquela altura, “um homem sem esperança e consciente de sê-lo”, por isso, não mais lhe “pertencia o futuro” (CAMUS, 1989, p. 27). Drummond, assim, “sustent[ou] a aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo [...] para [então] reencontrar o vinho do absurdo e o pão da indiferença com que alimenta sua grandeza [...]” (CAMUS, 1989, p. 41).

Como sabemos, Drummond não usa a palavra “recusa” para descrever sua decisão, porém, emprega a palavra “lasso” (evidência 9). O tema da lassidão (“lassitude”) aparece n’O Mito de Sísifo como um “movimento da consciência” que “desperta” e passa a se perguntar pelo “por quê” da vida (CAMUS, 2010, p. I). Após semanas de repetição rotineira dos afazeres cotidianos, dias transcorridos “sem problemas a maior parte do tempo”, divididos entre o trabalho, as refeições e o sono, “um belo dia surge um por quê e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro [...]” (CAMUS, 2010, p. I). A lassidão, portanto, ocorre após a interrupção dessa “vida maquinal” na qual o homem se move mecanicamente sem pensar no sentido de suas ações repetitivas e circulares:

A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo.[...] Em si, a lassidão tem algo de desalentador. Aqui devo concluir que ela é boa. Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela [...] (CAMUS, 2019b, p. I).¹⁷

Segundo Camus, a lassidão se manifesta a partir da interrupção da vida maquinal e rotineira; ela “inaugura” “um movimento da consciência” em direção ao absurdo, mas também pode se manifestar como um lapso que interrompe as tarefas da vida cotidiana sem libertar o homem dos “grilhões” que o aprisionam na rotina. Nada garante que o homem, tocado pela lassidão, possa “despertar” em “definitivo” de sua vida maquinal inconsciente. Ainda assim, “ela é boa” porque pode eventualmente inaugurar o despertar da consciência para o absurdo.

17 Nesta citação demos preferência à tradução de Ari Roitman e Paulina Watch porque a versão de Mauro Gama traduz “lassitude” por “cansaço”.

Como sabemos, Drummond conclui o poema descrevendo a si mesmo como “incurioso, lasso”. Nesse caso, a lassidão seria o efeito imediatamente posterior à decisão de recusar. A recusa é a manutenção da disposição para lutar e suportar o absurdo; a lassidão é o despertar da consciência que passa a se movimentar pelos desertos do absurdo até que atinja os limites da autoconsciência. Se a lassidão é desalentadora, a recusa é a disposição espiritual para a luta e para a manutenção do não. De todo modo, no caso de Drummond, tanto a recusa quanto a lassidão inauguraram o “movimento da consciência” do poeta em direção a sua autocompreensão como homem absurdo.

Nesta lógica, a aparição da máquina, ao interromper o movimento mecânico da vida rotineira do narrador, deu início ao movimento de autoconsciência. Decidido, resoluto e desdenhoso ante a oferta, o poeta baixou os olhos em sinal de recusa. Passou então a compreender que tal “dom tardio” já não lhe era “apetecível”, mas, “antes despiciendo”. Toda a coisa oferta, àquela altura, lhe era indiferente. Daí que a lassidão, naquele instante, designasse essa continuação do movimento da consciência que escolheu não mais retornar aos grilhões da vida cotidiana, mas permanecer definitivamente desperta para o absurdo da falta de sentido da vida. Assim, Drummond nos esclareceu que aquela experiência epifânica o deixou lasso, isto é, desperto e consciente, ainda que desalentado.

Já a metáfora da “neutra face” (evidência 10) é descrita por Camus no *O Estrangeiro* mediante o uso de outras palavras tais como “insensibilidade”, “ausência de emoção”, “falta de humanidade no coração”, “coração vazio” e homem “monstruoso”. Estas palavras, em geral, são postas à boca do procurador que acusa Meursault, durante o julgamento, do “crime” de indiferença ante

a morte da mãe. No poema de Drummond a “neutra face” designa a indiferença ante as “defuntas crenças convocadas” pelo próprio poeta numa tentativa de novamente “tingir” seu rosto com a face positiva da fé (em Deus ou na Ciência) e, finalmente, se abrir à recepção daquele “tal apelo assim maravilhoso”¹⁸. Essa “neutra face” que o narrador vai “pelos caminhos demonstrando”, face de um homem de “fé branda”, “sem anseio” e “sem esperança”, é, portanto, a mesma face neutra de Meursault, um homem sem emoções, mesmo diante da notícia da morte da própria mãe. Sua condenação fora agravada pelo fato de não demonstrar comoção ou vontade de chorar no funeral da mãe. Afinal, para o júri, reagir com indiferença no enterro da própria mãe era mais repugnante moralmente do que matar alguém. A incapacidade de sentir remorso ou demonstrar emoções em público era a prova de que Meursault deveria ser punido com a pena de morte. Ser um homem de face neutra é mais condenável moralmente do que ser um assassino.

Quando reage emotivamente, Meursault o faz contra os apelos para que tenha fé na salvação, como podemos testemunhar no diálogo tenso com o capelão da penitenciária. No poema de Drummond, a “neutra face” designa a figuração encarnada dos não da recusa: fé e esperança brandas, ausência de qualquer anseio ante o futuro, descrença na vida eterna e na salvação da alma. Sabemos que Jorge de Lima fora o místico que, involuntariamente, ofereceu ao homem de “neutra face” uma visão do mistério da criação divina em língua poética perfeita, por isso, mais tentadora para Drummond do que fora a narrativa de Camus, na qual o capelão insiste para que Meursault tenha fé e se converta antes da morte. Por isso, Jorge de Lima estaria para

18 Drummond alude aqui à alegoria das maravilhas, cuja origem remonta ao *Livro das Maravilhas* de Marco Polo, mas que reaparece, também, n' *Os Lustadas*. Cf. Vitor Aguiar e Silva (2011), p.559-565.

Drummond assim como o capelão estaria para Meursault.

Ademais, Drummond se autorretrata como um homem “noturno e miserável”, tão obscuro interiormente a ponto de difundir sua escuridão pelos montes. Nessa metáfora (evidência 11), o poeta nos deixa entrever o tema camusiano da noite como um símbolo do pensamento absurdo que busca, na escuridão noturna e sem o subterfúgio dos místicos cristãos, uma “vigília do espírito”. Assim, Camus distingue a noite dos místicos, que é uma fuga da realidade difícil do absurdo, e a noite do homem absurdo, que é uma vigília lúcida do espírito:

“A prece” — diz Alain — “é quando a noite cai sobre o pensamento”. “Mas é preciso que o espírito torne a encontrar a noite”, respondem os místicos e os existencialistas. Certo, mas não a noite que nasce diante de olhos fechados e por exclusiva vontade do homem — noite sombria e fechada que o espírito suscita para nela se perder. Se ele precisa encontrar uma noite, que seja aquela do desespero que permanece lúcido, noite polar, vigília do espírito, da qual se erguerá talvez a clareza branca e intacta que desenha cada objeto à luz da inteligência [...] (CAMUS, 2019b, p. I).

Rezar, dizem os místicos, como São João da Cruz, é fazer cair a noite sobre o pensamento. Mas essa noite dos místicos, tal como a noite dos existencialistas, é própria daqueles que se fecharam para a realidade do absurdo; é a noite dos que decidiram se evadir da luta. Em contraposição, a noite do homem absurdo é aquela que se mantém lúcida e aberta aos apelos de uma razão orgulhosa de si. Vemos aí a oposição entre os homens de olhos fechados e os homens despertos para vigília da noite. Homens e flores, em si mesmos abertos e fechados, como poetizou Drummond. Camus assim nos explica que a consciência da própria ignorância é a noite que o homem absurdo carrega dentro

de si, e a difunde. Por isso, enfatiza: “Essa noite é minha luz [...] Pergunto o que acarreta a condição que reconheço como sendo minha, sei que ela compreende obscuridade e ignorância, mas me garantem que essa ignorância explica tudo e que essa noite é a minha luz.” (CAMUS, 1989, p. 33).

O pensador argelino nos adverte aí que a condição do absurdo contém em si “obscuridade e ignorância”, mas uma “ignorância que explica tudo”. Como se explica esse paradoxo entre a lucidez da razão imanente e a ignorância obscura que a constitui? Segundo Camus, “o absurdo é o pecado sem Deus” (CAMUS, 1989, p. 33), ou seja, é o pecado da inteligência que se nega a “sacrificar seu orgulho” e sua “razão” em nome de uma fé transcendente. Quer dizer, o absurdo nega-se a construir verdades “em cima do incompreensível” (CAMUS, 1989, p. 32). Da perspectiva de um cristão místico, o homem absurdo está em pecado de orgulho. Não obstante, esse homem reconhece os “limites da razão”, mas não “ao ponto de negá-la”, porque admite os poderes relativos de tal faculdade. Este é o “estado metafísico do homem consciente” e sua inteligência clara que se mantém “nesse caminho médio” que não conduz a Deus. Estar em tal caminho médio significa viver entre a lucidez clara da razão imanente e a obscuridade penumbrosa da ignorância que reconhece os limites de tal razão. Esta é a zona cinzenta onde vive o homem absurdo.

4 Conclusão

Dadas tais evidências, parece-nos plausível sustentar a tese de que há, de fato, uma relação intertextual entre as metáforas expostas em *A Máquina do Mundo* e as metáforas descritas

n'O Mito de Sísifo. Movido por uma disposição dramática e existencial, Drummond se fez porta-voz da filosofia absurdista. Em verdade, tudo indica que o poeta se propôs empreender uma “obra absurda” segundo os princípios postulados pelo próprio Camus. Mas o que seria, afinal, essa “obra absurda”? Segundo o pensador argelino:

Para que seja possível uma obra absurda, é preciso que o pensamento esteja amalgamado com ela em sua mais lúcida forma. Mas é preciso, ao mesmo tempo, que ele não apareça nela senão como a inteligência que organiza. Esse paradoxo se explica de acordo com o absurdo. A obra de arte nasce da renúncia da inteligência a raciocinar sobre o concreto. Ela assinala o triunfo do carnal. É o pensamento lúcido que a origina, mas nesse próprio ato ela se desprende. Não cederá à tentação de sobrepor ao descrito um sentido mais profundo que ela sabe ilegítimo. A obra de arte encarna um drama da inteligência, mas só indiretamente apresenta a sua prova. A obra absurda exige um artista consciente desses limites e uma arte em que o concreto não significa nada mais do que ele próprio. (CAMUS, 1989, p. 71).

O princípio geral da criação artística, afirma Camus, é que “a obra de arte nasce da renúncia da inteligência [...]” que se põe a “raciocinar sobre o concreto”. Dado esse princípio, a obra absurda torna-se “possível” na medida em que o artista aceita as regras de criação que a regem: o pensamento absurdo, “em sua forma mais lúcida”, deve estar amalgamado à obra absurda sem se tornar visível senão como uma inteligência que organiza previamente a criação artística. Esse aparente paradoxo — de um pensamento que deseja ser encarnado numa obra de arte sem se tornar imediatamente visível nela — se resolve se o artista criador souber ser discreto e se dispuser a guardar segredo, já que “não há verdadeira criação sem segredo [...]” (CAMUS, 1989, p. 82).

Em última instância, o que o encontro epifânico descrito no poema de Drummond nos revela é um “drama da inteligência”. E a compreensão desse drama só é possível se o expectador for capaz de perceber como o artista, consciente dos limites da sua criatividade, pode renunciar à sua própria inteligência a fim de dar voz a uma inteligência capaz de melhor guiá-lo. Como assinala Camus: “A obra encarna um drama intelectual. A obra absurda ilustra a renúncia do pensamento a seus encantos e sua resignação a não ser mais do que a inteligência que converte em trabalho as aparências e cobre de imagens o que não é racional.” (CAMUS, 1989, p. 71).

O poema de Drummond, como obra de arte absurda, encarnou-se nas imagens do caminho e da aparição epifânica de uma máquina porque as experiências comuns expressas por essas imagens não poderiam ser racionalmente explicadas pela inteligência puramente filosófica. Desse encontro entre a Arte e a Filosofia se fez “a obra do artista absurdo”, aquela que “encarn[ou] um drama intelectual [...]” (CAMUS, 1989, p. 71). Daí que todas as replicações metafóricas e imagéticas feitas por Drummond se devam, de algum modo, à aplicação desses princípios absurdistas. A metáfora do caminho como autodescoberta, a noite como paisagem interior do homem absurdo, a aparição da máquina e sua luz sem cintilação, o aprendizado da vida nos desertos do absurdo, a neutra face de um homem de fé branda, o esforço vão e exaustivo de aceder a uma realidade transcendente na qual a esperança fizesse sentido, a recusa à explicação total da vida como um gesto de coragem e combate, a lassidão como o despertar da consciência do homem até então imerso em sua vida maquinal, todas essas metáforas traduzem a resignação do artista criador ante a inteligência que o

guia. Camus foi o Virgílio de Drummond nesta jornada. Assim, podemos resumir essas evidências intertextuais no seguinte quadro abaixo:

A MÁQUINA DO MUNDO E O MITO DE SÍSIFO: EVIDÊNCIAS INTERTEXTUAIS

1.	“e como se outro ser, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos,/ passasse a comandar minha vontade [...]”	“Em que medida o ator se beneficia desses personagens, é difícil dizer. Mas o importante não está aí. Trata-se de saber, apenas, até que ponto <i>ele se identifica com essas vidas insubstituíveis</i> [que interpreta]. Acontece, realmente, que <i>ele as transporta consigo [...]</i>”. (CAMUS, 1989, p.58).
2.	“E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa, / e no fecho da tarde [...] a máquina do mundo se entreabriu/ [...] Abriu-se em calma pura, e convidando/ quantos sentidos e intuições restavam”.	“A certa altura do seu caminho o homem absurdo é solicitado. [...] Pede-se que ele salte [isto é, que tenha fé em Deus e aceite a esperança de uma vida eterna]. Tudo o que pode responder é que não compreende bem, que isso não é evidente” (CAMUS, 1989, p.41). “sei também que os mais miseráveis de vós viram sair da obscuridade uma face divina. É esta face que lhe pedem para ver” (CAMUS, 2019b, p.64).
3.	“Abriu-se majestosa e circunspecta,/ sem emitir um som que fosse impuro/ nem um clarão maior que o tolerável // pelas pupilas gastas”.	“Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua luz sem brilho (‘dans sa lumière sans rayonnement’)” (CAMUS, 2019).
4.	“esse anelo/ de ver desvanecida a treva espessa/ que entre os raios do sol inda se filtra”.	“dar-se conta de que o mundo é ‘espesso’ (épais), entrever até que ponto uma pedra é estranha, nos é irredutível [...] Essa espessura (épaisseur) e essa estranheza do mundo é o absurdo” (CAMUS, 1989, p.15).

5.	“[...] pelas pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do <i>deserto</i>”.	“Esses lugares <i>desertos</i> e sem água onde o pensamento atinge os seus confins” (CAMUS, 1989, p.12). “Estou falando de honestidade. Mas quero saber, doravante, se o pensamento pode viver em tais <i>desertos</i>. Já sei que o pensamento pelo menos entrou nesses <i>desertos</i>. Aí encontrou seu pão. Aí compreendeu que até então se alimentava de fantasmas. (CAMUS, 1989, p.20). “Reconheçamos, antes de tudo, esses temas e esses impulsos nascidos do <i>deserto</i>.” (CAMUS, 1989, p.20). “Recusa suas razões à razão e só começa a orientar seus passos com alguma decisão no meio desse <i>deserto</i> desbotado em que todas as certezas se tornaram pedras.” (CAMUS, 1989, p.23). “Aclara esse <i>deserto</i> e o domina.” (Camus, 1989, p.20).
6.	“mente exausta de mentar// toda <i>uma realidade que transcende/</i> a própria imagem sua debuxada/ no rosto do mistério, nos abismos.”	Esse rosto a um tempo terno e escarnecedor, essas piruetas seguidas de um grito que vem do fundo da alma, é o próprio espírito absurdo às voltas com <i>uma realidade que o transcende (dépasse)</i> (Camus, 1989, p.23). Tenho base, portanto, para dizer que o sentimento da absurdidade não nasce do simples exame de um fato ou impressão, mas que ele brota da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e <i>o mundo que a transcende (dépasse)</i> (CAMUS, 1989, p.26)

7.	“pois a fê se abrandara, e mesmo o anseio, // a esperança mais mínima”.	“o absurdo é o contrário da esperança” (CAMUS, 1989, p.29). “A lógica absurda [...] pressupõe a total ausência de esperança (que nada tem a ver com o desespero)” (CAMUS, 1989, p.27). “O homem absurdo vislumbra um universo [...] no qual nada é possível mas tudo está dado, depois do qual só há o desmoronamento e o nada. Pode então decidir aceitar a vida em semelhante universo e dele extrair suas forças, sua recusa à esperança e o testemunho obstinado de uma vida sem consolo”. (CAMUS, 1989, p.46).
8.	“essa ciência// sublime e formidável, mas hermética, // essa total explicação da vida”.	Essa razão universal - moral ou prática -, esse determinismo, essas categorias que explicam tudo têm com que fazer rir o homem honesto. (CAMUS, 1989, p.20) “compreendo então porque as doutrinas que me explicam tudo, ao mesmo tempo, me enfraquecem.” (CAMUS, 1989, p.42).
9.	“baixeios olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta”. “e o absurdo original e seus enigmas,/ suas verdades altas mais que tantos/ monumentos erguidos à verdade”. (o “absurdo original” é um despertar da percepção do homem absurdo. Este despertar é denominado por Camus como “lassidão”. É a lassidão que acorda o homem ordinário de sua vida maquinal, cotidiana, e o conduz a uma preocupação com a origem e com o destino de si próprio e do mundo).	“A lassidão está no final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência.” (CAMUS, 1989, p.14). “Aqui, eu tenho de concluir que ela [a lassidão] é boa. Pois tudo começa com a consciência e nada sem ela tem valor. Essas observações não têm nada de <i>original</i>. Mas são evidentes: por ora isso é suficiente para a oportunidade de um reconhecimento sumário das origens do absurdo. A simples “preocupação” está na <i>origem</i> de tudo.” (CAMUS, 2019b, p.I)

10.	“a neutra face// que vou pelos caminhos demonstrando”. (A “neutra face” é descrita pelo procurador, ao retratar a alma de Meursault, como “insensibilidade”, “ausência de emoção”, “falta de humanidade no coração”, “coração vazio”, homem “monstruoso”).	“Resumi os factos a partir da morte da minha mãe, lembrou a minha <i>insensibilidade</i>”. (CAMUS, 2019b, p.54). “Os investigadores tinham sabido que eu ‘dera provas de <i>insensibilidade</i>’ no dia do enterro.” (CAMUS, 2019b, p.37). “Podemos dizer, em sua defesa, que este homem exprimiu algum arrependimento? Nunca, meus senhores. Nem uma só vez no decurso da instrução do processo, pareceu <i>emocionado</i> com o seu crime abominável” (CAMUS, 2019b, p.55). “Dizia que, em boa verdade, <i>eu não tinha alma</i> e que <i>nada de humano</i>, nem um único dos princípios morais que existem no coração dos homens, me era acessível.” (CAMUS, 2019b, p.55). “Sobretudo quando <i>o vazio de um coração</i> como o que descobrimos neste homem se torna num abismo” (CAMUS, 2019b, p.55). “Horror que tenho a esta fisionomia humana onde nada leio que não seja <i>monstruoso</i>” (CAMUS, 2019b, p.56).
11.	“assim me disse, embora voz alguma/ ou sopro ou eco ou simples percussão/ atestasse que alguém, sobre a montanha,// a outro alguém, <i>noturno e miserável</i>”. “na <i>escuridão</i> maior, vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganoado”.	“Pergunto o que acarreta a condição que reconheço como sendo minha, sei que ela compreende obscuridade e ignorância, mas me garantem que essa ignorância explica tudo e que <i>essa noite é a minha luz</i>.” (CAMUS, 1989, p.33). “Se <i>ele precisa encontrar uma noite</i>, que seja aquela do desespero que permanece lúcido, noite polar, vigília do espírito, da qual se erguerá talvez a clareza branca e intacta que desenha cada objeto à luz da inteligência (CAMUS, 2019a, p.1).”

Fonte: Elaborada pelo autor.

Dadas essas evidências, podemos concluir que o centro gravitacional do poema *A Máquina do Mundo*, ao que nos parece, não está nas obras de Dante ou Camões, mas no Livro de Sonetos de Jorge de Lima e n’*O Mito de Sísifo* de Albert Camus. Conscientemente, Drummond contrapôs a visão mecanicista da criação do mundo como obra da engenharia humana à visão mística da criação do universo como obra de Deus, ou seja, contrapôs a epifania profética de Jorge de Lima à epifania maquinal do mundo moderno. Essa contraposição entre duas epifanias filosoficamente antitéticas fora contemplada pelo poeta-narrador que, indiferente a ambas, decidiu por recusá-las. Tal recusa se deu porque o poeta, segundo seu próprio testemunho, escolheu a via da indiferença, o caminho do homem absurdo e “suas verdades altas mais que todos/ monumentos erguidos à verdade [...]”.

Drummond pensou o poema como uma narrativa que deveria descrever, “naquele relance”, tanto a epifania maquinal do homem prometeico (explorador e dominador dos recursos da Terra) quanto a epifania teocêntrica do Livro de Sonetos de Jorge de Lima. Ante essas duas ofertas, o homem absurdo baixou os olhos, “incurioso, lasso”, e decidiu seguir seu próprio caminho de recusa, “avaliando o que perdera”. Na lógica da máquina do mundo, todos os deuses e religiões são invenções humanas, ou seja, Deus é criatura dos homens. Para Jorge de Lima, contrariamente, todas as criaturas são obras de Deus.

Dentre “os monumentos erguidos à verdade”, certamente, estavam o Livro de Sonetos e *A Divina Comédia*, ambos, visões epifânicas poeticamente elaboradas da verdade cristã, considerada aí uma verdade não tão alta quanto as verdades do sentimento do absurdo (“e o absurdo original e seus enigmas,/

suas verdades altas mais que todos/ monumentos erguidos à verdade [...]”). A verdade cristã é una e singular (“à verdade”); as verdades do “absurdo original” são plurais (“verdades altas”), de modo que o poeta deixa aí implícito o dogma da unidade da fé cristã e o compara à convicção relativista da filosofia do absurdo e suas verdades subjetivas. Está claro, portanto, que tal vislumbre do “absurdo original e seus enigmas” revelou para Drummond as verdades mais elevadas dentre as verdades que ele pôde contemplar. Este terceto prenuncia, assim, a disposição espiritual absurdista do poeta que se pôs a recusar tanto as convicções do poderio humano de domínio do mundo quanto as convicções da fé cristã. Afinal, “o homem absurdo deve se esforçar por escapar ao universo de que é criador [...]” (CAMUS, 1989, p. 27).

Referências

ALMEIDA, C. R. R. “A máquina do mundo” em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden / “A máquina do mundo” in 3D: Drummond, reader of W.H. Auden. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 30, n. 2, p. 6-25, jun. 2021. ISSN 2358-9787. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17315. Acesso em: 08 dez. 2021.

ANDRADE, C. D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, C. D. A Máquina do Mundo. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=49675. Acesso em: 3 set. 2020.

ANDRADE, C. D. **A Máquina do Mundo**. A Ordem, Rio de Janeiro, v. XLII, n.5, p. 44-48, novembro, 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=367729&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=20780>. Acesso em: 3 set. 2020.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 11. ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2011.

AUDEN, W.H. *Collected Poems*. Edited By Edward Mendelson. The Modern Library, New York, 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

BISCHOF, Betina. **Razão da Recusa**: Um Estudo da Poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSI, Alfredo. **A máquina do mundo entre símbolo e alegoria**. In: BOSI, A. Céu, inferno. São Paulo: Editora 34, 2003.

BRAGA, Rubem. Várias. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&Pesq=Camus&pagfis=47321. Acesso em: 5 jun. 2021.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1997.

CAMUS, Albert. **Le Mythe de Sisyphe**. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka. Paris: Les Éditions Gallimard. 69e édition, 2010. Disponível em: <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf>. Acesso em: 3 set. 2020.

CAMUS, Albert. Albert Camus. **Diário de Viagem**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMUS, A. **O Estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019a. [E-Book, paginação irregular]

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Editora Record, Rio de Janeiro, 2019b. [E-Book,

paginação irregular]

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Livros do Brasil, Lisboa, 2020.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>. Acesso em: 3 set. 2020.

CAMUS, A. **L'étranger**. Paris: Gallimard, 1942.

DALL'ALBA, Eduardo. **Drummond, leitor de Dante**. Universidade de Caxias do Sul, 1996.

DE CASTRO CÂNDIDO, Sara; RIBEIRO DA COSTA, Návia Regina; NOGUEIRA, Ruzileide Epifânio. O Homem Absurdo na Filosofia Camusiana e na Poesia Drummondiana: A Linguagem como Fonte da (Trans)formação. **Revista Fragmentos**. Goiânia, v. 27, n. 3, p. 361-375, nov. 2017.

DIAS, Maurício S. A máquina melancólica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de janeiro de 2000. Caderno Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0201200017.htm>. Acesso em 5 jun. 2021.

FAITININ, Paulo. **Pessoa: a essência e a máscara**, Aquinate, n. 3, 2006.

GESKE, S. F. A. O. de L. e S. **Dos desencontros ao encontro: a viagem de Albert Camus ao Brasil em 1949**. Revista Criação & Crítica, n. 28, p. 20-49, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p20-49>. Acesso em: 3 dez. 2021.

HETERONOMIA. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Ed. Objetiva, 2009.

LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PERIUS, Cristiano. **Drummond e o humanismo**. Scripta, v. 19,

n. 37, p. 219-234, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p219>. Acesso em: 02 jun. 2020.

PRADO JR, Bento. Sartre nos trópicos. [Entrevista cedida a] Cauê Alves. **Revista Trópico**, São Paulo, 7 jan. 2014. Disponível em: <http://ogostodoquando.blogspot.com/2014/01/sartre-e-drummond-por-bento-prado-junior.html>. Acesso em: 02 jun. 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Camões e Drummond: A Máquina Do Mundo**. Hispania, v. 49, n. 3, p. 389-394, 1966. Disponível em: www.jstor.org/stable/337450. Acesso em: 5 jun. 2021.

SILVA, Vítor Aguiar. **Dicionário de Luís de Camões** (2011). São Paulo: Leya, 2011.

SOCIAIS. **Correio da Manhã** (RJ), Rio de Janeiro, 02 de agosto de 1949. Recepções. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=Carlos%20Drummond%20de%20Andrade&pagfis=48596. Acesso em: 5 jun. 2021.

TAKAO, Andressa Santos. A náusea existencialista de Drummond e de Sartre: A rosa do povo e A Náusea. 2018. 91 f. Dissertação (**Mestrado em Letras**) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9218> Acesso em: 5 de jun. 2021.

Carlos Drummond de Andrade: da cultura impressa às mídias digitais

Janeide Santos*
Elizabeth Gonzaga de Lima**

Resumo

Nas últimas décadas, o mundo passou por inúmeras mudanças sociais e epistemológicas provocadas especialmente pelo desenvolvimento tecnológico que transmutou as formas de produção do conhecimento e acesso aos bens de consumo. Os modos de leitura de textos literários também foram influenciados, pois, se a leitura até a década de 1980 ancorava-se no livro impresso, jornais e revistas, na atualidade, observa-se um crescente uso de dispositivos digitais como computadores, *tablets*, *smartphones* para leitura. Os artefatos tecnológicos não apenas modificaram as formas de ler e escrever, como possibilitaram a descoberta da leitura por pessoas distantes das bibliotecas, livrarias ou bancas de revistas. Com a mobilidade promovida pela internet, a produção literária nos meios digitais tem ganhado força e vitalidade, ao mesmo tempo que textos produzidos no impresso passam a migrar para o ambiente virtual. O texto poético acompanha esse movimento, a exemplo da produção poética de Carlos Drummond de Andrade, surgida entre os anos 1920 e 1980 e que tem sido amplamente difundida e acessada nas mídias digitais disponíveis. A proposta deste trabalho é analisar o trânsito da poesia de Drummond, escrita inicialmente no suporte livro, mas que hoje tem ocupado grande espaço e mostrado intensa adesão e circulação no ciberespaço, em redes sociais, *sites* e *blogs* dedicados ao autor, o que tem

* Secretaria do Estado da Educação da Bahia. Mestrado em Estudo de Linguagens (UNEB). Professora da Educação Básica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8676-4703>.

* Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP). Pós-doutoramento no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Professora Titular do Programa de Pós-Graduação de Estudo de Linguagens e do Curso de Letras Vernáculas (DCH1). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3877-3776>.

garantido não só que sua obra se torne cada vez mais viva e vibrante, como também a atualização de seu público leitor.

Palavras-chave: Drummond. Cultura impressa. Mídia digital. Leitor.

Carlos Drummond de Andrade: From culture printed to digital media

Abstract

In the last few decades, the world has undergone countless social and epistemological changes caused especially by technological development which has transformed the forms of knowledge production and the access to consumer goods. The ways of reading literary texts were also influenced, because if reading until the 1980s took place through the printed book, newspapers and magazines, nowadays there is a growing use of digital devices such as computers, tablets or smartphones for reading. Technological artifacts not only changed the ways of reading and writing, but also made it possible for people who were far from libraries, bookstores or magazine stands to discover reading. With the mobility promoted by internet, literary production in digital media has gained strength and vitality, at the same time that printed texts are migrating to the virtual environment. The poetic text also follows this movement, like Carlos Drummond de Andrade's poetic production produced between the 1920s and 1980s, and which has been widely disseminated and accessed through the available digital media. The purpose of this work is to analyze the transit of Drummond's poetry, initially written on physical books, but which today has occupied a large space, adhesion and circulation in cyberspace, on pages, websites, blogs dedicated to the author, which has guaranteed not only that his

work becomes more alive and vibrant, but also the update of his reading public.

Keywords: Drummond. Culture printed. Digital media. Reader.

Recebido em: 28/09/2021 // Aceito em: 18/12/2021.

Considerações Iniciais

A produção, difusão e acesso ao texto poético transmudam conforme o tempo. A relação do leitor com o texto também passa por importantes modificações quando mudam os suportes e as formas de acessos a ele. A fim de compreender a relação do webleitor¹ com os poemas de Drummond nas redes sociais digitais, faz-se necessário entender que a poesia acompanha a história da sociedade humana e, conseqüentemente, também faz uso dos novos suportes de produção e difusão de literatura acompanhando as constantes transformações das sociedades.

Em uma era em que as relações são mediadas pela tecnologia, assiste-se à transposição² de textos já publicados em suporte de papel para o virtual e à criação de um novo fazer poético que emerge das mídias digitais. Ambos os movimentos são muito instigantes e demandam atenção; no entanto, optou-se por examinar a transposição para o digital de poemas já publicados no suporte papel. No caso da produção poética de Drummond, sua poesia já inscrita e consolidada no papel passou a ganhar cada vez mais espaço nos meios digitais por meio dos leitores que fazem a poesia drummondiana circular no mundo virtual nos diversos suportes disponíveis. Esse movimento revela o protagonismo do leitor diante das novas possibilidades interativas e colaborativas das plataformas de comunicação, fazendo emergir um novo cenário de leitores, autores e mediadores que disputam espaço e

1 Consideramos webleitores os sujeitos que realizam as suas leituras em telas de computadores, *tablets* ou *smartphones*. O termo “webleitor” é facilmente encontrado em textos acadêmicos disponíveis na internet e, sobretudo, no ambiente jornalístico, onde se utilizam também termos como “webjornal”, “webjornalismo”. Canavilhas (2001) defende o uso da denominação “webleitor” para indicar que o receptor não é apenas um leitor, telespectador ou ouvinte.

2 A transposição ou tradução de um texto literário para outro tipo de suporte ainda levanta muita discussão em função do papel que o livro ocupou e ainda ocupa como uma espécie de suporte legítimo de difusão do texto literário. Marcelo Spalding (2012, p. 19) esclarece que “o que está por trás desse apego ao livro é muito mais do que uma identificação ancestral com um objeto que atravessou milênios mais ou menos com o mesmo formato, e sim uma errônea percepção de que livro e literatura são uma entidade única, sendo um incapaz de sobreviver sem o outro [...]”.

reinventam papéis. Dessa maneira, o acesso ao texto, sua leitura e interpretação, leva o leitor a atualizá-lo e, ao levá-lo para as redes sociais, a desterritorializá-lo.

O desenvolvimento tecnológico na contemporaneidade possibilitou o acesso aos bens culturais a partir dos meios digitais. No caso da literatura, o processo de digitalização é irreversível, uma vez que as tecnologias já permeiam o cotidiano das pessoas. Todavia, a despeito de resistências aos meios digitais e/ou tecnológicos, vistos como ameaça inclusive à literatura, o que se observa é que esses meios também podem ser explorados pelo texto literário:

A Internet não põe a literatura em risco visto que, assim como o cinema e a televisão, ela é um meio que, de uma forma ou de outra, está recuperando para as diferentes telas os autores clássicos da literatura universal, levando para o público um pouco mais do que simplesmente textos, independentemente da idade desse público. (STEINER, 2002, p. 36).

Levando em consideração a relevância dos diversos suportes de circulação textual e a importância de Carlos Drummond de Andrade para a literatura brasileira, esse trabalho examina a dinâmica do movimento do texto poético da cultura impressa à mídia digital a partir da poesia de Drummond. A relação do poeta com os desafios apresentados pela sociedade aproxima seu texto do grande público e faz dele um dos maiores representantes da poesia brasileira do século XX. Sendo assim, não é surpresa que desde a primeira obra poética, **Alguma poesia**, em 1930, o escritor tenha seduzido gerações de leitores especializados em textos literários, usuários ou não dos suportes tradicionais de leitura.

2 Carlos Drummond de Andrade: dos jornais às mídias

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo
novo que nós, na escuridão, ignorávamos.
(ANDRADE, 1912, p.128)

A realidade das novas tecnologias digitais continua se impondo e demonstrando seu caráter indispensável para a comunicação no século XXI. A importância de coexistência das várias formas de comunicação nos afasta das vozes apocalípticas que, desde o século passado, previam o fim da literatura com a chegada da TV, do rádio e, contemporaneamente, da internet. O que se percebe é uma cena diversa, já que o texto literário ganhou novos suportes, se expandiu com a multimídia, passando, assim, a envolver cada vez mais leitores. É nesse contexto que examinamos o caminho percorrido pela obra drummondiana, conduzida, a princípio, pelas mãos do próprio escritor, passando em seguida por produtores, cineastas, radialistas até a chegada às redes sociais que se deu, em grande parte, pelos cliques de seus leitores apaixonados.

Após três décadas da morte de Carlos Drummond de Andrade, sua produção literária e sua biografia continuam despertando interesse de estudiosos, de uma nova geração de leitores e de consumidores de produtos culturais. Como consequência, observa-se a expansão dessa produção para as mídias tradicionais, o cinema, o teatro e a televisão. Ademais, inspirou a música popular brasileira e os trabalhos de nomes como Paulo Diniz, Milton Nascimento, Walter Franco, Belchior, José Miguel Wisnick, Moacyr Luz, entre outros.

O cinema e a televisão são dois exemplos de meios de comunicação de massa que buscaram matéria-prima na obra drummondiana para levá-la ao grande público, exercendo o papel de agente divulgador do universo poético e de suas diversas possibilidades de representação. Nesse sentido, é possível citar o documentário **Poeta das sete faces**, do diretor Paulo Thiago, remetendo ao Poema de sete faces, publicado no livro **Alguma poesia**. Já **O último poema**, da diretora e roteirista Mirela Kruehl, narra a relação entre Carlos Drummond e Helena Maria Balbinot Vicari, uma jovem estudante de Guaporé (RS), apresentando, entre outras curiosidades, a relação do poeta com o seu público leitor e a preocupação em responder a ele. Outras produções também demonstram a maleabilidade que a poética do escritor mineiro alcança na mídia audiovisual brasileira, como atesta o filme **O padre e a moça**, uma adaptação livre do poema O padre, a moça, da obra **Lição de coisas**. O documentário **O amor natural** traz poemas eróticos publicados após a morte do escritor, enquanto **No caminho de Drummond** é um ensaio documental sobre o escritor mineiro. O filme **O vestido**, uma adaptação do diretor Paulo Thiago do poema Caso do Vestido, foi selecionado para a mostra competitiva da 29ª edição do Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva, na Espanha. Portanto, observa-se a partir desse movimento, não apenas a circulação da obra de Drummond por diversos meios de comunicação, mas também a ressignificação da sua obra entre leitores e espectadores.

Em 1921, Drummond publicou seus primeiros trabalhos no jornal **Diário de Minas**, e, nessa ocasião, já frequentava a vida literária de Belo Horizonte. Em 1929, deixa o Diário de Minas e passa a trabalhar no Minas Gerais, órgão oficial do estado, como auxiliar de redação e, pouco depois, redator, dessa maneira, sua

entrada no serviço público se fez pela porta do denominado jornalismo cultural, atividade que desenvolveu durante anos, atuando em três âmbitos: no serviço público, sua principal fonte de renda, na publicação de poesias em edições raras com pequena tiragem e no jornalismo, escrevendo com assiduidade para diversos jornais de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. A relação de Drummond com o jornalismo reverbera ainda em sua produção poética, como ilustra o metapoema acerca da matéria-prima de que se faz o jornal, ou seja, os fatos cotidianos:

Poema do jornal
O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o meeting.
A pena escreve.
Vem da sala de linotipos a doce música mecânica
[...]

(ANDRADE, 2013 p. 41).

O poema foi publicado originalmente no jornal **O Estado de Minas**, de Belo Horizonte, em 30 de abril de 1930, desse modo, não apenas tematiza o jornal, mas o próprio jornal é o meio de divulgação, apontando para seu procedimento criativo e modo de circulação. Em Poema do jornal, é possível observar a rotina de trabalho, na qual os fatos ordinários do cotidiano são registrados e divulgados logo depois que ocorrem, numa tentativa de, no menor tempo possível, transformar o evento em registro. A rapidez em noticiar é um dos aspectos mais característicos do jornal, pois transmitir a novidade do dia antes que envelheça reflete a velocidade com que tudo acontece no

jornal. Tal velocidade representa a vida que é absorvida na modernidade pela máquina de escrever, conduzida pela hábil mão do repórter. O elogio ao jornal, na forma de um poema, não significa tanto a possibilidade de um vínculo produtivo entre essas duas linguagens, mas, provavelmente, a aceitação pelo poeta do ritmo imposto pelos tempos modernos, cujo epicentro é a máquina, tornando-se o poema um canal para esse anseio pelo novo.

A atividade de Drummond na imprensa foi intensa e duradoura, além de simultânea à produção de livros de poemas, com uma temática moderna voltada para o cotidiano, o social, o autobiográfico e o histórico. O escritor mineiro ensaiou também uma carreira de contista com o livro **Contos de aprendiz** (1951), cujo título já antecipava que esse não seria um gênero tão fértil em sua escrita, talvez por isso Drummond não tenha escrito muitos contos ao longo de sua carreira. Contudo, outra forma literária, a crônica, próxima da linguagem jornalística, caracterizada pelos temas cotidianos, até certo ponto banais, marcaria definitivamente a produção do escritor e se tornaria um canal de comunicação mais direto com o público leitor. Naquela época, os escritores haviam percebido nesse gênero uma importante forma de comunicação com o grande público, formado praticamente por leitores de jornais que buscavam na crônica um texto leve entre as notícias sérias e ásperas do dia a dia. Além disso, a crônica é um formato que se adéqua perfeitamente ao espaço das colunas do jornal e ao ritmo frenético da vida na metrópole, tornando-se, pois, uma produção literária acessível ao público leitor.

A produção cronística do escritor mineiro é muito vasta e reúne mais de seis mil textos. A crônica sedimentou o estilo

drummondiano, sarcástico, mordaz e irônico, encontrando nela sua melhor expressão ao longo de sua carreira literária e jornalística. A intensidade dessa produção coloca Drummond na posição de um dos maiores representantes da moderna crônica brasileira. No **Jornal do Brasil** (periódico no qual escrevia três vezes por semana, dos anos 1969 a 1984), Drummond assinou cerca de 2.300 textos, superando o volume de sua produção poética.

A crônica, por ser um gênero que circula em um suporte efêmero como é o jornal, assimilou o cotidiano e se tornou muito próxima da sociedade. Segundo Antonio Candido (1992), esse traço que se encaminha para o “literário” não livra esse tipo de discurso do consumo imediato de seu suporte, o jornal ou a revista, em princípio descartável: “Filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa, a crônica não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera [...]” (CANDIDO, 1992, p. 14). Drummond chegou a confessar, em carta a Mário de Andrade, que considerava o jornalismo uma escola para a literatura e a literatura uma escola para o jornalismo:

O jornalismo é a escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística. (*apud* FROTA; SANTIAGO, 2002, p. 349).

No entanto, a alusão de Candido à efemeridade da crônica não a torna menor ou secundária em relação aos outros gêneros literários, já que a vinculação desta ao jornal tampouco a torna menos importante:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. (CANDIDO, 1992, p. 23).

Outro aspecto interessante entre a relação do jornal com a produção poética de Drummond é o fato de muitos de seus poemas terem sido publicados antes em jornais e somente depois em livro, prática relativamente comum até certa altura do jornalismo brasileiro. Essa ponte que o escritor estabeleceu com o jornalismo colabora para que a sua obra poética absorva a experiência intensa de proximidade com a realidade com que trabalha o jornalismo, como demonstrou o Poema do jornal.

Na atividade cotidiana de escrita no jornal, Drummond encontra espaço para estreitar os laços com o leitor; talvez isso explique o prazer que, de certa forma, o escritor revela quando comenta acerca de sua atividade jornalística:

– A que espécie de jornalismo você se refere: ao assinado, com pretensão estilística? – Ao jornalismo no duro, que vai pela noite adentro ou pelo dia afora, conforme a pressão da notícia. Jornalismo suado e sofrido, com algo de embriaguez, pela sensação de viver os acontecimentos mais alheios à nossa vida pessoal, vida que fica dependendo do fato, próximo ou distante, do imprevisto, do incontrolável, da corrente infinita de acontecimentos. [...] Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor

da hora. Transformar o fato em notícia, produzir essa notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender, a concluir por si mesmo: não é um jogo intelectual fascinante? E renovado todo dia! Não há pausa. Não há dorzinha pessoal que possa impedi-lo. O fato não espera. O leitor não espera. Então você adquire o hábito de viver pelo fato, amigado com o fato. Você se sente infeliz se o fato escapou à sua percepção. (ANDRADE, 2003, p. 1221).

O jornalista Geneton Moraes Neto, ao entrevistar o poeta, questionou se “o jornalismo poderia ser literatura”, ao que Drummond respondeu: “O jornalismo é uma forma de literatura. Eu, pelo menos, convivi – e mil escritores conviveram – com uma forma de jornalismo que me parece muito afeiçoada à criação literária: a crônica [...]” (ANDRADE, 1987 *apud* MORAES NETO, 2007, p. 52). Assim, Drummond, entre crônicas e poemas, expunha suas ideias renovadoras e ia se firmando como escritor modernista, lançando mão do jornal, veículo da cultura impressa para divulgar textos do novo ideário literário e intelectual.

Ao ler atentamente a obra do escritor, pode-se depreender que as revistas foram fundamentais para a sua formação literária desde a infância. O acesso a elas fornecia, entre outras coisas, a possibilidade de ampliar seu universo, a partir da poesia, de gravuras, narrativas de aventura e de tudo o mais com que pudesse ter contato. Não por acaso sua escrita está permeada de referências ao leitor que o constituiu desde a infância. O vasto imaginário que Drummond construiu por meio da leitura das revistas foi estratégico não somente para sua formação leitora, mas também para sua formação de escritor, a exemplo do que ele próprio considerou como sua primeira emoção literária: **As Aventuras de Robinson Crusóé**, de Defoe.

O contato com revistas mostrou-se fundamental para a produção do poeta, a exemplo de **A Revista**, periódico do grupo modernista mineiro, dirigido por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida. É necessário mencionar que, antes da publicação de **Alguma Poesia**, Drummond publicou em revistas vários dos poemas que integrariam seu primeiro volume de poesias, a exemplo do emblemático No meio do caminho, publicado na **Revista de Antropofagia**, de São Paulo, em julho de 1928, com edição de Oswald de Andrade; já na revista **Verde**, de Cataguazes, publicou o poema Quadrilha pela primeira vez, em novembro de 1927. Dessa maneira, as revistas artísticas se apresentaram como importantes meios de veiculação da produção literária brasileira do início do século XX. Além de Drummond, elas contaram com colaboradores que representaram a produção artístico-literária do movimento modernista, como Graça Aranha, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, entre outros. Além disso, os principais manifestos modernistas foram publicados em revistas que funcionaram como porta-vozes dos diferentes grupos. Nelas eram veiculadas teorias sobre a arte moderna, trechos de contos, romances, poemas, além de eventos artísticos e outros temas de relevância para o Modernismo brasileiro.

Conforme dados divulgados pelo **Projeto Memória:** Drummond, testemunho da experiência humana (2011), nos anos 1950 e 1960, o escritor trabalhou em alguns programas de rádio. Na Rádio MEC realizou a série de palestras **Quase memórias**, em 1954; colaborou em **Quadrante**, em 1961, e criou o programa **Cadeira de balanço**, em 1963. Na Rádio Roquete Pinto, colaborou em **Vozes da cidade**, também em 1963. Nesses programas, o escritor levava literatura e arte para

a audiência. Nesse mesmo período, vários poemas do escritor foram musicados e muitos transmitidos pelo rádio e outros foram gravados pelo poeta em discos de venda comercial. Dessa maneira, o escritor utilizou as mídias tradicionais disponíveis na época, em diferentes suportes, a fim de difundir a poesia para outros espaços, alcançando muitos ouvintes e ampliando as formas de circulação do texto literário, como esclarece em 1941, no depoimento “Para que serve o rádio?” quando vislumbrou nesse meio de comunicação um precioso instrumento educativo e de difusão da cultura. Isso significa que Drummond estava atento às novas formas de expressão da sociedade, a suas demandas e preferências, e, assim como outros escritores, demonstrou estar imbuído do desejo de alcançar e expandir novos públicos.

Pode-se então afirmar que o poeta cronista já extrapolava o impresso como suporte para seus textos, utilizando-se também do rádio para aproximar a literatura do público leitor, constituindo assim ouvintes de poesia. Esse meio de comunicação de massa era relativamente novo, tendo sido lançado oficialmente no Brasil no dia sete de setembro de 1922, na abertura da exposição comemorativa do centenário da Independência quando aconteceu a primeira transmissão radiofônica oficial no Rio de Janeiro (CASTRO, 2020). O rádio revolucionou a comunicação a distância, pois não se limitou a transmitir notícias ou campanhas políticas, mas funcionou também como divulgador da cultura literária.

A presença da poesia de Drummond por meio do sistema de difusão do rádio foi importante, mas a ideia de preservar sua obra para além do seu tempo também foi uma preocupação do escritor. Nesse sentido, a tendência memorialística do poeta o fazia registrar acontecimentos, elaborar listas e rotular experiências,

como se classificasse o mundo para melhor compreendê-lo. Assim, Drummond pensou o mundo, ordenando-o ou desordenando-o a partir das letras. Daí almejar a criação de um museu de literatura, indicando assim sua inclinação de arquivista, já expressa na maneira como organizava suas fotos, cartas, textos, desenhos. Drummond, mais de uma vez, em suas crônicas, manifestou o desejo de que no Brasil se fundasse um centro que tivesse como objetivo primordial a preservação da literatura brasileira, como registrou em 11 de julho de 1972:

Velha fantasia deste colunista – e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irre realidade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos [...]. Mas falta o órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde por falta de tal órgão. Será que a ficção, a poesia e o ensaio de nossos escritores não merecem possuí-lo? O museu de letras, que recolhesse espécimes mais significativas, prestaria um bom serviço. (ANDRADE, 1972, p. 5)

Em 28 de dezembro de 1972, o sonho do escritor torna-se realidade com a constituição do Arquivo-Museu de Literatura (AMLB), por meio da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. No ano de 1994, foi implantado no AMLB o sistema de automação que, sem dúvida alguma, facilitou o acesso à informação. Drummond auxiliou os pesquisadores, selecionando 21 títulos e elaborando índices em folhas datilografadas que estão digitalizadas e acessíveis para consulta.

Nesse percurso pela cultura impressa, pelo universo do audiovisual, é possível constatar que Drummond sempre se interessou por aproximar sua escrita de seu leitor e, para isso, transitou com desenvoltura e criatividade nas interfaces do mundo das letras. Mas o desejo de aproximação não se limita à relação do autor com o público, pois os admiradores de sua produção também têm realizado, ao longo do tempo, trabalhos que buscam aproximação com a vida e a obra do escritor.

3 Drummond entre compartilhamentos e seguidores

Na contemporaneidade, leitores e admiradores se apropriam da obra do poeta mineiro transportando-a para o ambiente virtual de *sites*, *blogs* e redes sociais, tornando sua produção ainda mais acessível e conhecida do grande público da internet, incluindo-se aí uma parcela significativa do público que não tem o hábito de ler em suportes impressos, como o livro.

As redes sociais na internet emergem das práticas de interação orientadas para a partilha e formação de grupos de interesses. Essas comunidades interativas provocaram uma migração de pessoas, produtos, ideias, comportamentos, imagens e textos para o ambiente virtual. Embora esse movimento seja real, isso, de forma alguma, significa que os outros suportes ou espaços tenham perdido sua importância, pois, neste momento, as mídias tradicionais e digitais, o impresso e o visual coexistem, ou seja, evidenciando que não é necessário desaparecer um meio para que o outro surja.

A mídia digital funciona como um canal de expressão, de visibilidade e de participação coletiva para escritores e para os leitores que têm a oportunidade de emitir as suas opiniões

sobre o que leem (e, no caso dos escritores que escrevem nas plataformas digitais, de poder dialogar diretamente com aqueles que leem), circunstância que, há pouco tempo, seria difícil de se pensar, em virtude da comunicação entre o leitor e o escritor ter sido, ao longo de séculos, mediada pelas editoras. Desse modo, a presença da literatura e, particularmente, de poesia nas redes sociais só reitera a constatação de que a leitura pode ser realizada em distintos suportes. O que talvez exista de novo é a forma de interagir com o escrito, que, de certa forma, se distancia da interação com o impresso. Segundo Lévy (2003), as redes sociais na internet constituíram comunidades virtuais que produziram uma nova maneira de fazer sociedade. O fato é que a relação entre virtual e social rompeu com a barreira física do território, redefiniu a ideia de tempo e espaço e ampliou como nunca as possibilidades de interações, reverberando nos modos de se produzirem e consumirem o texto literário e os novos objetos de linguagem.

Entre os produtos culturais e literários que circulam na internet, encontram-se poemas que, em redes como *Facebook* e *YouTube*, são vistos e compartilhados inúmeras vezes. *Facebook* é uma mídia social e rede social virtual lançada em 4 de fevereiro de 2004 que se desenvolve a partir das interações humanas *online*, contando atualmente com mais de 2,27 bilhões de perfis. A partir disso, é possível inferir que essa rede social possibilitou o surgimento de uma nova forma de interação, na qual a posição individual muda de receptor passivo para a de produtor de conteúdo.

Na Imagem 1, é possível verificar que a página dedicada a Drummond, no *Facebook*, recebeu 275.024 “curtidas” e é “seguida” por 286.267 pessoas:

Imagem 1- Página do *Facebook* dedicada a Carlos Drummond de Andrade



Fonte: *Facebook*, 2020.

A Imagem 2 demonstra como a produção de Drummond circula na plataforma *YouTube*. Para o vídeo intitulado **Carlos Drummond de Andrade por ele mesmo (Poemas)**, no qual é possível apreciar o escritor declamando uma série de poemas, contam-se 567.355 visualizações, 10.000 *likes* e 402 comentários:

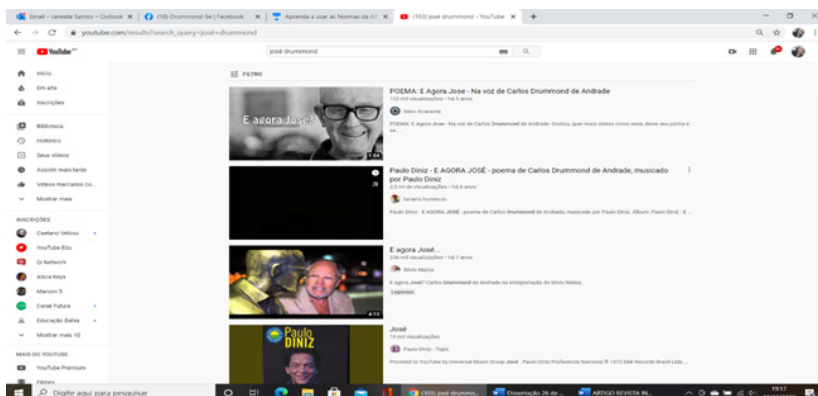
Imagem 2 - Página do *YouTube* dedicada a Carlos Drummond de Andrade



Fonte: *YouTube*, 2020

Na Imagem 3, observa-se que, ao pesquisar no *YouTube* a expressão “E agora José”, trecho de um dos poemas mais conhecidos de Carlos Drummond de Andrade, obtém-se um resultado muito expressivo, que apresenta uma série de conteúdos produzidos a partir do título desse poema. Esses conteúdos vão de músicas a vídeos de animações, passando por pessoas declamando os textos. Além da circulação do conteúdo poético nas mídias, deve-se observar a participação do receptor nesse processo, que vai do consumo até a própria produção desses e de outros produtos, passando pela interatividade dos comentários.

Imagem 3 - Resultado de busca no *YouTube* pela expressão “E agora José”



Fonte: *YouTube*, 2020

O *YouTube*, fundado em fevereiro de 2005, é uma plataforma e um agregador de conteúdo produzido pelo usuário, configurando-se como o mais importante *site* de difusão e de compartilhamento de vídeos. Por ser um *site* de cultura participativa é necessário levar em consideração o contexto da cultura digital marcado pela vida em rede, pela versatilidade, por encontros de diferenças culturais e pela ideia de colaboração, pois, segundo Lévy (1999), as novas formas de comunicação formam “processos abertos de colaboração”.

Alguns poemas de Drummond ficaram marcados na memória do grande público, sendo um exemplo disso, José, escrito em 1942 e publicado pela Editora José Olympio na coletânea **Poesias**. Vários motivos fazem desse poema uma marca na produção drummondiana: a visão pessimista do cotidiano, a solidão do homem, sua falta de espaço e até a profunda angústia pela vida:

E agora, José? /A festa acabou, /a luz apagou, /o povo sumiu, /a noite esfriou, /e agora, José? /e agora, Você? /Você que é sem nome, /que zomba dos outros, /Você que faz versos, /que ama, protesta? / e agora, José? / Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho, / já não pode beber, / já não pode fumar, / cuspir já não pode, / a noite esfriou, / o dia não veio, / o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia / e tudo acabou / e tudo fugiu / e tudo mofou, / e agora, José? / E agora, José? / Sua doce palavra, / seu instante de febre, / sua gula e jejum, / sua biblioteca, / sua lavra de ouro, / seu terno de vidro, / sua incoerência, / seu ódio — e agora? [...] você marcha, José! / José, para onde? (ANDRADE, 1942).

Outra característica desse texto é que ele remete o leitor a diversas interpretações. Tem-se a impressão de que qualquer pessoa pode ser José, esse personagem que desfruta de uma fortuita alegria e felicidade, mas que as perde, pois “a festa acabou”. Em uma pesquisa rápida no *Google*, no dia 28 de novembro de 2020, apareceram aproximadamente 2.410.000 resultados (0,45 segundos) para a expressão “José de Carlos Drummond de Andrade”, um exemplo de uma propagação quase viral desse poema na internet e do papel dos produtores de conteúdo para a rede.

É importante ressaltar que a internet surgiu como mais uma possibilidade de interação entre a literatura e o leitor, sobretudo porque os leitores continuam lendo no impresso ou assistindo a produções audiovisuais adaptadas de obras literárias. Essa aproximação se dá em função das muitas possibilidades e *links* de que a internet dispõe, o que facilita, de certa forma, o acesso ao texto, como aponta Munari, Bocchese e Aguiar:

Quando a literatura produzida em livro é transferida para a internet, tornando-a seu suporte, ela costuma figurar em websites voltados especificamente para o mundo das letras: páginas de instituições, de editoras,

dos próprios autores, revistas eletrônicas, e ainda em portais de comunicação, como os jornais digitais. Muito frequentemente ela aparece em blogs e redes sociais, em fragmentos, recriações, comparações, geralmente com comentários, acréscimos, recortes, manipulações digitais. (MUNARI; BOCCHESI; AGUIAR, 2011, p. 4).

Pode-se constatar que a transição do impresso para o digital leva o texto ao encontro de novos leitores, além de expandir suas formas por meio de (re)criações realizadas pelos internautas. Estudos recentes apontam que há uma mudança na experiência de leitura, ou seja, mudam-se os suportes, mudam-se as formas de ler o mesmo texto. Chartier aponta que um mesmo texto, apresentado em diferentes suportes, se traduz em diferentes significados ao leitor:

A forma do objeto escrito dirige sempre o sentido que os leitores podem dar a aquilo que leem. Ler um artigo em um banco de dados eletrônico, sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanham, e ler o “mesmo” artigo no número da revista na qual apareceu, não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói, no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto dos textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou jornal. (CHARTIER, 1998, p. 128).

Desse modo é possível inferir que, quando um texto transita entre diversos meios, inclusive pelos meios digitais e computacionais, leva consigo não apenas várias possibilidades de leitura, mas também, de interpretações. Pode-se afirmar ainda que o leitor adquire novas formas de se relacionar com a leitura, já que muitos leitores dos suportes digitais formam e/ou participam de comunidades de leitores, onde são promovidas discussões e

emitidas opiniões sobre os textos lidos. Esse modo de leitura, a que podemos emprestar o nome de leitura compartilhada, distancia-se da leitura silenciosa e, ao mesmo tempo, solitária, ao instaurar um ambiente de interação.

O leitor que se utiliza do digital, o webleitor, não se contenta em somente ler os textos poéticos, mas deseja compartilhá-los com outros seguidores das redes sociais, interagindo com os *posts*, curtindo e comentando, promovendo uma propagação midiática a partir da sua participação e envolvimento com seu objeto de desejo. Esses leitores postam imagens que julgam interpretar ou explicar determinados poemas, produzem vídeos com declamação de poemas e com comentários sobre a vida e a obra dos escritores favoritos – em muitos casos há uma postura que se assemelha à de fãs e não apenas de leitores. Esse comportamento ilustra a cultura participativa, conceito que designa a forma como os consumidores contemporâneos, desde a popularização da internet, têm se distanciado da condição de receptores passivos ao produzir conhecimento e disseminar informações e ideias:

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo [...] (JENKINS, 2009, p. 4).

Segundo Henry Jenkins (2009), a sociedade está cada vez mais íntima das tecnologias e da internet, repleta de fãs, que são os que não apenas consomem certa informação, mas também produzem e trocam conhecimento ao redor do mundo.

Nesse sentido, a poesia de Drummond seduz muitos leitores devido ao uso da ironia, do humor, além de temas voltados para o cotidiano, revitalizando assim sua produção poética por meio de leitores internautas que se veem representados nesses elementos, o que fica claro quando se observam as postagens nas redes sociais.

Ao usar a ferramenta “busca” no *Facebook*, é possível encontrar inúmeras páginas, comunidades e postagens de poemas de Drummond que são organizadas por uma verdadeira legião de fãs incansáveis em publicar diariamente fragmentos de textos do poeta, ou apenas em compartilhar ou dar um *like* em *posts* disponibilizados por outros seguidores. Esses sujeitos encontram nas redes sociais um espaço autônomo de apresentação e discussão da sua maneira de compreender e avaliar uma determinada obra, registrando suas leituras, discutindo com seus pares e ampliando o debate antes restrito a especialistas.

Os processos de leitura, recepção, produção e circulação de conteúdos culturais na internet se dão mediante diferentes atores. Alguns deles tornam-se, além de consumidores, produtores de conteúdo, o que demonstra que o cenário midiático é cada vez mais demarcado pela acessibilidade e liberdade. Tudo isso passa pela cultura participativa a partir da disseminação de conteúdos de diversas origens, que se entrelaçam nas comunidades de fãs que produzem *sites*, *blogs* e *fanpages* dedicados a Drummond.

Desse modo, quando tratamos de poesia, que teve sua provável morte anunciada desde a modernidade, a sua recepção pelos webleitores pode significar a conquista de novos leitores e de novas leituras. Portanto, é possível afirmar que a leitura compartilhada de poesia nos meios digitais não é banalização ou facilitação, mas atualização do que ela tem de mais essencial,

o público leitor, além do fenômeno da comunidade de fãs que promove também a leitura criativa de poemas.

Considerações finais

Drummond foi um homem do jornal, das revistas, dos acervos, das bibliotecas, do rádio, do cinema e da TV. Contemporaneamente, a obra poética do escritor mineiro transita da cultura impressa às infovias da internet, alcançando públicos dos mais variados: sendo lida em diversos meios, ganhou a forma de música, filmes e documentários. Seus versos continuam sendo frequentemente parodiados, outros foram popularizados em expressões como “E agora, José?”. A relação do leitor com a obra continua gerando produtos que circulam livremente no mundo digital, mas, se o leitor é mais tradicional, também encontrará dezenas de livros de poesia e de prosa que continuam a ser editados e disponibilizados em livrarias e bibliotecas.

A movência do texto poético dos livros para os suportes digitais é promovida por leitores, artistas, editoras, profissionais de rádio e TV, que integram as diversas mídias disponíveis para favorecer esse movimento que faz o texto e seus autores circularem por diversos locais de “leitura”, atraindo, consequentemente, leitores veteranos e os recém-chegados ao mundo da literatura que circulam por espaços diversos a fim de vivenciarem as suas experiências com o texto. A presença de leitores e fãs participativos no ambiente virtual é um acontecimento inarredável, já que a mediação cultural e social é uma realidade que cada vez mais ocupará as relações humanas, inclusive a relação entre o ser humano e suas criações culturais, como é o caso da produção poética.

Drummond percorreu, evidenciou e visibilizou com perspicácia as nuances de sua produção literária. Embora tenha sido um crítico da modernidade mecanizada, logo depreendeu que a tecnologia deveria mediar e compartilhar a arte e, por isso mesmo, lançou mão dos meios de comunicação de massa disponíveis à época para divulgar a sua produção e convidar o grande público a conhecer mais de perto a literatura, pois o que o poeta mineiro sempre quis foi popularizar sua produção para seu público, o que, sem dúvida, conseguiu e, atualmente, vem conseguindo por meio das leituras, interações e recriações de seus leitores, espectadores e internautas contemporâneos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Museu: fantasia?** *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.5, 11 de julho de 1972. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19720711&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 04 jan. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 5. ed. São Paulo: Record, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Autobiografia para uma revista. Confissões de Minas (1944). *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Prosa Seleta**. Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de

Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **José**. Posfácio Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Posfácio Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

CANAVILHAS, João Messias. **Webjornalismo**: considerações gerais sobre jornalismo na web. 2001.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: **A crônica**: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, José de Almeida. **História do Rádio no Brasil**. Disponível em: <http://www.abert.org.br>. Acesso em: 21 mar. 2020.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial/Ed.UNESP, 1998.

Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/drummond.umpoetadealmaeficio>. Acesso em: 10 dez. 2020

FROTA, Lélia Coelho; SANTIAGO, Silviano. **Carlos e Mário**: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pm3dI6qznms&t=113s>>. Acesso em: 10 dez. 2020

YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=jos%C3%A9+drummond>. Acesso em: 10 dez. 2020.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. Tradução de Susana Alexandria São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. **Invasores do texto**: fãs e cultura participativa. Tradução de Érico Assis. Nova Iguaçu/Rio de Janeiro: Marsupial,

2015.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. 4. ed. Tradução São Paulo: Loyola, 2003.

MUNARI, Ana Cláudia; BOCCHESI, Jocelyne; AGUIAR, Vera Teixeira de. Literatura e internet. In: Semana de Letras, 9., 2011, Porto Alegre. 70 Anos: A FALA FALA. **Anais** [...] Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/anamunari.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2019.

NETO, Geneton Moraes. **Dossiê Drummond**. São Paulo: Globo, 2007.

SPALDING, Marcelo. **Alice do livro impresso ao e-book**: adaptação de Alice no país das maravilhas e de através do espelho para Ipad. Porto Alegre: 2012.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

RODY, Verinha; PONTO, Bira do. **Carnaval de 1987**: No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Galeria do samba, 2022. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1987/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

A crônica de Benjamin Costallat: uma nova ideia de literatura para a ampliação do público leitor por meio de jornais cariocas, nos anos de 1920

Andréa Portolomeos*

Resumo

Este artigo discute a produção de Benjamin Costallat como cronista de jornais cariocas nos anos de 1920 que, em diálogo com discussões realizadas na Europa sobretudo pelo Futurismo, encampava um projeto para ampliação do público leitor de literatura entre nós, abrاندando os efeitos de uma modernização conservadora praticada pelos governantes da República Velha. Costallat concebia que, ao lado da urbanização do início do século XX, registrava-se uma modificação na sensibilidade dos novos grandes aglomerados urbanos. Essa ideia configura seus textos, inaugurando em suas crônicas uma linguagem marcada pela velocidade e pela imagem do novo cenário citadino, sem precedentes no universo literário brasileiro. O artigo pretende abordar como o cronista trabalha à revelia de um conceito tradicional da cultura e do literário, dando origem a uma importante ruptura estética no Brasil que implicou – para além de uma exclusiva renovação da linguagem artística – a utilização de novos suportes, como o jornal, e de novas tecnologias, como o cinema. A produção de Costallat constitui uma nova manifestação literária nos anos de 1920 que não deve ser avaliada estritamente segundo os critérios estéticos adotados pela crítica modernista canônica. É necessário analisar a partir de outras perspectivas esses textos que fogem ao convencionalismo das categorias de arte tradicional, sob

* Universidade Federal de Lavras (UFLA). Doutora, professora associada na graduação e pós-graduação em Letras, <https://orcid.org/0000-0001-7298-5695>.

pena de negação da reinvenção de uma prática vanguardista no Brasil que lança luzes sobre as incongruências de um projeto autoritário de modernização entre nós.

Palavras-chave: Benjamim Costallat. Crônica. Formação de leitores. Nova concepção de cultura e literatura.

The Chronicle of Benjamim Costallat: A New Literature Idea for the Expansion of the Reader Public Through Carioca Newspapers in the 1920's

Abstract

This article discusses the production of Benjamim Costallat as a columnist for newspapers in Rio de Janeiro (carioca newspapers) in the 1920s who, in dialogue with discussions held in Europe, especially by Futurism, took on a project to expand the readership of literature among us, mitigating the effects of a conservative modernization practiced by the rulers of the Old Republic. Costallat conceived that, alongside the urbanization of the early 20th century, there was a change in the sensibility of the new large urban agglomerations. This idea sets his texts, ushering in his chronicles a language marked by speed and image in the new city scenery, unprecedented in the Brazilian literary universe. The article intends to address how the chronicler works opposing the traditional concept of culture and literature, giving rise to an important aesthetic rupture in Brazil which implied - in addition to an exclusive renewal of artistic language - the use of new media, such as newspapers and new technologies, such as cinema. Costallat's production constitutes a new literary manifestation in the 1920s that should not be strictly evaluated according to the aesthetic criteria adopted by canonical modernist criticism. It is necessary to analyze these texts, from other perspectives,

which escape the conventionality of traditional art categories under penalty of denying the reinvention of an avant-garde practice in Brazil that sheds light on the incongruities of an authoritarian modernization project among us.

Keywords: Benjamim Costallat. Chronicle. Reader formation. New conception of culture and literature.

Recebido em: 29/09/2021 // Aceito em: 23/12/2021.

Introdução

Benjamim Delgado de Carvalho Costallat, carioca educado em Paris, colaborou intensamente como cronista, na década de 1920, com alguns jornais do Rio de Janeiro, entre eles a **Gazeta de Notícias** e o **Jornal do Brasil**. Em vez de trabalhar seus textos numa esfera normativizada, regida por critérios exclusivamente estéticos, como nossos vanguardistas canônicos, optou por popularizar a literatura com intuito de abarcar um maior número de leitores e, para isso, utilizava novos suportes mercadológicos como as folhas diárias, a propaganda e sua editora. Entretanto, este artigo se limita a discutir a produção de Costallat como cronista, em diálogo com propostas de vanguardas europeias e tendo em vista uma ampliação do público leitor de literatura.

Costallat atualizava entre nós discussões realizadas na Europa sobretudo pelo Futurismo. Marinetti, fundador desse movimento de vanguarda italiano, concebia que, ao lado da transformação industrial, ocorrida no início do século XX, registrava-se uma transformação na sensibilidade dos novos grandes aglomerados urbanos. Assim sendo, segundo ele, era necessária a superação das velhas elites intelectuais em resposta às novas exigências culturais da sociedade de massa. Ou seja, era tempo de transformar o papel tradicional do artista encastelado na sua torre de marfim. Benjamim Costallat percebia esses novos tempos e suas diferentes reivindicações. Somado a isso, era sensível à nossa particular modernização, que não havia cumprido seu papel ilustrador – tendo em vista que não tínhamos um público numeroso de leitores – e a literatura que aqui se praticava, para um grupo muito restrito, só contribuía para a manutenção desse quadro.

Segundo Peter Bürger (2019), as propostas de vanguarda caracterizam-se pela crítica à instituição arte segundo suas convenções burguesas: “[...] Com os movimentos de vanguarda, o subsistema artístico chega ao estágio da autocrítica. O dadaísmo não critica mais as tendências artísticas precedentes, mas a instituição da arte tal como se formou na sociedade burguesa.”¹ Assim sendo, nosso cronista pode ser analisado sob tal perspectiva, já que trabalhava à revelia de um conceito tradicional da cultura e do literário, professado pelos nossos modernistas canônicos da década de 1920.

Ao voltar de seus estudos na Europa, ainda muito jovem, Costallat começa a fazer crítica musical e teatral no jornal **O Imparcial**. Em 1918, publica uma seleção desses textos sob o título **Da Letra F, nº 2**, numa referência à cadeira que ocupava, como crítico, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1919, aos 20 anos, inicia sua longa carreira de cronista do **Jornal do Brasil**. Paralelamente, colabora com outros jornais e revistas do Rio como a **Gazeta de Notícias** e **Fon-Fon** e ainda com jornais paulistas, como o **Jornal do Comércio**, no qual assinava uma crônica aos domingos. Escrevia ainda esporadicamente para os jornais italianos, como o carioca *La Patria degli Italiani* e os paulistas *Il Piccolo* e *Fanfulla*.

O cronista foi um animador do nosso cenário cultural no início dos anos de 1920. Chegou a conciliar as atividades de escritor, editor e dono de livraria, o que nos remete para a sua diferente concepção de cultura entendida como processo dinâmico, permanentemente renovador, para o qual um grande público ativo precisava contribuir. A ideia de literatura

¹ Nossa tradução para: “con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo [...] ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.” (BÜRGER, 2019, p. 62).

encampada por ele afastava-se assim da literatura popular tradicional, marcada por um forte localismo, e também da literatura consagrada por instituições como escolas, museus e salões de arte. Tratava-se de expressão de uma cultura média que já se traduzia no folhetim, na publicidade e no cinema e que inventava outros critérios de produção e difusão.

2 Contribuições e impasses do Futurismo para as propostas de Costallat

No contexto do início do século XX, o campo de produção erudita encontra-se cada vez mais tensionado pelo mercado e, sendo assim, procura identificar-se como único espaço legitimador de cultura. Analisando um universo mais amplo, Pierre Bourdieu (*apud* ORTIZ, 2001) associa esse processo de consagração artística à consagração religiosa. Segundo ele, as academias, as universidades, as revistas constituem instâncias glorificadoras da obra do mesmo modo que a Igreja e seus sacramentos instituem um caráter sagrados dos objetos profanos (ORTIZ, 2001). Dessa forma, Renato Ortiz observa que é necessário pensar nas tensões que se estabelecem entre campos culturais distintos e relacioná-las a esse processo consagrador. Assim, o simples antagonismo entre cultura erudita e de mercado precisa ser repensado mediante uma relação de poder (ORTIZ, 2001).

Ortiz (2001), estudando o discurso de artistas franceses do século XIX, avalia uma preocupação com a manutenção do seu estatuto tradicional. A Revolução Francesa e a industrialização haviam trazido a classe operária para a cena das grandes cidades, o que implicou um enfrentamento entre posições e direitos. Essa

ameaça potencial da nova classe se efetivava mediante greves, barricadas e, a partir de 1848, mediante o voto. O crítico revela, na fala dos intelectuais da época, um preconceito estético contra a multidão que decorreria de um conflito político. Barbey d'Aurevilly (*apud* ORTIZ, 2001, p. 73), por exemplo, defendia que: “[...] a democracia de retrato – brutal e mentirosa –, esta arte de quatro tostões colocada à disposição da indigência vaidosa de um século de barateamento e de bugigangas, havia aniquilado as coisas grandiosas do passado.”.

A fotografia, praticada pelo homem comum, dessacralizava a aura do velho artista movido por um talento individual. Ainda nesse sentido, Renato Ortiz (2001) cita os textos de Baudelaire sobre o Salão de 1859 e os de Sainte-Beuve sobre a literatura industrial (BEUVE, 1992), nos quais a multidão das metrópoles pode ser lida como degradante. Na discussão sobre o caráter artístico da fotografia, Baudelaire argumenta: “Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará – ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão [...]” (BAUDELAIRE, 1988, p. 73). E Sainte-Beuve (1992) mostra-se preocupado com o advento da democratização literária, pois, à medida que a multidão se apropriava da obra, via jornal, esta tendia a tornar-se superficial, para atingir um número cada vez maior de leitores. Em suma, segundo o autor, a arte corromper-se-ia ao se beneficiar de processos industriais e capitalistas:

Devemos nos resignar a novos hábitos, à invasão da democracia literária, bem como ao advento de todas as outras democracias. Não importa que soe mais evidente na literatura. Escrever e imprimir será cada vez menos uma característica distintiva. Com nossos costumes eleitorais e industriais, todo mundo, pelo menos uma vez na vida, terá sua página, seu discurso, seu prospecto,

seu brinde, será um autor. Daí para a novela, é só uma etapa. Por que não eu também? Todo mundo disse para si mesmo.²

Embora essa aproximação entre arte e mercado possa de fato representar um risco de desestabilização de uma hierarquia artística socialmente constituída, o próprio Ortiz matiza tal interpretação da cultura citadina considerado que o antagonismo entre arte e sociedade não se restringe a uma discussão de interesses particulares. Segundo o crítico, a ideia de superioridade de uma arte não se reduz a uma estratégia de distinção, mas engloba um elemento de crítica. Nesse sentido, a escola de Frankfurt, quando recusava um espaço predeterminado pelas forças produtivas, abria para a arte perspectivas de contestação das forças históricas que a realizavam e, ao mesmo tempo, a sufocavam (ORTIZ, 1991).

Assim, uma forte contradição se instaura no artista, no contexto da modernização, cujo produto revela-se impregnado dessa nova cultura citadina. Sabemos que Baudelaire, apesar de sua atitude defensiva, assumiu posturas inovadoras. Se a obra, com os novos meios de reprodução em massa, perdia seu caráter sacralizante, o poeta francês dispensava sua antiga torre de marfim, criando um novo tipo de lírica voltada para o referente urbano. Jorge Schwartz, analisando a produção do poeta francês nota: “Depois do poeta de *Les Fleurs du Mal*, opera-se gradualmente uma transferência do ponto de vista temático que se traduz na passagem do culto do eu ao culto do objeto [...]” (SCHWARTZ, 1983, p. 3).

2 Nossa tradução para: Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature. Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi? Se dit chacun. (BEUVE, 1992, p.185)

Segundo Walter Benjamin (1975), a ideia da massa é algo inerente ao texto do poeta francês, ainda que esse articule paradoxalmente suas defesas contra a atrofia progressiva da experiência individual. A multidão é intrínseca ao poeta e à sua produção:

Em os *Tableaux Parisiens* pode-se verificar, quase sempre, a presença misteriosa de uma massa. Quando Baudelaire toma o crepúsculo matutino como tema, há nas ruas desertas algo do “silêncio de um formigueiro” que Hugo pressente na Paris noturna. Basta que Baudelaire pouse o olhar sobre as pranchas dos atlas anatômicos, expostas à venda nos empoeirados cais do Sena, para que em suas folhas a massa dos defuntos tome, inadvertidamente, o lugar em que antes apareciam esqueletos isolados. (BENJAMIM, 1975, p. 48).

Para Benjamim Costallat, a multidão também está inseparavelmente ligada ao texto. Na medida em que administra o gênero crônica, que tem como suporte os jornais, não pode deixar de contar com essa nova variante da vida moderna. Nesse sentido, sua narrativa é marcada pelo dinamismo característico dos grandes aglomerados nas ruas:

Meus pêsales aos banhistas. Meus pêsales aos amadores de pernas. Meus pêsales aos dignos cidadãos, que à hora do banho do Flamengo, se encostam à amurada do cais em atitude contemplativa diante da plástica alheia. O banho “Ba-ta-clan” morreu. E quem quiser ver pernas tem mesmo que ir para a avenida. (COSTALLAT, 1924, p.161).

Além disso, a massa urbana muitas vezes torna-se temática nos textos do autor:

E na barulhada confusa da rua, surge, finalmente, a cena imprevista, a cena deliciosa de emoção, que faz da rua, da calçada, dessa coisa inanimada, feita de pedra e de

cimento, o quadro mais variado onde os atores mais sensacionais desfilam. A calçada é o palco maravilhoso onde os atores não se pintam nem fingem. São tais quais são. (COSTALLAT, 1924, p. 67).

O movimento de vanguarda Futurista colaborava na reavaliação da posição conservadora sobre a multidão, mas seu posicionamento ambíguo se revelou faca de dois gumes: se, de um lado, abriu portas para discussões até hoje contemporâneas, de outro, deu margem para a atuação fascista. Nesse caso, a grande massa foi reduzida a uma condição passiva, tornou-se tão somente um material maleável organizado para o triunfo do artista-plástico/político. Dirá Mussolini (*apud* JAY, 2003, p.148) posteriormente:

Quando a massa fica como cera nas minhas mãos ou quando me confundo e quase sou esmagado, me sinto parte da massa. Mesmo assim, persiste em mim um certo sentimento de aversão, como o que o artista experimenta pelo gesso que modelo. O escultor às vezes não quebra o bloco de mármore em mil pedaços porque não consegue dar forma à visão que concebeu?³

Contudo é inegável que o movimento fomentou um novo campo de atuação para a cultura na sociedade moderna ao considerar o grande público. Mario de Micheli, importante crítico das vanguardas italianas, em *Le avanguardie artistiche del Novecento*, analisa as contradições que caracterizam o futurismo. Segundo ele, a formação do movimento é demasiadamente complexa visto que seus participantes vinham de extrações anárquicas, comunistas e nacionalistas. Marinetti, como admirador das ideias anárquicas, proclamava um gosto

3 Nossa tradução para: Cuando las masas son como cera en mis manos o cuando me confundo con ellas y quedo casi aplastado por ellas, me siento parte de la massa. Aun así persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el artista por el yeso que modelo. ¿No rompe a veces el escultor en mil pedazos el bloque de mármol porque no puede darle la forma de la visión que concibió?

libertário em seus manifestos, atraindo, assim, diferentes perfis de artistas para o seu movimento de vanguarda.

De Micheli considera que um dos grandes problemas do futurismo foi a relação positivista que estabeleceu entre progresso tecnológico e humano, dispondo esses elementos sobre um mesmo plano com prejuízo para o homem. Todavia, segundo o autor, mesmo com essa marca tecnicista em sua poética, o movimento intuía e divulgava o desenvolvimento de uma nova arte que desestabilizava as convenções artísticas do oitocentos. Essas novas perspectivas foram acolhidas em muitas partes da Europa e na Rússia, onde “Maiakovski e o construtivismo tiveram, sem dúvida, mais que um impulso do futurismo italiano.”⁴

As propostas futuristas não objetivavam apenas uma renovação estética, mas também – o que interessa particularmente para este artigo – uma revolução na ideia do produto cultural dentro da nova sociedade de massa. Nesse sentido, suas propostas aproximam-se de um conjunto de autores brasileiros que atuava no início do século XX, ao qual pertence Benjamim Costallat. De acordo com esse grupo, a ruptura estética no Brasil implicava, para além de uma renovação da linguagem artística, a utilização de novos suportes, como o jornal e a propaganda, e de novas tecnologias, como a arte gráfica e o cinema. Longe de querer resgatar em Marinetti o precursor desse filão, importamos sublinhar o caráter revolucionário, modernista, desses intelectuais brasileiros que aclimatavam entre nós discussões artísticas europeias de ponta antes mesmo do nosso consagrado movimento modernista.

⁴ *Majakovskij e il costruttivismo hanno senz'altro avuto dal futurismo italiano più di un impulso.*” (MICHELI, 2003, p. 246).

3 Benjamin Costallat e a aclimação das propostas futuristas no Brasil

A fortuna crítica sobre Benjamin Costallat hoje é quase inexistente. Entre os poucos textos que circulam, há uma apresentação da reedição da série de crônicas **Mistérios do Rio**, promovida pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em 1995, escrita por Armando e Rosa Maria Gens. Esses autores seguem a tendência do estudo do historiador Nicolau Sevcenko e leem as crônicas, publicadas originalmente no **Jornal do Brasil**, em 1924, como expressão de uma sequência de vícios da cidade que, indiretamente, reclamava por um “saneamento social”. Voltava à baila a tão discutida e não menos importante hipótese de uma literatura empenhada na política oficial do início do século, segundo a qual o Rio de Janeiro deveria tornar-se, a qualquer custo, expressão de civilidade para atrair investimento estrangeiros.

Todavia, produzir uma literatura confirmatória da administração constituída não parece ser a intenção de Costallat. Podemos ler em **A Gazeta de Notícias**, de 14 de março de 1924, o seguinte trecho de uma entrevista com o autor:

- Então! Qual vai ser o seu novo trabalho? Já tem algum assunto em vista? [...]
- Vai chamar-se “Os mistérios do Rio”.
- Então teremos o Eugène Sue em ação...
- Qual o quê, cousa diferente. Não quero fazer obra erudita, meu amigo. O povo não gosta disso. (COSTALLAT, 1924).

Mais parece interessar ao cronista um texto capaz de expandir seu público. Assim, as suas crônicas elegiam aspectos

marginais da cidade – como o vício do ópio, a prostituição e a jogatina – não com o propósito de ressaltar as mazelas do lugar para justificar um processo de higienização à moda Pereira Passos, mas para aguçar as curiosidades dos leitores:

Viramos o Beco do Cotovelo, o beco sinistro e fétido, com a sua ladeirinha que sobe para as ruínas do Castelo. Pouco depois estávamos na Travessia dos Ferreiros. Em pleno bairro chinês. Mas pode-se chamar aquilo um bairro? Não. É apenas uma travessa. Pequenina, estreita, tem-se a impressão de que, abrindo os braços, fecha-se o trânsito da estranha viela. As casas são bastante altas e durante o dia mal se avista o céu. O céu, para aquela pobre gente que ali vive, é apenas uma fatia, uma pequenina fatia de azul iluminado. Mas, à noite, a travessa dos ferreiros é apavorante. Mal acessa, quase escura, adivinha-se mais do que se vê. (COSTALLAT, 1990, p. 83).

Os textos não são permeados por juízos que justifiquem uma cientifização da cidade; pelo contrário, a postura do autor incomodava profundamente uma camada mais conservadora da sociedade que chegou a combater sua produção ficcional.

Em outra entrevista, publicada pelo **JB** na véspera da estreia da série, em 31 de abril de 1924, Costallat deixaria claro o caráter de reportagem dos textos, em resposta à preferência dos leitores: “[Os Mistérios do Rio] são absolutamente verdadeiros. Apenas olhei e narrei [...]. Todos, absolutamente todos os ambientes descritos por mim são verdadeiros, e os personagens que passam pelos Mistérios foram observados de perto.” (COSTALLAT, 1924)

Como acontece muitas vezes com o narrador de João do Rio, em **A alma encantadora das ruas**, o cronista de **Mistérios...** é sempre introduzido no submundo do Rio de Janeiro dos anos 20 por um companheiro. É este quem o convida a visitar uma

favela da cidade, a conhecer suas regras sociais e seu linguajar; é ele quem o apresenta aos chineses fumantes e comerciantes de ópio na Travessa dos Ferreiros, no centro do Rio; é ele ainda que o acompanha numa visita a uma “casa de amor” na rua de Riachuelo. Todas essas investidas, muitas feitas na calada da noite, eram instigadoras da curiosidade de pessoas comuns que partilhavam daquele espaço urbano tão sincrético quanto estimulante: “A favela, ao longe, com seus casebres minúsculos, parecia um presépio imenso. Descemos na rua da América. Uma das ruas mais sórdidas do Rio de Janeiro. Enlameada, imunda. Ligada ao Morro do Pinto pela Ponte dos Amores, a favela, com seus casebres, rebrilhava ao sol.” (COSTALLAT, 1990, p. 37).

Ainda podemos notar que a série recuperava, de certa forma, o significado primordial da crônica como modalidade histórica, ultrapassando seu sentido mais recente de enfoque e comentário dos fatos do dia a dia. Costallat escrevia, ao seu modo, a história do Rio modernizado, filiando-se a um exercício de estilo cultuado na imprensa do século XX, sobretudo por Joaquim Manoel de Macedo, com **Um passeio pelo Rio de Janeiro** e **Memórias da rua do Ouvidor**. Os textos de **Mistérios...**, que ocupavam uma página inteira do jornal e eram ricamente ilustrados, desenvolviam sempre pequenos enredos – diferentemente dos outros escritos do cronista para o **JB** ou para outros jornais – que se caracterizavam por comentários de assuntos gerais. Frei Domingos Vieira (*apud* COUTINHO, 2001, p. 120), ao definir a crônica, fala-nos sobre esse seu duplo potencial:

Crônicas – anais pelas ordens dos tempos, por oposição à história em que os fatos são estudados nas suas causas e nas suas consequências. – Atualmente, nos jornais, parte em que se contam os principais acontecimentos e se reproduzem os boatos numa terra; crônica política, a parte do jornal em que se referem as novas políticas.

É interessante observar que a nova roupagem semântica para o gênero, que o vincula ao jornalismo e à literatura, só ocorreu na língua portuguesa. A transformação operou-se em Portugal ou no Brasil, no século XIX, quando se passou a publicar uma seção de comentários semanais nos jornais (COUTINHO, 2001). O sentido primitivo de crônica, ou seja, o feitio de relato histórico que assumiu a historiografia da Idade Média e do Renascimento, em todas as partes da Europa, a princípio em latim e depois nas diversas línguas vulgares, foi o que prevaleceu hoje nos vários idiomas europeus modernos, menos no português:

Em inglês, francês, espanhol, italiano, a palavra só tem este sentido: crônica é um gênero histórico. E, assim como crônica, “croniqueiro” e “cronista” só se empregam, relativamente a crônica, naquele sentido: eram o indivíduo que escrevia crônica. O mesmo ocorre em francês: *chronique* e *chroniqueur*. É o significado tradicional. (COUTINHO, 2001, p. 121).

A crônica como gênero do cotidiano nasce com os nossos folhetins – versão nacional do *feuilleton* francês –, espaço livre destinado a entreter o leitor e a dar-lhe uma pausa de descanso em meio ao tom mais solene da folha. Havia duas espécies de folhetim no oitocentos: o romance, espaço privilegiado dos rodapés do jornal em que se registrava e se comentava a vida cotidiana da província, do país e do mundo, e os folhetins-variedades, que “eram extensos e abrangiam uma grande variedade de assuntos, sobre os quais o folhetinista ia discorrendo com aquela frivolidade inerente ao gênero, de que falam os escritores da época [...]” (LAURITO, 1993, p. 23).

A crônica jornalística visa conquistar a empatia do leitor e, nesse sentido, está comprometida com o prazer. A tarefa do cronista é, para além de trabalhar com a função referencial da

linguagem, encenar um jogo de sedução. Nesse sentido, ficção e história fundem-se no gênero. Marta Passos, ao estudar as crônicas de José de Alencar, avalia as características próprias desse campo discursivo:

Até que ponto os textos da crônica são ficcionais, informativos ou históricos? Se a crônica fosse definida dentro de alguns desses campos discursivos, perderia parte de seu poder de persuasão. A informação transmitida pelos artigos folhetinescos, ao ser misturada à ficção, acaba adquirindo a independência das variedades – seção do jornal que, segundo Nilson Lage, apresenta assuntos que interessam por si, sem depender de acontecimentos históricos. (PASSOS, 2000, p. 15).

Na construção dos textos, os fatos não são simplesmente dispostos, mas selecionados criteriosamente em consonância com o público. O cronista registra momentos da vida contemporânea, comuns à população, fornecendo-lhe elementos que viabilizem uma rápida interação comunicacional entre autor e leitor. A leitura se torna mais fácil e atraente quando o leitor passa a sentir-se protagonista do enredo.

As crônicas de Costallat são preparadas para que o receptor, ao deparar-se com a página impressa, encontre ali elementos de sua realidade. Pelos seus escritos, podemos inferir que buscava a adesão de uma pequena burguesia que não tinha hábito de leitura. Abundam nas crônicas ambientes, trajes e comportamentos que remetem à atmosfera burguesa dos anos de 1920. Lê-se em *A Mulher Fatal*:

A mulher fatal hoje usa *tailleur*, um simples e sóbrio *tailleur* desenhando-lhe o corpo; é pequenina, quase imperceptível no meio da multidão, não faz nenhuma pose de vampiro, nem tem olhos que nunca mais se acabam [...]. A mulher fatal hoje tem apenas um palminho de cara interessante [...]. A cada passo

encontramo-la. Pela avenida, nas casas de chá, nos *dancings*, em toda parte. [...] andam a passos curtos, rapidamente. Fazem compras, tomam chá e vão ao cinema como todo mundo. (COSTALLAT, 1924, p. 62).

Essa dramatização da narração *in loco* reforçava o caráter documental do texto, garantia de aproximação do público, e suavizava seu teor ficcional. Nesse sentido, podemos dizer que as crônicas colaboravam para a solidificação de hábitos e costumes que iam se infiltrando na cidade. Assim, o cronista pode ser analisado como fundador de novos referenciais e significações para o Rio de Janeiro na medida em que encena uma identificação perfeita entre o texto e o leitor.

Ainda em relação à construção de novos referenciais a partir do texto, observe-se, no trecho seguinte, como o mito do homem moderno – descrito por Pär Bergman (1962) como universal na cultura ocidente – ia sendo articulado em nosso país. Costallat reorganizava a imagem do homem notável com base nos novos códigos modernos e oferecia-nos um indivíduo capaz de dominar o espaço e vencer as distâncias em sua máquina voadora:

Esse Martins glorioso que nos chega de Nova York pelos ares, depois de uma viagem das mais acidentadas e das mais perigosas, batendo todos os recordes da coragem e da resistência [...]. Esse Martins que dominou o espaço e as nuvens, as distâncias e o tempo, os elementos e o acidentes, que tudo dominou e que tudo venceu e que agora nos chega, depois de ter percorrido todo o Brasil desde o Pará [...] (COSTALLAT, 1924, p. 96).

O mesmo espírito universal, estimulado sobretudo pelos novos códigos burgueses internacionais, ganhava estatuto de documento na crônica O homem que vai dançar... Nesse texto, podemos resgatar aquele deslumbramento em relação às potencialidades humanas, sobre o qual também nos falava

Bergman (1962). Tal entusiasmo se desdobra em um desejo de ultrapassagem, de superação de próprios limites, que culmina, nos esportes, com a recuperação dos jogos olímpicos e com a ideia de *records*.

Agora mesmo, está tentando ver o dançarino português e profissional, o jovem e esperançoso Sr. Bueno Machado, dançar enquanto tiver fôlego e pernas, ali no teatro S. Pedro, horas a fio, noite e dia, até bater o recorde mundial ou sul-americano de resistência dançante. O dançarino dançará cinco minutos de hora em hora e cansará quantas damas forem necessárias para finalizar o recorde [...] (COSTALLAT, 1924, p. 39).

Contudo, muitos desses costumes abordados por Costallat não lhe agradavam. Lendo suas crônicas, percebe-se imediatamente que estamos diante de uma figura ambígua. Por um lado, aposta nas variantes da vida moderna para o texto literário e em ações estratégicas para a ampliação da comunidade leitora. Por outro, demonstra saudosismo dos tempos idos e revela certa aversão à forte influência norte-americana que passava a concorrer e a substituir a influência francesa no Brasil. Dessa maneira, ataques ao *jazz*, às lutas de boxe e ao cinema são também frequentes em seus escritos.

O cronista encarnava, então, dois narradores: um, debochado, satírico e divertido, mandava às favas os tradicionais procedimentos em literatura; outro, francamente saudosista, procurava resguardar um passado livre das corrupções modernas dos costumes. Assim comentou a chegada da luz elétrica na Ilha de Paquetá:

O sacrilégio rapidamente começou. Praias foram rasgadas. Foram rasgadas ruas. Árvores tiveram que se inclinar sob uma poda impiedosa. O céu atravessado de fios. Os postes cortando a paisagem. Lâmpadas de todos

os lados, penduradas e inúteis, pretensiosas e grotescas em plena luz do dia [...] (COSTALLAT, 1922, p. 123).

Observe-se como essa polaridade do narrador é apresentada no texto por meio do entrecruzamento da técnica dinâmica de escrita e de uma temática que vai de encontro aos efeitos da modernização.

Maurício Silva analisa os romances de Costallat nesse mesmo sentido. Segundo ele, o narrador incorporava os perfis de moderno e antimoderno, visto que usava técnicas modernistas, mas, ao mesmo tempo, subvertia sua sofisticação, oferecendo ao leitor um produto de gosto popular, muitas vezes recheado de bastante erotismo, perversão e vício. Nesse sentido, Benjamim Costallat foi reconhecido por Silva como o primeiro autor *kitsch* da literatura brasileira:

Trata-se, sem dúvida alguma, de uma compreensão bastante pessoal da modernidade: se de um lado, o moderno manifesta-se por meio da adesão do artista aos mais inovadores recursos estéticos, por outro lado, sua obra é dotada, às vezes, de uma expectativa simbólica que denota um apego incontestável ao popularesco, em tudo oposto à dinâmica da modernidade. Daí o caráter ambíguo de sua modernidade, em que os valores mais prezados por uma suposta elite esclarecida (o cinema, o automóvel, o luxo, o poder) se mesclam inexoravelmente a valores francamente populares (o erotismo vulgar, a futilidade, a imitação barata, comportamento padrão). Nesse sentido, pode-se dizer que, pelo menos sob uma perspectiva, Benjamim Costallat pode ser considerado um moderno antimoderno [...] (SILVA, 1997, p. 107).

Contudo, levando-se em consideração a discussão anterior, parece-nos interessante avaliar até que ponto realmente esse “apego ao popularesco” é antípoda de um posicionamento vanguardista dentro do contexto específico brasileiro. O

pensamento de Silva, apesar de seu exercício de reflexão ensaiar alternativas ao modelo tradicional de crítica, mostra-se ainda atrelado àquele rígido dualismo entre literatura erudita e popular que orientou, de modo geral, nosso cânone acadêmico.

Em relação ao cinema, o caráter ambíguo de Costallat é bem explícito. Flora Süssekind, em seu livro **Cinematógrafo de Letras**, destaca na obra do cronista procedimentos discursivos não convencionais, baseados numa interação com o universo tecnológico em expansão: “Costallat, rejeição à parte, de alguma forma percebe o cinema como dotado de recursos expressivos e materiais próprios e não tomados vampirescamente de empréstimo apenas àquilo que filma ou aquela que opera a câmera [...]” (SÜSSEKIND, 1987, p. 139). Embora o autor, em algumas crônicas, registre certa antipatia pelo cinematógrafo, ele é reconhecido por Süssekind como um dos primeiros autores brasileiros a utilizar literariamente os procedimentos estilísticos desse novo produto cultural das metrópoles, como os traços contidos e bem definidos na caracterização dos personagens. Assim podemos ler sua caracterização dos personagens Mutt e Jeff que faziam grande sucesso nas grandes telas da época:

Mutt e Jeff são dois traços, duas psicologias. Mutt é o magro, é o alto, desenhado em linhas compridas, através de arestas áridas, definido em ossos, realizado em ângulos, deficiente de estômago e de carnes, feito por pontinhos secos e magros, narigudo e impassível, ossudo e imperturbável, vagabundo e conceituado. [...] Jeff é o pequeno e o gordo, redondo e roliço, feito a traços confortáveis, meio ovo, meio presunto, barbudozinho, bigodeira farta e majestosa, barriga agradável, silhueta burguesa, gestos decisivos e dominadores. (COSTALLAT, 1922, p. 7).

Mutt, Jeff e Cia., reunião de crônicas publicadas em sua maioria na **Gazeta de Notícias**, homenageia justamente essa fita de desenhos animados cujos personagens são Mutt e Jeff. Paradoxalmente, Costallat inicia seu livro com uma declaração de desamor ao cinema: “O cinema se caracteriza por um eterno vazio de sentido, um absoluto vácuo de inteligência no que descrevem com beijos e atitudes contorcidas as suas notórias notabilidades baratas [...]” (COSTALLAT, 1922, p. 5), o que confirma a ideia de Isabel Lustosa sobre o caráter ambíguo de uma geração de autores do início do século, “herdeira da contradição palpitante da maneira de ver e viver o Brasil da boêmia literária do Rio de Janeiro de seu tempo [...]” (LUSTOSA, 2004, p. 14).

Ainda com relação às estratégias que visavam à ampliação do público, nota-se um traço de estilo destinado ao público feminino. De fato, as mulheres da pequena burguesia, no início do século, dispunham de mais tempo livre para se dedicarem à atividade da leitura. Dessa forma, Costallat engrossava as fileiras de autores jornalistas, como José de Alencar e Machado de Assis, que souberam intuir um potencial dessa parcela da população. A crônica seguinte retrata o universo feminino dos anos de 1920:

[...] a moda, rapidamente, nesta última semana, modificou por completo as silhuetas femininas. As silhuetas deliciosas com que de há muito se vinham habituando nossos olhos e nosso prazer. [...] As ruas povoadas de saiazinhas curtas, pernas nervosas, cinturas ajustadas à forma dos corpos, que iam e vinham leves e vaporosas, foram de um dia para o outro, invadidas pela austeridade de muitas saias compridas, compridas até o chão [...]. As cinturas passaram a ser baixas, muito baixas. (COSTALLAT, 1923, p. 80).

Em **Mártires da elegância**, os comentários acerca de uma moça que morre à custa de um regime de emagrecimento possivelmente atrairiam a atenção das senhoras:

A silhueta feminina acompanha a última moda. A última moda é o último figurino. O último figurino é o último desenho de um costureiro parisiense. Quer dizer que o corpo das mulheres elegantes do mundo tem que se plasmar à fantasia de um senhor da Rue de la Paix que resolve hoje que elas não tenham quadris e que amanhã elas não tenham mais formas. [...] E as mulheres que não gostam de obedecer são mais do que obedientes num assunto que, muitas vezes, lhes prejudica a saúde e a felicidade. (COSTALLAT, 1924, p. 47).

O autor tornaria a participação das mulheres ainda mais efetiva na elaboração dos textos a partir da publicação, na sua coluna Nota, do **JB**, de O decálogo da mulher casada, tradução de uma crônica italiana, publicada no *La Stampa*, de Turim. Dizia a crônica:

Ama o teu marido acima de todas as coisas e o teu próximo o melhor que puderes. Mas lembra-te que a casa é do teu marido e não de teu próximo. Considere o teu marido como um hóspede ilustre, como um amigo precioso e não como uma pessoa a quem se contam os pequenos aborrecimentos da existência. Que a tua casa esteja sempre em ordem e a tua fisionomia sorridente quando ele chegar. Mas se ele não se aperceber logo, perdoa-lhe. (COSTALLAT, 1924, p. 68).

No final do texto, ele ironicamente convidava as leitoras a colaborarem na constituição da crônica seguinte: O decálogo do bom marido. Houve inúmeras participações conforme nos conta o próprio cronista:

[...] tive-as [as respostas] de todos os gêneros. Sutis e comovidas. E algumas também maliciosas. O que me alarmou, porém, foi a quase unanimidade das mulheres contra os homens. [...] Entre as respostas do mesmo tom, parodiando “O decálogo da Mulher Casada” que eu publiquei, escolhi a que mais brilha pela malícia, pela perfídia e a boa e irônica fatura literária. (COSTALLAT, 1924, p. 71).

Interessa analisar ainda o tipo de sintaxe privilegiado pelo autor e sua relação com a formação da comunidade leitora. Os leitores se reconheciam no andamento da narrativa que dramatizava o ritmo frenético em que viviam. Nesse sentido, o cronista seguia as trilhas abertas por João do Rio, o qual havia investido numa reforma do nosso jornalismo sisudo, tornando os textos mais ágeis. Contudo, a escrita de Costallat se mostrava mais sintética, como se revelasse uma maior intimidade com os aparelhos técnicos que iam popularizando-se. O jornalista Paulo Silveira observava em **O Paiz**, no início dos anos de 1920: “Nada de circunlóquios românticos, de paradas líricas. Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós futuristas que escrevemos de aeroplano [...]” (SILVEIRA, 1920). Nesse sentido, observe-se como o cronista comentava de forma direta e dinâmica o caso de um criminoso já popularmente conhecido no Rio de Janeiro como “o navalhador de pernas”:

O navalhista a escolhe a dedo. Não vai assim por qualquer uma. Quando realmente encontra seu ideal, examina-lhe a perna, a meia de seda fina e transparente que a envolve e, então assim, é que se mexe. Mexe-se mesmo demais. Da um pulo como um boneco de mola, e logo, de navalha entre os dedos, vai cortando a meia e a perna que o alucinavam. Feito isso, com um gozo que deve ser imenso, o sádico desaparece. O bonde inteiro grita. Sua vítima vai para a assistência. E cai o pano. (COSTALLAT, 1922, p. 81).

Segundo Afrânio Coutinho, em **A Literatura no Brasil**, João do Rio já havia modernizado a crônica social no Brasil com suas entrevistas e reportagens, embora continuasse a explorá-la pela maneira tradicional em que predominava o ornamento linguístico. Contudo, Costallat foi capaz de subverter rapidamente esses resquícios líricos de fundação do gênero. Coutinho nos

recorda que o jornal “brotou e escreveu no Brasil sob a atmosfera do Romantismo, o que contribuiu para que o acento lírico tivesse predominado sobre a crônica desde as suas primeiras manifestações [...]” (COUTINHO, 2001 p. 123). A observação do jornalista de **O Paiz** sobre o estilo de Costallat nos reporta imediatamente aos dois manifestos lançados por Marinetti. O primeiro, *Fundação e Manifesto do Futurismo*, publicado no jornal **Le Figaro**, em 1904, fala-nos sob a perspectiva de uma corrida de automóvel e de um desastre em que o veículo cai num fosso. O segundo, *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 1912, adota o ponto de vista de uma viagem de avião. Tanto um como outro vão priorizar a velocidade como parte integrante da sensibilidade moderna.

Benjamim Costallat foi um espírito aberto às novidades de seu tempo. Seu texto apresenta marcas dessa abertura mediante uma sintaxe bem diferente daquela que se praticava anteriormente, mesmo nos jornais. Cumpre lembrar que ele havia sido educado em Paris, de onde retornou com as ameaças da Primeira Guerra. Suas relações com a Europa se intensificaram e, no ano de 1920, ele parte para o Velho Continente, fixando-se na França e na Itália por sete meses, de onde escrevia a coluna De lá para cá para a **Gazeta de Notícias**.

A escolha estilística do autor para a confecção de seus textos muito se assemelhava àquela almejada pelo futurismo: frases curtas, com poucos adjetivos, verbos de ação, parágrafos curtos e estruturas coordenadas. Observa Costallat em *Cocaína literária*: “Nossas frases hoje valem pelos capítulos intermináveis dos nossos avós. E eles, avós e capítulos, eram realmente intermináveis! Tudo é síntese hoje na arte moderna. Tudo consiste em descobrir o traço dominante das coisas, dos ambientes, das paixões. (COSTALLAT, 1923, p. 155).

E no exercício de sua nova proposta estética, assim nos conta a experiência de rever a estrela do *music-hall* francês, Gaby, nas telas do cinema: “Não hesitei. Dez tostões, como resposta o clássico bilhetezinho azul que escorrega de uma caixinha misteriosa; um programa, uma campainha, barulho, silêncio, escuridão, uma orquestra desafinada e finalmente a fita na apresentação de seus bonecos de luz... Não tardou muito e Gaby de fato reapareceu-me.” (COSTALLAT, 1923, p. 181).

Essa acelerada imagística visual não tinha precedentes na nossa literatura e coadunava-se perfeitamente com a ideia de analogia literária, lançada pelos futuristas no manifesto de 1912: “Para dar movimentos sucessivos de um objeto, é necessário dar a cadeia de analogia que ele evoca, cada uma delas condensada, recolhida numa palavra essencial [...]” (BERNARDINI, 1985 p. 83).

A leitura que se pratica, a partir dessa sintaxe rápida, é mais simultânea que sucessiva, como se apreendêssemos o todo num só golpe de olhos. A avalanche de impressões a que estamos sujeitos no dia a dia de uma grande cidade modernizada é transportada para o texto, inaugurando na literatura brasileira, sem a sofisticação do modernismo canônico, o princípio do simultaneísmo, assim fundamentado no manifesto técnico da pintura futurista:

As dezesseis pessoas que vocês têm em sua volta no bonde que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e se movem; vão e vêm, saltam sobre a estrada, devoradas por uma zona de sol, de lá depois tornam-se a sentar-se, símbolos persistentes de vibração universal. E, às vezes, sobre a face da pessoa com quem falamos na rua, vemos o cavalo que passa ao longe. Os nossos corpos entram nos divãs sobre os quais nos sentamos, e os divãs entram em nós, assim como o bonde que passa entra nas casas, as quais por sua vez se arremessam sobre o bonde e com ele se amalgamam. (BERNARDINI, 1980, p. 42).

Mário de Andrade, em dois textos cruciais para a poesia moderna brasileira, o Prefácio Interessantíssimo, de 1920, e A Escrava que não é a Isaura, de 1922 (mas publicado apenas em 1925), explora essa questão da polifonia poética ou no simultaneísmo na linguagem, que, como nos mostrou o crítico sueco Pär Bergman (1962), perpassava várias tradições artísticas – desde os simbolistas franceses até os futuristas italianos e russos – e relacionava-se com o novo contexto modernizador. Segundo Mário (*apud* SCHWARTZ, 1995), tornava-se necessário captar na escrita uma percepção simultânea de sensação da maneira menos linear e mimética possível. Podemos ler suas diretrizes para a nossa poesia em A Escrava que não é a Isaura:

Tecnicamente são:

Verso livre,

Rima livre,

Vitória do dicionário.

Esteticamente são:

Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem

Subconsciente,

Rapidez e Síntese,

Polifonismo.

(ANDRADE *apud* SCHWARTZ, 1995, p. 130).

Não há dúvida de que tais procedimentos preconizados por Mário de Andrade atualizam na literatura as novas experiências estéticas cinematográficas. Contudo, importa destacar que Benjamim Costallat, autor marginal e anterior ao movimento modernista, já colocava em prática uma linguagem essencialmente cinematográfica, gerando uma ruptura na estrutura tradicional das frases. Estas se tornavam sincopadas, obedecendo à sintaxe construída analogicamente nos filmes. Seus textos estão repletos de exemplos ilustrativos dessa sintaxe por contiguidade. Lemos

em À noite, numa calçada: “É noite. Largo do Rocio. Zona do teatro popular. O povo que tem cinco mil réis para se divertir está ali. Nos cafês, às portas dos espetáculos, entupindo as calçadas.” (COSTALLAT, 1924, p. 65).

Na introdução que faz para **Cock-Tail**, reunião de crônicas, Costallat articula a ideia da bebida *cock-tail* e suas crônicas, a figura do barman e o cronista, enfatizando a importância do ritmo e da visualidade para os seus textos. Explica: “Uma mistura de cock-tail é a mistura de crônicas deste livro.” (COSTALLAT, 1923, p. 11). O *barman*, assim como o cronista, reúne uma série de elementos e “sacode tudo com ritmo”. “No cálice chato e geladinho vem se depositar, então, um líquido de todas as tonalidades, conforme a mistura; ora cor de cereja, ora cor de maçã, ora claro, ora escuro, e bebe-se tudo aquilo mais pela cor do que por outra coisa.” (COSTALLAT, 1923, p. 11).

Benjamim Costallat articulava estratégias discursivas visando à ampliação de seu público. O gênero crônica, mesclando informação e ficção, conferia maior referencialidade ao enredo e seduzia o leitor para um contexto com o qual ele facilmente se identificava. Nesse sentido, o cronista também buscava esmiuçar o universo feminino da época com vistas à conquista de leitoras. A sintaxe dinâmica e imagética de Costallat – acentuada por esse gênero que tem como suporte o jornal – também marcou significativamente a expansão da recepção de seus textos já que o público, imerso no ritmo intenso da cidade, reconhecia-se na velocidade e na visualidade da narrativa.

Considerações finais

Num sentido mais amplo, este artigo discutiu a interação entre artefatos técnicos e subjetividades no contexto do início do século XX no Brasil e avaliou em que medida essa interação marcou uma nova ideia de cultura e literatura que tem como um de seus grandes representantes Benjamin Costallat, autor marginal ao nosso movimento modernista. A produção de Costallat merece ser lida na perspectiva de uma proposta que aponta para a fragilidade de nossa modernização, que não oferecia possibilidades de educação formal para todos, inviabilizando, assim, a formação de leitores e cidadãos.

Sua produção também percebia a dificuldade da constituição de uma esfera literária entre nós, visto que esta era definida por princípios exclusivamente estéticos, de acordo com a crítica institucionalizada. Nessa esteira, o cronista avaliava que o público voltado para as letras era reduzido e insuficiente para alavancar a profissionalização do literato no Brasil, sendo necessário um novo produto cultural, nos jornais do Rio de Janeiro, que articulasse o cotidiano, os hábitos e costumes da cidade numa sintaxe marcada pelos novos ritmos e imagens urbanas. Assim, Costallat trouxe para a cena literária, num movimento inédito no país, uma nova proposta textual que se coadunava com seu projeto de ampliação da comunidade leitora, inspirada pelo movimento futurista de vanguarda, mas fortemente atenta à nossa realidade. Desse modo, a produção do nosso cronista constitui uma nova manifestação literária que não deve ser avaliada estritamente segundo os critérios estéticos adotados pela crítica modernista canônica. É necessário analisar a partir de outras perspectivas esses textos que fogem ao

convencionalismo das categorias de arte tradicional, sob pena de negação da reinvenção de uma prática vanguardista no Brasil que lança luzes sobre as incongruências de um projeto autoritário de modernização entre nós.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006

BAUDELAIRE, Charles. Salão de “1859”. *In: A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução de Sueli Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

BERGMAN, Pär. **Modernolatria e Simultaneità**. Upsala: Svenska Bokförlaget, 1962.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BEUVE, Sainte. **Le siècle du progrès**. Paris: Hermann, 1992.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la Vanguardia**. Editorial Las Cuarenta: Buenos Aires, 2019.

COELHO, Teixeira. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COSTALLAT, Benjamin. **Depois da meia noite...** Rio de Janeiro: Guanabara, 1922.

COSTALLAT, Benjamin. **Cock-tail**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

COSTALLAT, Benjamin. **Mutt, Jeff & Cia (crônicas)**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922

COSTALLAT, Benjamin. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

COSTALLAT, Benjamin. **Dora, pedacinho de gente...** Rio de Janeiro: Guanabara, 1924

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Global, 2001.

JAY, Martin. ¿qué significa estetizar la política? *In*: JAY, Martin. **Campos de Fuerza**. Entre la historia intelectual y la critica cultural. Buenos Aires/ Argentina/ Mexico/ Barcelona: Paidós, 2003. 143-165.

LAURITO, Ilka; BENDER, Flora. **Crônica. História. Teoria e Prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

LUSTOSA, Isabel (org.). Introdução. *In*: FRADIQUE, Mendes. **História do Brasil pelo método confuso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MICHELI, Mario de. **Le avanguardie astistiche del Novecento**. Milano: Feltrinelli, 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PASSOS, Marta. **O canto da sereia**: as crônicas de José de Alencar na formação de um público leitor e na definição de hábitos e costumes na sociedade. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-America**. São Paulo: Iluminuras/ Edusp/ FAPESP, 1995.

SILVA, Mauricio. Benjamin Costallat: o primeiro autor Kitsch da literatura brasileira. **Ciência e Letra**. Porto Alegre, n. 20, p.101-108, 1997.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Retrato da poesia contemporânea de Ricardo Domeneck quando em deslocamento com o modernismo

Luis Henrique Garcia Ferreira*
Luana Signorelli Faria da Costa**

Resumo

Propõe-se analisar o poema contemporâneo Retrato do artista quando Meridiano de Greenwich, do escritor Ricardo Domeneck, presente no livro **Sons: Arranjos: Garganta** (DOMENECK, 2009). A partir de uma leitura interpretativa, pretende-se abordar o fértil diálogo que o poema estabelece com representantes do modernismo brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade, mas também com representantes do modernismo internacional, especialmente com James Joyce. Não obstante, objetiva-se investigar os diversos efeitos de deslocamento que o texto provoca no leitor, entre os quais os sintáticos, os semânticos e os visuais. Argumenta-se que o fruidor precisa relativizar instrumentos interpretativos convencionais para atar os referentes ambíguos da escrita, permeada pelo caráter autobiográfico.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Deslocamento. Modernismo.

* Universidade Federal do Paraná/ Universidade de Campinas (UFPR/UNICAMP). Doutorando em estudos literários/mestrando em teoria e história literária. Pesquisador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0974-3148>.

** Universidade de Campinas (UNICAMP). Doutoranda em teoria e história literária. Professora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2293-6806>

Portrait of Ricardo Domeneck's Contemporary Poetry as on The Move With the Modernism

Abstract

It is proposed to analyze the contemporary poem "Portrait of the artist when Meridian of Greenwich" by writer Ricardo Domeneck, present in the book "Sons: Arranjos: Garganta" (DOMENECK, 2009). From an interpretive reading, it is intended to approach the fertile dialogue that the poem establishes with representatives of Brazilian modernism, such as Carlos Drummond de Andrade, but also with representatives of international modernism, especially with James Joyce. Nevertheless, the objective is to investigate the various displacement effects that the text provokes in the reader, including syntactic, semantic and visual effects. It is argued that the user needs to relativize conventional interpretive instruments to tie the ambiguous referents of writing, permeated by the autobiographical character.

Keywords: Contemporary poetry. Displacement. Modernism.

Recebido em: 28/09/2021 // Aceito em: 18/12/2021.

O título do poema Retrato do artista quando Meridiano de Greenwich, presente no terceiro livro de poemas **Sons: Arranjos: Garganta** do poeta brasileiro contemporâneo Ricardo Domeneck (2009) remete a outra obra, de outro gênero, de outro autor, de outra época. Trata-se de **Um retrato do artista quando jovem** ([1916]/2016),¹ do modernista James Joyce. Esse romance de formação narra os passos de Stephen Dedalus, *alter ego* do autor, desde a sua infância até os primeiros passos em busca da emancipação artística. Nesse sentido, a autobiográfica obra do irlandês indica uma possibilidade de leitura para o poema do brasileiro, que versifica uma experiência amorosa homoerótica importante na construção do eu-lírico, em uma espécie de “poema de formação”. Assim, essa paródia do romance de Joyce se torna o ponto de ignição de um diálogo multifacetário que se estende às gerações modernistas brasileiras, se posicionando em uma margem tênue de resgate e reelaboração dos movimentos.

Além de autobiográfico e plurilíngue, o poema do paulista de Bebedouro, atualmente radicado na Alemanha, também se aproxima da deslizante escrita joyceana por sua ambiguidade e inversão de conceitos tradicionais. Esse efeito de texto e essa inversão do cânone também estabelece uma relação intertextual com diversos momentos do modernismo brasileiro, a exemplo de Oswald de Andrade. Os deslocamentos vão desde as funções morfológica, sintática e semântica até as alternâncias do eu-lírico entre a primeira e a terceira pessoas. A primeira pessoa revela questões sentimentais, muitas vezes mascaradas pelo ultraje cientificista da terceira. Destaca-se também o deslocamento estrutural dos versos, criando uma nova ordem (geo)gráfica para o poema. Dessa forma, não obstante a inspiração em Joyce, a

¹ A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra, que somente será indicada em primeira citação neste texto. Nas seguintes, será registrada apenas a data da edição consultada pelos autores.

escrita também possibilita um profícuo diálogo com outras obras e autores, especialmente do modernismo (em sentido amplo e plural) e do concretismo brasileiros. Segue a transcrição do poema, após a qual procede-se à análise.

**Retrato do artista quando
Meridiano de Greenwich**

o processo inclui ou
não a conclusão, ele pergunta, a
12 de novembro de 2004,
dia livre, calmo;
isto quer dizer: sem
ocupações, sem precedências,
“... donc, quis’émiette à mesure qu’il se forme”:
se toda hipótese
do dia seguinte
desenrola-se
a partir de hoje

(querer dizer e dizer)

erguer meus braços, erguer
sua vontade
até a minha boca,
onde a destreza
se não sou capaz
de invocar
meu querer
como
a indigestão

mas ele
convoca minha vontade
com a
diligência da querência
ao gado:

meu desejo a
causa, o meio, o
objetivo?

e a mão
treme ao simples
propósito do círculo
perfeito,
onde você estacionou, a porta
talvez abraça, não houvesse
tantas chaves.

§§§
causa e ausência:

se se

espera da
voz o centro
da
garganta

e meu sexo
ergue-se
num esfregar de dedos

a Galileu devo
o deslize
do cerne
como núcleo,
a Wittgenstein agradeço
a seca do sêmen

do dicionário
como semântica,

eco da fonte do eco

:

este desassossego
fora de lugar,

o tremor da língua
e este ar distraído
pulmões adentro
sem resistência,

esta passividade aérea que
permite
a rotação, a translação

mas
não
o uso das condições
que deslocam a
fome
a cada
“você está com fome?”

se
da fome
sabe a subnutrição do bulímico,

e quando pensa-se poder
ao menos

confiar na assistência da
superfície,
contrai-se escabiose

(e as erupções da pele
lembram-me da nostalgia
do cíclico)

§§§
mas quis dizer
a interrupção e
confundi-me na
expectativa do
constante jamais
atingido

e acredito poder
prever suas intenções
no escuro

como
pênis e ânus

se há conformidade,

desejo,
requer-se
rigidez e impulso

e a importância
está no ambiente

como só naquele
momento

o seu “estimo-te
muitíssimo”

pôde causar tamanho
 estrago
nos valores
do meu mercado
 interno,

ao
perguntar-se a cada
 manhã
quais as estimativas
do meu lucro, da
minha perda

e quando ele disse “deve acabar logo”

não soube se o barulho
 do quarto
ao lado, a dor do
membro ao lado, a
insônia do amante
ao lado ou o prejuízo
de minhas ilusões
de centro

(DOMENECK, 2009, p. 63-67).

Logo no início, Domeneck faz do próprio título um dístico (estrofe com dois versos), quebrando o sintagma em duas partes: “Retrato do artista quando” + “Meridiano de Greenwich”.

Observa-se uma inversão lógica, pois o que ocupa a segunda posição no sintagma não é um adjetivo (“jovem”, no romance de Joyce), mas, sim, um substantivo: “Meridiano de Greenwich”, uma linha imaginária utilizada na geografia para separar o mundo em duas partes: Ocidente e Oriente. Assim, o “Meridiano” de Domeneck faz do título a primeira estrofe do poema. Portanto, já no seu primeiro encontro com a escrita, o leitor é deslocado de sua zona de conforto. Ainda no título, o poema continua esse deslocamento, pois se o poeta tivesse utilizado o título do romance tal qual ele já existe, haveria um decassílabo: “Re-tra-to-**deum**-ar-tis-ta-quan-do-JO-vem” (10 sílabas poéticas, sendo que “deum” representa uma elisão). Isso, se for retirado o artigo indefinido “um” do sintagma, a exemplo do que fez Domeneck. A omissão do artigo indefinido faz com que o poema saia da indeterminação rumo à determinação (precisão geográfica). A inclusão de um termo da geografia também remete ao cientificismo, vertente literária presente na prosa naturalista do século XIX e na poesia pré-modernista do início do século XX.

Fazendo-se a escansão do título, tem-se: “Re-tra-to-**deum**-ar-tis-ta-QUAN-do” (8 sílabas poéticas, distantes do verso clássico ou tradicional). O segundo verso traz ainda mais surpresas em “Greenwich”. Sabe-se que a separação silábica do inglês não corresponde à do português. Portanto, é possível fazer duas análises diferentes para o mesmo verso. Isto é, Domeneck é capaz de provocar ambiguidade até mesmo na métrica, normalmente o elemento de maior precisão na análise poética. Ademais, a métrica do poema é irregular, indo de versos mais longos a outros monossilábicos, como em “da” (v. 42), “mas” (v. 66), “não” (v. 67), “se” (v. 73) e “ao” (v. 111). Esses conectivos atuam como uma ponte entre os outros versos, lembrando

a função da ligadura na conexão das notas musicais. Um dos versos mais longos está em francês, cuja separação silábica também difere da do português: “*donc,-qui-s’-é-miet-te-à-measure-qu’il-se-FOR-me*” (11 sílabas poéticas).

A transformação de nomes e títulos preexistentes em versos perfeitamente metrificados já foi usada por outros escritores, especialmente por modernistas. Por exemplo, a poetisa brasileira Cecília Meireles, em seu livro **Romanceiro da Inconfidência** ([1953]/2015), usa nomes próprios como versos já prontos: “To-más-An-tô-nio-Gon-ZA-ga” (7 sílabas poéticas) e “Joa-quim-Jo-sé-da-Sil-va-Xa-vi-ER” (10 sílabas poéticas). E, quando a métrica não coincide exatamente, ela insere antes do nome próprio um pronome de tratamento que antes não existia: “**Do-na-Bár-ba-ra**E-lí-o-DO-ra” (7 sílabas poéticas). Cecília Meireles integra a vertente do Neossimbolismo, junto com Vinicius de Moraes e Murilo Mendes, tendo resgatado aspectos do movimento literário do Simbolismo como a música, temática importante também para Domeneck, conhecido por ser um dos representantes da poesia sonora.

Visualmente, o poema não segue modelos convencionais, articulando-se com as experiências poéticas que, desde Um lance de dados (2017), lançado pela primeira vez na revista **Cosmópolis** em 1897, fazem do branco da página um dos elementos constitutivos do poema. Várias estrofes deslizam como ondas (sonoras?) pelo espaço-texto, sendo o primeiro verso bem alinhado à direita e os seguintes descendo em forma de cascata em uma espécie de *dégradé*. Aliás, por mais irregular que o poema possa parecer, alguns alinhamentos coincidem perfeitamente, seja na palavra que começa o verso, seja na que o termina. O eu-lírico brinca com os espaços preenchidos e o

branco da página, como se escrevesse em uma partitura vazia (um pentagrama), alternando pausas com notas musicais.

O segundo verso indica a presença do prosaísmo por meio do discurso direto (não convencional, pois está sem pontuação), inferível pelo verbo *dicendi* em “ele pergunta” (v. 02) no presente. Nesse sentido, há um eu-lírico que inicialmente se assemelha a um narrador que expõe os fatos enquanto eles acontecem, o que indica prosaísmo (técnica amplamente usada na poesia modernista, especialmente na primeira geração), dialogando com o romance ao qual o título do poema alude. Outra associação a gêneros literários pode ser feita a partir do verso “12 de novembro de 2004” (v. 03), que lembra a estrutura de um diário, e remete ao hibridismo técnico também característico do modernismo e da odisseia de estilos presente na obra de Joyce. Outro exemplo no qual pode ser observada a aproximação de uma data específica com a invocação de uma memória afetiva é evidenciada no Quadro 1:

Quadro 1 – Comparação entre versos de Ricardo Domeneck e Oswald de Andrade

RICARDO DOMENECK	OSWALD DE ANDRADE
12 de novembro de 2004, dia livre, calmo; isto quer dizer: sem ocupações, sem precedências [...]	3 de maio Aprendi com meu filho de dez anos Que a poesia é a descoberta Das coisas que eu nunca vi (ANDRADE, 1971. p. 104)

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Depois, em “*donc, quis’émiette à mesure qu’il se forme*” (v. 07), há uso de discurso direto convencional, com aspas, configurando uma citação. O já citado estrangeirismo é um verso em francês cuja tradução é: “portanto, que se desintegra à medida

que se gradua”. Ou seja, além de prosaísmo e estrangeirismo, o verso também traz ao leitor o *modus operandi* da escrita utilizada no próprio poema, que também passa por processos de desintegração. Verifica-se então organicidade entre forma e conteúdo, o que mais uma vez nos remete a Joyce, mas dessa vez ao seu último livro, o (des)epificante épico modernista *Finnegans Wake* ([1939/1992]), cuja escrita, segundo Samuel Beckett “não é sobre alguma coisa; é a coisa em si [...]” (BECKETT, 1992, p. 331, grifo nosso). A poética de Domeneck também dialoga com o poema Vasos de Benedicto Ferri de Barros, escritor da transição da terceira geração modernista para a literatura contemporânea.

A forma
não existe:
resulta. Como
um vaso. Feito,
a forma assume:
é vaso. Quebrado,
a forma onde?
A forma não se envasa
nem antes nem depois:
exsurge e vai
no vaso
[...]

(BARROS *apud* MOISÉS, 2013, p. 195).

Adiante, o eu-lírico emprega o verbo “desenrola-se” (v. 10) e “hipótese” (v. 08) também. É possível falar de um poema objetivo, ou que pelo menos procura controlar o aspecto subjetivo em um simulacro de objetividade. Mas a técnica não é só científica, como também linguística. É onde reside a diferença entre o verbo e a locução verbal: “querer dizer e dizer” (v. 12), que está entre parênteses, parecendo indicar a intromissão de outra voz no poema. Novamente, há um aspecto modernista, o da polifonia, o qual nos remete ao outro épico modernista de

Joyce, o polifônico **Ulysses** ([1922]/2012). O uso da locução verbal em detrimento do verbo reside na mediação: “dizer” é concretizar o ato de falar, enquanto “querer dizer” é a pretensão de falar, não necessariamente dizer. Tome-se como exemplo este verso de Manuel Bandeira, em seu poema Belo belo presente em **Estrela da vida inteira**: “Quero a delícia de **poder sentir** as coisas mais simples!”. (BANDEIRA, 1966, p. 165, grifos nossos). O sentido de “poder sentir” não é o mesmo de “sentir” diretamente. Ou seja, quantos mais verbos houver na locução verbal, mais mediações existirão, potencializando a ambiguidade ao distanciar o núcleo verbal de um eventual sentido denotativo.

Continuando, o “dia seguinte” (v. 09) do eu-lírico “desenrola-se” (v. 10) sucessivamente, indicando o ciclo da passagem dos dias. O homem moderno e contemporâneo, ou mesmo personagens da literatura modernista, como o personagem Leopold Bloom de **Ulysses**, muitas vezes tem uma rotina mecânica e enfadonha. Essa crítica também está no poema O elefante (Quadro 2), de Carlos Drummond de Andrade, presente em **A rosa do povo** ([1945]/2012):

Quadro 2 – Comparação entre versos de Ricardo Domeneck e Carlos Drummond de Andrade

RICARDO DOMENECK	CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
se toda hipótese do dia seguinte desenrola-se a partir de hoje	E todo seu conteúdo De perdão, de carícia De pluma, de algodão Jorra sobre o tapete Qual mito desmontado Amanhã recomeço

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Na segunda estrofe, o eu-lírico insiste em usar verbos no infinitivo, embora não mais conjugados no presente do indicativo como na primeira estrofe. Agora, tem-se: “erguer meus braços, erguer” (v. 10). Essa noção de “erguer” é formativa, o que alude ao romance de formação que serviu de inspiração para o título do poema, mas também é ambígua, pois não são só os braços que se erguem; pode-se inferir que também o membro sexual se eleva, pelo que segue: “sua vontade / até a minha boca” (v. 14-15). Nessa estrofe, nota-se pela primeira vez o eu-lírico adotando a primeira pessoa do singular, para falar de suas próprias experiências. O poema técnico desloca-se para a lírica sentimental, como se nota pela nominalização do verbo no infinitivo: “meu querer” (v. 19). Esse querer do eu-lírico dialoga com a vontade do outro: “sua vontade” / “meu querer”. O verbo “querer” transforma-se no substantivo “querência”. Há inclusive a invasão de uma rima interna nesse verso branco: “diligência da querência” (v. 25). Rima interna é quando as palavras ecoam não apenas no fim do verso, como também no meio dele. Então, o poema de versos brancos (sem rima tradicional) é “invadido” pela rima, resistindo liricamente, mesmo que em seu plano interno.

Ainda na mesma estrofe, observa-se mais um ponto estrutural importante: o uso de conectivos. Só nessa estrofe, há o pronome relativo “onde”: “onde a destreza” (v. 16); a conjunção integrante condicional “se”: “se não sou capaz” (v. 17); a preposição que serve como regência nominal: “capaz / de invocar” (v. 18) – com mais um verbo no infinitivo, “invocar” –; e a conjunção “como”: “como a indigestão” (v. 20-21). Aliás, essa última palavra gera ambiguidade, pois pode indicar apenas a função conectiva com o termo subsequente “indigestão”, ou então uma conotação sexual do verbo “comer”.

Logo a seguir, esse visceralismo é mesclado a uma análise objetiva: “meu desejo a / causa, o meio, o / objetivo?”. Há *enjambement* (do francês, emperneamento, o desdobramento do poema em pernas, ramificando-se) quando os substantivos são separados de seus artigos definidos: “a causa” (v. 28) apenas e “o objetivo” (v. 29).

A mesma mão que escreve também treme de desejo, de ansiedade, de impaciência. Os braços estão erguidos, assim como o membro. Tanto o amor quanto a escrita são o “propósito do círculo / perfeito” (v. 32-33), mais uma vez havendo *enjambement* entre o substantivo e o adjetivo. Novamente, o pronome relativo “onde”: “onde você estacionou” (v. 34). “Estacionar” é potencialmente ambíguo, pois pode se remeter ao carro parado ou ao efeito de paralisação, inércia. Ou ainda ao momento de suspensão no relacionamento erótico. Em todo caso, há alusão a chaves, como símbolo do deciframento. Pode-se invocar Carlos Drummond de Andrade novamente, dessa vez com seu poema A procura da poesia, presente em **A rosa do povo** (Quadro 3).

Quadro 3 – Comparação entre versos de Ricardo Domeneck e Carlos Drummond de Andrade

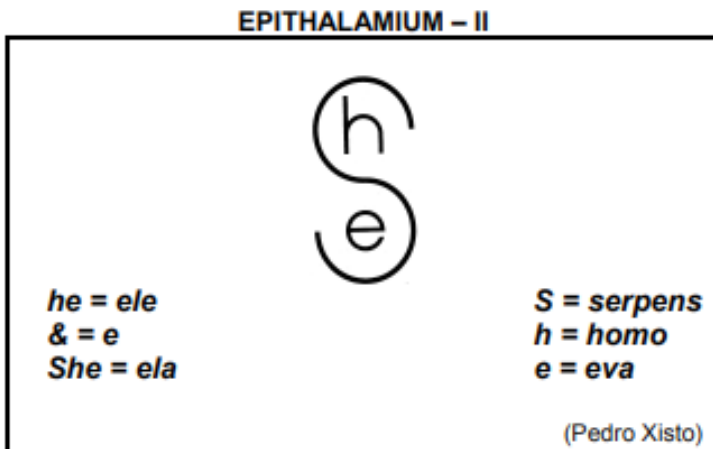
RICARDO DOMENECK	CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
onde você estacionou, a porta talvez abrisse, não houvesse tantas chaves.	Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível, que lhe deres: Trouxeste a chave?

Fonte: Elaborado pelos dos autores (2021).

O eu-lírico está em dúvida, usando o modo verbal do subjuntivo, da hipótese: “talvez abrisse” (v. 35), dúvida essa reforçada por uma sentença negativa: “não houvesse / tantas chaves” (v. 35-36). A dúvida, acompanhada pelo desejo de decifrar os sentidos encobertos da poesia, também está presente no poema de Drummond, mediante o que se infere da pergunta: “trouxeste a chave?”.

Deslocando-se mais adiante no poema, observa-se um interessante recurso gráfico: o símbolo de parágrafo repetido três vezes “§§§” (v. 37), o que por si só já constitui um verso. O próprio símbolo parece um *s*, como a maior parte do poema, invocando a tendência concretista. Também pode lembrar uma onda sonora ou o símbolo da serpente, o pecado original, como é sugerido neste poema de Pedro Xisto:

Imagem 1 – Epithalamium II, de Pedro Xisto



Fonte: Prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) – 2004; banca Inep.

O símbolo empregado no poema de Domeneck, ainda mais triplicado (noção mítica por si só, podendo remeter à Santíssima Trindade, por exemplo), é um símbolo da revisão, usado quando se quer indicar que em um determinado momento do texto deve haver paragrafação. Assim, ao mesmo tempo que é um recurso metalinguístico (a escrita se remetendo a ela própria, a seus próprios procedimentos) também configura mais uma manifestação do prosaísmo: a prosa invadindo o poema, inclusive graficamente, afinal, a poesia é canonicamente escrita em versos, e não em parágrafos. O método de edição e revisão assume caráter autobiográfico, haja vista o fato de Domeneck ter trabalhado como editor de revistas literárias e de coletâneas poéticas, o que remete novamente ao título do poema – ao (auto) retrato do artista –, que se encontra em uma relação orgânica com o todo. Outra abordagem sobre os recursos gráficos da revisão em obras literárias pode ser vista no romance contemporâneo **História do cerco de Lisboa** ([1989]/2013) do escritor português José Saramago. Nesse livro, o protagonista é, de fato, um revisor, e discute com o escritor acerca das mudanças no texto.

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um *deleatur* ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar [...] (SARAMAGO, 2013, p. 22).

O *deleatur* é um sinal de revisão usado para indicar que a letra ou a palavra deve ser suprimida. Tal qual o símbolo do parágrafo no poema de Domeneck, o *deleatur* pode assumir uma função mais potente no texto, pois pode ditar ou modificar a

ordem da história, visto que pode sugerir apagamento de palavras completas. Já o símbolo do parágrafo pode alterar a ordem ou o ritmo original do texto. E por falar em subversão, logo após os três sinais de parágrafo, em vez de “causa e consequência” está “causa e ausência” (v. 38). Ausência é o que falta, a falta psicanalítica, a incompletude do desejo, o rastro.

No próximo verso, a escrita se mostra cacofônica no verso “se se” (v. 39). Construção que pode parecer estranha, mas que é perfeitamente aceitável em língua portuguesa, considerando-se o primeiro “se” como conjunção integrante condicional e o segundo como pronome reflexivo. Para ser pronome, deveria haver um verbo em seguida, o que não ocorre. O que há é um substantivo, clivado (desdobrado) em vários adjuntos adnominais: “espera **da** voz” (v. 39-40) e “centro **da** garganta” (v. 40-42). Pode-se observar um procedimento semelhante no poema Meia lágrima (Quadro 4), da escritora brasileira contemporânea Conceição Evaristo:

Quadro 4 – Comparação entre versos de Ricardo Domeneck e Conceição Evaristo

RICARDO DOMENECK	CONCEIÇÃO EVARISTO
se se espera da voz o centro da garganta	Da língua cortada, digo tudo, amasso o silêncio e no farfalhar do meio som solto o grito do grito do grito e encontro a fala anterior, aquela que emudecida

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

A própria preposição “da” (de + a) pode gerar indeterminação, pois se o poema fosse pronunciado em voz alta, a depender da entonação e do contexto, poderia ser entendido “**dá** garganta” e não “**da** garganta”, isto é, em vez da preposição, o verbo “dar” conjugado na terceira pessoa do singular. O homoerotismo ergue-se de novo, junto com o membro: “e meu sexo / ergue-se / num esfregar de dedos” (v. 43-45). A expressão idiomática “num estalar de dedos” pode ser lida como um ato epifânico ou masturbatório, um lance de dedos ou de dados. Detalhe: o poeta faz questão de usar ênclise (pronome oblíquo ao fim do verbo; e o verbo “erguer” é pronominal, reflexivo, sendo que a ação se volta para o próprio eu-lírico). Em toda uma sequência, há a aliteração (repetição de sons consonantais; nesse caso, mais especificamente, da letra *d*): “**d**a voz”; “**d**a garganta”; “**d**e **d**edos”; “**d**evo”; “**d**eslize”; “**d**o cerne”. Lembrando que a aliteração é uma figura de linguagem de som (repetição de sons consonantais), e a musicalidade é importante para Domeneck, seja como tema, seja como matéria, como se depreende do título da obra na qual o poema está inserido, **Sons: Arranjos: Garganta**.

Após esse “esfregar de dedos”, há uma ruptura: do erotismo volta-se para o cientificismo. O eu-lírico se sente em dívida com o italiano Galileu Galilei (v. 46), um dos nomes que remetem lado científico do eu-lírico, o qual busca entender as coisas com profundidade. Ora, tanto no amor quanto no poema, tenta-se vencer as aparências, dirigindo-se rumo à essência. E, nesse ponto, o flutuante eu-lírico supõe que a essência não é só abstrata, mas também concreta (científica, material, palpável). Essa alternância entre subjetivo e objetivo é uma das marcas do poema, que trabalha com o equilíbrio e também coma instabilidade de dicotomias.

Da ciência, (co)pula-se para a filosofia, pois o eu-lírico atribui a “Wittgenstein” (v. 50) a aliterativa “seca do sêmen” (v. 51). Embora o mundo objetivo pareça sugar a subjetividade do indivíduo, não são vidas que são secas, como no romance da segunda geração modernista de Graciliano Ramos. Agora o sêmen (a semente) é seco. A “literaterra” é árida e inóspita, como a Terra devastada (2018) de T. S. Eliot. No entanto, o sêmen e as palavras podem voltar a jorrar de onde menos se espera: “do dicionário / como semântica” (v. 52-53). Assim como em *A flor e a náusea*, de Carlos Drummond de Andrade, presente em **A rosa do povo**: “É feia. Mas é uma flor. Furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (ANDRADE, 2012, p. 14). Quer dizer, se é flor, pode resistir, nascendo até mesmo no asfalto, tamanha é sua resiliência. Não importa que seja feia, conquanto que seja flor. O mesmo ocorre com a poesia, especialmente com o Retrato de um artista quando Meridiano de Greenwich, que resiste, se desdobra e se adapta, mesmo convivendo com científicismos e os consequentes esvaziamentos do sujeito e do mundo. “Poesia é risco” e força, porque é eco: “eco da fonte do eco” (v. 54), cuja clivagem mais uma vez lembra o poema de Conceição Evaristo. Esse eco ainda ressoa no verso subsequente, “:” (v. 55), pois no sinal de dois pontos, um ponto espelha (ou ecoa) o outro. Na língua portuguesa, essa pontuação pode assumir várias funções: introduzir explicações, enumerações, falas de personagens etc. No poema, esse recurso gramatical também é um elemento da disposição visual na página, que pode indicar ruptura. Além do mais, ao ocupar o lugar de um verso mesmo sem ser uma palavra, os “:” dialogam com o símbolo gráfico do parágrafo “§§§” (v. 37), que também é um dos versos do poema, apesar de não configurar um vocábulo.

E o modernismo ecoa mais uma vez: “este desassossego / fora do lugar” (v. 56-57). Aqui, dois paralelos são possíveis: **O livro do desassossego** ([1982]/2006), de Fernando Pessoa, o único escrito pelo heterônimo Bernardo Soares, o único em prosa, ainda que poética. Outra referência é o livro **As ideias fora do lugar** ([1973]/2014), de Roberto Schwarz, no qual o crítico brasileiro discute a problemática da mera transposição de ideias eurocêntricas para o Brasil, sendo que a realidade histórica tupiniquim é outra. Assim, outro deslocamento do poema do poeta brasileiro pode ser percebido pelo constante embaralhamento das noções de centro e periferia: Portugal e Brasil, primeira e terceira pessoas, essência e aparência etc. O verso “O tremor da língua” (v. 58) remonta a essa continua mudança de posições, pois “língua” pode tanto ser a parte do corpo que gera o gozo pela cunilíngua quanto a linguagem compartilhada por brasileiros e portugueses.

Na sequência, o “ar” (v. 59), mais metafórico do que atmosférico, é descrito como “distráido” (v. 59). Esse ar “pulmões adentro” (v. 60) pode remeter à dinâmica do canto musical e a o resfolegar desejoso do sexo. O eu-lírico parece estar “sem resistência” (v. 61), em uma “passividade aérea” (v. 62), e oferecer-se como instrumento que cobiça ser tocado pelo amado. Mas o ar também permite deslocamento – “a rotação, a translação” (v. 64) –, assim como acontece no poema do paulista. Após esse momento de passividade, o eu-lírico sai da posição de resignação e volta a usar o “mas” (v. 65), conjunção coordenativa adversativa: “mas / não / o uso das condições / que deslocam a / fome” (v. 65-69). O *enjambement* corta o verso logo na palavra mais pungente, “fome”, que é conotativa, podendo significar carência de alimento ou apetite sexual.

Termos técnicos (da área médica) são empregados em seguida, assim como se nota na poesia cientificista pré-modernista de Augusto dos Anjos, destacadamente em seu poema Psicologia de um vencido (Quadro 5), presente no livro **Eu** ([1912]/1998):

Quadro 5 – Comparação entre versos de Ricardo Domeneck e Augusto dos Anjos

RICARDO DOMENECK	AUGUSTO DOS ANJOS
da fome sabe a <u>subnutrição</u> do <u>bulímico</u> , e quando pensa-se poder ao menos confiar na assistência da superfície, contraí-se <u>escabiose</u>	Eu, <u>filho do carbono e do</u> <u>amoníaco</u> , Monstro de escuridão e rutilância, Sofro, desde a <u>epigénese</u> da infância, A influência má dos signos do zodíaco. Profundissimamente <u>hipocondríaco</u> , Este ambiente me causa repugnância... Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia, Que se escapa da boca de um <u>cardíaco</u> .

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Percebe-se o pessimismo decorrente da contração de uma doença: o sufixo “-ose” sugere patologia, advinda geralmente de doenças infecciosas. E o poema vai se infectando: por doenças, por gêneros textuais, por intertextualidades. O bulímico e o subnutrido entendem mais do conceito da fome do que o próprio dicionário. Não se pode confiar na “superfície” (v. 71): é preciso procurar o cerne, a essência das coisas.

Após mais um símbolo de paragrafação “§§§” (v. 76), a escrita já referida como cacofônica (“se se”) agora se fragmenta

em cacos: “mas quis dizer / a interrupção e / confundi-me na / expectativa do / constantemente jamais / atingido” (v. 77-82). Uma sequência repleta de *enjambements*, cujos cortes ocorrem justamente nos conectivos, afastando o texto do sentido e remetendo-o à assemia da música instrumental. Ainda não saciado, o testosteronado eu-lírico realiza outra incursão erótica após as locuções verbais “quis dizer” (v. 83) e “acredito poder” (v. 89). Ele crê que pode adivinhar (ou sentir) as ações do amado “no escuro” (v. 91), como no verso “pê-nis-e-Â-nus” (v. 93) (4 sílabas poéticas), composto por duas palavras paroxítonas que ritmam a escrita num jogo de tonicidade (sílabas fortes). Como disse Manoel de Barros, “tudo é matéria de poesia”, ainda mais da contemporânea, como é o caso da escrita de Domeneck, que pode confrontar e abalar as convenções tradicionais: “pôde causar tamanho / estrago / nos valores / do meu mercado / interno” (v. 104-108).

No final, ao resistir ao desencantamento do mundo, o poema volta-se a si mesmo, para a primeira pessoa, pois é em si que encontra proteção e respostas confiáveis, ao passo que, no exterior, o que se encontram são cientificismos e desculpas. Em “o prejuízo / de minhas ilusões / de centro” (v. 121-123), depois de tantos deslocamentos entre elementos antagônicos, o eu-lírico parece situar o leitor em um centro, um meridiano literário, nunca livre de prejuízos e ilusões.

Pode-se, a partir desta análise, considerar Ricardo Domeneck um escritor atuante no contexto da poesia contemporânea, mas também um continuador do modernismo, não como conceito uno e estável, mas como fenômeno ainda potente e de caráter multivetorial que abarcou vários momentos, gêneros e vertentes em diferentes partes do mundo. Afinal, o poeta de Bebedouro,

“bebeu” tanto do (es)copo de prosadores e poetas estrangeiros, como Joyce e Mallarmé, quanto de escritores nacionais, quer sejam pré-modernistas, quer sejam da primeira, segunda ou terceira gerações modernistas, como a historiografia literária didaticamente separa. Continuador, portanto, não de um ponto de vista progressista, como se houvesse um nexos causal entre o seu processo criativo e a literatura precedente levando a uma consequência necessária, no caso, a sua obra, mas como um autor que, em seu poema, ressignifica simultaneamente a criação atual e os diferentes projetos literários nele presentes. Esse efeito é alcançado pelo resgate (re)construtivo dessa pluralidade de movimentos e autores em uma poética que mescla referências autobiográficas, poesia visual, alusões, cortes, clivagens, interrupções e fragmentações que afastam o poema cada vez mais do sentido, ao menos de um sentido aparente. Cabe ao leitor o esforço de ir buscá-lo.

Uma das pistas para se guiar nesse labirinto é a intertextualidade do Retrato do artista quando Meridiano de Greenwich, a qual é uma das pontes que pode vincular (em um relacionamento aberto) o modernismo à literatura contemporânea, de tal forma que muitas vezes é possível entender o contemporâneo como modernismo continuado (ou ressignificado), ao menos como manifestação que, além de trazer um ponto de vista marcadamente autoral pela perspectiva autobiográfica do eu-lírico domeneckiano, atualiza técnicas e temas modernistas, mantendo-os profícuos na produção contemporânea. A pesquisa dessa relação, portanto, propicia tanto releituras dos modernismos, mantendo sua vitalidade criativa, quanto contribui para a apreensão crítica da produção literária da atualidade.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 323-338.

DOMENECK, Ricardo. Retrato do artista quando Meridiano de Greenwich. *In*: DOMENECK, Ricardo. **Sons: Arranjos: Garganta**. São Paulo: Cosac & Naify; 7Letras, 2009. p. 63-67. (Coleção Ás de Colete).

ELIOT, T. S. **Poemas**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. 2. ed. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. São Paulo: Global, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso).

POESIA é risco. Intérprete: Augusto de Campos; Cid Campos. São Paulo: Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica; SESC São Paulo, 2000. 1 CD.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 140. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora de lugar**. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2014.

O entre-lugar da ex-apropriação: despossessão e propriedade nas escrituras falsas de Gloria Alzádua e Édouard Glissant

Luis Felipe Silveira de Abreu*

Resumo

Este ensaio começa em um sinal: o hífen interposto por Jacques Derrida (2016) na grafia de ex-apropriação. Este quase-conceito opera demonstrando o paradoxo de propriedade existente no exercício da linguagem transcultural. Partindo da aporia que movimenta aquele ensaio, movimentamos nossa pesquisa a respeito de práticas de apropriação, cópia e imitação em textualidades contemporâneas. Neste texto, de caráter conceitual e exploratório, propomos um estudo da ex-apropriação como lógica dessas (re)escrituras. Na fulguração de seu hífen, buscamos entender a indecidibilidade desse lugar de fala transnacional também com a ideia entre-lugar, conforme elaborada por Silviano Santiago (2019). De forma a interrogar de modo localizado essa problemática, entendendo que ela só se dá na escritura, apresentamos e debatemos duas experiências desse entre. Primeiro, o texto de Gloria Alzádua em seu *Borderlands/La frontera* (1987), livro escrito em um inglês atravessado pelos dialetos da fronteira mexicana, discutindo a vivência do migrante. De modo semelhante, acionamos também as poéticas de Édouard Glissant (2005): seus estudos sobre como o regime econômico de escambos no Caribe cria uma cultura de trocas precárias, origem das línguas crioulas. Na leitura dos signos que emitem essas línguas bífidas, o ensaio vai concluir pela produtividade de se enfocar o problema dos textos e trânsitos pós-nacionais pelo viés proprietário.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFRGS. Membro do Grupos de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). <https://orcid.org/0000-0002-2460-5165>.

Infere-se como as noções de ex-apropriação e entre-lugar suscitam esse aspecto e permitem ler textos poéticos transculturais por tal chave – levando a uma compreensão da apropriação e da imitação como movimentos de um roubo que escancara a precária *performance* da posse.

Palavras-chave: Ex-apropriação. Entre-lugar. Propriedade. Jacques Derrida. Silviano Santiago.

The in-between of the ex-appropriation: dispossession and property in false scriptures

Abstract

This essay begins in a punctuation mark; the hyphen put by Jacques Derrida in the spelling of ex-appropriation. The quasi-concept of ex-appropriation operates by demonstrating the paradox of ownership that exists in the exercise of cross-cultural language. Starting from the aporia that moves that essay, we move our research on practices of appropriation, copying and imitation in contemporary textualities. In this text, conceptual and exploratory, we propose a study of ex-appropriation as the logic of these (re)scriptures. In the glow of its hyphen, we seek to understand the undecidability of this transnational place of speech also with the idea of the *in-between*, as elaborated by Silviano Santiago. In order to question this problem in a localized way, understanding that it only occurs in scripture, we start by presenting and debating two experiences of this *between* First, the Gloria Anzáldua's *Borderlands/La Frontera*, a book written in English crossed by Mexican border dialects, discussing the migrant's experience. Similarly, we also call the poetics of Édouard Glissant (2005): his studies on how the economic regime of barter in the Caribbean creates a culture of precarious exchange, origin of Creole languages. By reading the

signs emitted by these bifid languages, the essay will conclude the productivity of focusing on the problem of postnational texts and transits by the proprietary bias. It is inferred how the notions of ex-appropriation and in-between raise this aspect, and allow reading cross-cultural poetic texts by such a key - leading to an understanding of appropriation and imitation as movements of a robbery that opens the precarious performance of possession.

Keywords: Ex-appropriation. In-Between. Property. Jacques Derrida. Silviano Santiago.

Recebido em: 17/03/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

Introdução

É preciso começar, até antes do começo, admitindo que nossa preocupação é com um hífen.

No mínimo desse sinal gráfico, mesmo que tão breve, é que localizamos a violência – e, a partir dela, uma possibilidade de se pensar sobre a escritura. Que hífen é esse? Aquele interposto por Jacques Derrida ao falar da ex-apropriação. O termo que aparece em **O monolinguismo do outro** (DERRIDA, 2016) diz da operação da escrita por aquele que vive entre línguas: ideias depreendidas da própria vivência de Derrida, nascido na Argélia sob domínio francês. Esse conceito, potente para pensarmos os problemas das poéticas de internacionalização, ao se ver atravessado pela lança desse hífen, coloca a questão da apropriação do alheio (daquele estrangeiro que não bem o é, na medida que também é próprio) em certa indecidibilidade. É uma expropriação que não se completa de todo e que se realiza de modo protético. Não se completa de todo, pois diz respeito a uma propriedade impossível no campo da linguagem.

A partir desse argumento é que partimos, que desfiamos as linhas das próximas páginas. E tentando entender esse hífen é que nos vemos levamos a puxar outro, aquele colocado no entre-lugar proposto por Silviano Santiago (2019). O termo, nascido em célebre ensaio, acaba por nos auxiliar a entender o estranho espaço que a apropriação ocupa nessa poética de trânsito nacional entre línguas, bem como os modos pelos quais pode operar aí. Ex-apropriar é, entendido dentro do pensamento do entre-lugar, a criação de escrituras-falsas de propriedade (SANTIAGO, 1989), argumentamos.

Por fim, o artigo joga essa rede de conceitos sobre algumas poéticas, algumas dessas escrituras-falsas, para compreender a operação literária da ex-apropriação. Entre a prosa bífida de Gloria Anzáldua (1987) e a poética crioula de Édouard Glissant (2000; 2005) vemos emergirem possibilidades de inscrição da experiência despossuída.

2 Da ex-propriação: desposseção, tomada de posse e de volta outra vez

“O que eu tenho dificuldade em entender é todo este léxico do ter, do hábito, da posse de uma língua que seria ou não a sua, a tua, por exemplo. Como se o pronome e o adjetivo possessivos fossem aqui, quanto à língua, proscritos pela língua [...]” (DERRIDA, 2016, p. 49). Lá pelo meio do diálogo, forma expositiva em que Derrida redige seu **O monolinguismo do outro** (2016), a voz anônima de seu interlocutor tece a dúvida acima – mas por que desse malabarismo com o vocabulário judicial-econômico da posse para tratar tão simplesmente do falar?

Tal dúvida se encontra no coração das preocupações desse breve livro, escrito tanto como exploração teórica quanto diário de memórias, escritos nascidos das rememorações do crescer na Argélia, do ser um francês africano, de aprender e falar a língua da metrópole na colônia. Essa tensão se constrói pela justaposição de dois postulados simultâneos: “não falo senão uma única língua, que não é minha” e “não se fala nunca apenas uma única língua”.

É um jogo tensivo e paradoxal, que coloca o lugar da enunciação em um espaço de indecisão. O franco-magrebino

percebe que não pode senão falar o francês, ainda que este seja a língua de um outro, muito além das fronteiras, na “França-de-verdade”. Só pode falar o francês, mas também vive o árabe e, no caso de Derrida, o iídiche, línguas do outro, mas que também são a sua, ainda que não as domine, porque é pela intermediação delas que pode viver o dia a dia. Essas reviravoltas envolvendo línguas nacionais, sistemas específicos, servem de entrada a uma reflexão sobre a linguagem (ao largo de), sobre a escritura: todo ato de comunicação é, em simultâneo, próprio e alheio, visto que movimentamos os signos que nos são caros, mas estes se atravessam por rastros de fora. Longe de uma reedição, agora idílica, de certa Babel, essa condição acaba por recair no jogo de certa violência, quando aspectos da língua tentam recalcar seus rastros, seus exteriores. Há sempre um esforço de tomada: “Porque não há *propriedade natural da língua*, esta não dá lugar senão à raiva apropriadora, ao ciúme sem apropriação. [...] A língua fala este ciúme, a língua não é senão ciúme à solta [...]” (DERRIDA, 2016, p. 51, grifo nosso).

Esse trecho nos detém e nos retém, nos faz pensar no modo pelo qual esse lugar indeciso da pertença da linguagem influi sobre ela mesma. Quando fala desse ciúme, quer dizer de uma força de imposição que é desejosa de restaurar a propriedade bem ali onde a aberração de sua existência foi declarada. Na esteira dessas reflexões, em entrevista sobre **O monolinguismo do outro**, Derrida (2005) tensiona seu caso em relação ao de Paul Celan, poeta romeno que escrevia em alemão, língua dos pais mortos durante o Holocausto. Essa operação, da escrita em outra língua, sua-do-outro, reaviva no filósofo a constatação de que esse processo apenas encena um teatro da impropriedade mais profundo, da própria estruturalidade da enunciação:

É da essência da linguagem que a linguagem não se dê à apropriação. A linguagem é precisamente o que não se dá à posse, mas, por essa razão mesmo, provoca todos os tipos de movimento de apropriação. Porque a linguagem pode ser desejada mas não apropriada, dá a partida em toda sorte de gestos de posse e apropriação [...] (DERRIDA, 2005, p. 101).¹

De volta ao monolinguismo, leiamos uma cena descrita por Derrida, no que ela deixa claro esse processo de tomada da propriedade justo onde ela não está – e como isso se relaciona a uma política e poética. É como uma fábula, reencenação de uma verdade histórica: em uma situação entre dono e escravo, o primeiro mantém suas relações de poder com o segundo por meio de uma simulação da propriedade – que, afinal, não é garantida por nada que não ela mesma. “Porque, contrariamente ao que a maior parte das vezes se é tentado a crer, o amo e senhor não é nada. E não tem nada de próprio. Porque o amo e senhor não possui como próprio, *naturalmente*, aquilo a que, no entanto, ele chama sua língua [...]” (DERRIDA, 2016, p. 50, grifo nosso) – e, da ausência essencial de um direito de propriedade mais amplo, logo se passa para essa negação da propriedade linguística. Com isso, pode-se ler que a propriedade não se afirma – bem como não se derrota – se não pela sua *performance* na língua: “Basta-lhe fazer-se ouvir, por qualquer meio que seja, basta pôr em marcha o seu ‘*speech act*’, criar as condições para isso, para lograr ser ‘feliz’ [...] e a partida está ganha, uma *primeira ronda* em todo caso estará ganha [...]” (DERRIDA, 2016, p. 50, grifo do autor).

¹ No original: “It is of the essence of language that language does not let itself be appropriated. Language is precisely what does not let itself be possessed but, for this very reason, provokes all kinds of movements of appropriation. Because language can be desired but not appropriated, it sets into motion all sorts of gestures of ownership and appropriation [...]”.

A essa primeira rodada da disputa proprietária se segue a necessidade (a inevitabilidade mesmo) de uma seguinte, a revanche do possuído, que detonará os mecanismos retóricos a partir deles mesmos: “Libertará da primeira [atribuição de posse] confirmando uma herança ao interiorizá-la, ao reapropriar-se dela – mas apenas até um certo ponto, porque é a minha hipótese, não há nunca apropriação ou reapropriação absoluta [...]” (DERRIDA, 2016, p. 51). A propriedade, aquela do senhor, caduca com sua tomada – sua apropriação – por parte do subjugado. Mas, se caduca por ser herdada, permanece em jogo ainda.

Se a ideia é de que não há propriedade, aí vê-se que só há propriedades – e não há nunca apropriação absoluta. O que essa conclusão afasta é um entendimento triunfante dessa – de toda – reapropriação. Se em tal cena ela aparece como retorno do excluído, há de se pensar se não é pelo mesmo processo que o amo e senhor instituem seus poderes de posse pregressos (já que não poderíamos falar de “original”) – e não impede que após tal libertação não se sucederiam *rounds* outros, insurgências de novos atos de fala, outros, desejos de restaurar as antigas propriedades, ou até mesmo outras, novas. Menos que a afirmação de liberdade irrestrita da linguagem, o que se vê é um processo de posses instáveis; mas posses, ainda assim.

A noção capaz de dar conta dessa violência perpétua seria a “ex-apropriação” (DERRIDA, 2016, p. 51): o hífen entre a condição pretérita e o gesto de tomar posse encapsulam as revoluções internas e constantes a todo gesto que arrogue “tornar seu” o material linguístico de outro.

Pois é impossível tomar de todo, como seu, o discurso do outro, ao passo que é impossível constituir uma fala pura, sem a presença do traço alheio. Como coloca Fernanda Bernardo (2011, p. 255), é a condição da língua mesma que a condena a ser outra – ainda que não possa deixar de ser a mesma:

Por outro e *ipso facto*, dir-se-á, a situação de Eco desenha também a cena da desposseção originária da língua ou daquilo a que, em o *Monolinguismo do Outro*, Derrida chamará “alienação originária”, uma “alienação sem alienação” (e alienação sem alienação porque, no fundo, ela não aliena nada de próprio ou como tal) que *institui toda a língua como língua do outro [...]* (BERNARDO, 2011, p. 255, grifo da autora).

Que seu apontamento se dê em um texto que sonda o mito de Eco – tão caro a Derrida – ajuda-nos a entender algumas coisas. Recontar a história de Eco é dizer dessa ninfa amaldiçoada pelos deuses, condenada a só poder falar repetindo as últimas palavras que ouviu. Com a limitação se acostuma e toma como estratégia aprender a conversar a partir da reiteração – modo como irá causar a perdição de Narciso. É a “cena de uma desposseção originária”, imagem de que a língua não pertence, mas existe – e insiste. Nos impõe uma necessidade de comunicação, impele a uma tomada de sua posse.

Entende-se, assim, que toda escrita seria uma eco-grafia: a inscrição de uma repetição, de uma herança (cf. BERNARDO, 2011). Inscrever e grafar os rastros de outrem é manipulá-los, e tal manipulação, como tentamos demonstrar com essa história/estória, é sempre a imposição “político-fantasmática” (DERRIDA, 2016, p. 50) de uma marca de posse. Isso seria a ex-apropriação: o processo contínuo de usar a língua entre a desposseção e a tomada de propriedade que a acompanha. Uma

não pode vir acompanhada/separada da outra, e essa relação só se prova na própria grafia, contaminada de ciúme, possuída por fantasmas; diz Derrida (2005, p. 99): “[...] o que eu sugiro é precisamente que não se pode apropriar uma linguagem, mas sim se engajar em um corpo a corpo, um combate com ela [...]”.²

Esta noção de ex-apropriação nos interessa por iluminar certas ordens de combate. É não apenas esse corpo a corpo do inscritor contra a linguagem alheia, mas também um corpo a corpo que se segue no interior da própria escrita: entre as linguagens, sempre alheias, que se atravessam nela; entre as forças de estabilização da propriedade e a deriva de desapropriação que segue. Daí que a apropriação não é imitação, tão somente, cópia ou citação. Ela se dá nessa cena de ciúmes como ex-apropriação; e o termo nos é caro porque encaminha o problema dessa possessão de uma língua alheia nos termos da propriedade. Apropriar seria, em um nível mais profundo do que apenas tomar de empréstimo citações, termos, expressões, etc., o ato de tomar o lugar de posse daqueles signos, falar no lugar de. Mas que lugar é esse, se não podemos mais nem falar do espaço entre o meu e o do outro – afinal, não haveria uma “propriedade natural”?

3 Do entre-lugar: escrever contra, escrever escrituras falsas

Em um segundo momento da reflexão, de volta àquele hífen, pensemos nesse espaço no qual se situa a apropriação. O tão singelo sinal gráfico parece então representar esse estranho

² No original: “[...] what I suggest is precisely that one never appropriates a language, but rather to carry on a hand-to-hand, bodily struggle with it [...]”.

espaço da ex-apropriação. Falemos dele sob a lógica do entre-lugar, em uma retomada também do pensamento de Silviano Santiago, artífice derridiano das escritas nos trópicos.

O termo aparece no clássico ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (SANTIAGO, 2019), escrito em 1971 e que reflete sobre a relação da cultura latina com suas propostas ético-estéticas de assimilação do colonizador. Partindo da antropofagia como dinâmica, tanto da cultura letrada do movimento modernista como das práticas ritualísticas dos indígenas brasileiro, Santiago imagina a contribuição do latino como sendo a de contaminar as ideias colonizadoras, relacionadas a paradigmas de pureza e unicidade. Desde seu princípio, a cultura latina se vê invadida pelos signos do alheio, com os quais precisa aprender a lidar, em face da própria dominação. Entre a reverência que tomaria tais signos do colonizador como verdades e a rejeição isolacionista, o escrito latino opta pela brincadeira, dado que “as palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro [...]” (SANTIAGO, 2019, p. 33). Mas não é uma brincadeira inocente, assim como também não implica na aceitação. É uma disputa no centro da produção discursiva, como bem destaca Santiago (2019, p. 29): “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra [...]”.

Como o franco-magrebino descrito por Derrida, o latino não possui senão os signos do outro para falar; mas eles não são seus. Não pode falar senão com uma multiplicidade de signos, ainda que não detenha nenhum. O que ele opera é uma positivação dessa pobreza ao tomar as armas do inimigo contra ele próprio. Se nada tenho, tudo possa usar – para logo abandonar em

seguida, em favor de outros signos, mais adequados à situação. Essa dubiedade no exercício cultural é o que constitui, para essas escritas, um entre-lugar:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana [...] (SANTIAGO, 2019, p. 37).

Há que se destacar aí, na ritmicidade da recorrência deste “entre”, que ele compõe espaço, constitui esse lugar que é só aparentemente vazio, mas que, em verdade, é o templo onde se podem realizar as escrituras entrecruzadas por esses apelos de diferentes culturas, de diferentes línguas. É um lugar atravessado por aquele ciúme derridiano, é o espaço daquele nosso hífen de início, que interpõe uma distância entre desapropriação e apropriação; entre tirar do outro e apresentar como seu é que tudo se passa. O ex-apropriador se desenha com as cores do escritor latino, na medida em que ele também só se manifesta de modo clandestino, fugidio.

Podemos avançar nessa perspectiva ao pensar um texto filiado que Santiago escreve quando da maioria de O entre-lugar.... Em 1989, publica o ensaio As escrituras falsas são..., em que reflete sobre as mudanças pelas quais a prática antropofágica teria passado ao longo do século XX. De uma espécie de embate maior entre nacional e internacional que marcava aquela reflexão, a literatura parecia ter passado a uma máquina de guerras miniaturizadas, conflitos menores da ordem do cotidiano, contra uma difusão de invasões do estrangeiro sobre si. As disputas se miniaturizam – e passam a enfocar, cada vez mais, a questão da

detenção do texto como centro de interesse. Segundo percebe, o apropriador pós-1980:

Quer desterritorializar o territorializado pelo seu gesto de transgressão à cerca de arame farpado que guarda a propriedade alheia. Ele levanta antes de mais nada a lebre do “sentido” da propriedade ficcional (assim como o historiador de hoje levanta a lebre do “sentido” da história). “Sentido” é direção e significado (embora possa ser também uma posição conhecida pela imobilidade obediente, no jargão militar e – por que não? – na crítica stalinista). Na direção em que caminha a propriedade caminha a história do seu significado hoje. Tanto direção quanto significado indicam (daí o sentido de “sentido”) o que o próprio é o impróprio. (SANTIAGO, 1989, p. 307).

Essa caracterização se reenquadra no interesse pela propriedade: a apropriação é um gesto em direção à “cerca” da propriedade do alheio. Ao cortarem os arames, fazem vazar o “sentido” contido lá. E como se desmonta a cerca? Pela apresentação de uma obra apropriacionista, que Santiago define como “*escrituras falsas de propriedade*” (SANTIAGO, 1989, p. 307, grifo nosso). O termo é preciso, no que sabe expressar a indecidibilidade fundamental aos atos de apropriação – de ex-apropriação, portanto.

A reescrita, querendo-se escritura falsa de propriedade, faz pensar em uma tentativa de desapropriar sem apropriar. É uma escritura de propriedade em nome do apropriador que retira do posseiro anterior os direitos daqueles signos em questão. Mas é uma escritura falsa, pois este que toma não seria o dono *de facto* daqueles signos que está desapropriando por meio de tal papel. O termo faz pensar na artificialidade de toda e qualquer assunção de posse; mas “falsa”, ali, é um adjetivo colado a um substantivo com o qual não parece concordar. São, não obstante, escrituras,

forças de lei que acabam por atribuir posses, inequivocadamente. Muito próximas do debate derridiano, estas ideias poderiam complementá-lo: se, por um lado, não há propriedade absoluta, por outro, isso não quer dizer que há uma contínua disponibilidade. Quer dizer que só há contínuas desapropriações – e isto é entender que o desapropriado se cristaliza numa nova cerca de propriedade, para então ser alienado uma vez mais.

Isso está, também, em Santiago (1989), ao entender que a escritura de propriedade é uma letra de lei, que marca o apropriação e fornece as bases para a sua análise. Ele, afinal, vale o quanto pesa:

De posse de escrituras falsas o escritor procura reconduzir a propriedade alheia por novos e altamente suspeitos caminhos de liberação, até que, por sua vez, as abandona de novo. O escritor sem-terra, ao contrário do tradicional ainda que moderno, já entra para o literário sabendo de antemão que não existe “sentido” definitivo no título de propriedade. **A escritura (de um livro, de uma terra, etc) vale o tempo, o espaço e a força de uma assinatura, ou seja, a sua rentabilidade [...]** (SANTIAGO, 1989, p. 308, grifo nosso).

Se a propriedade natural no domínio dos signos não existe, como falar então das suas consequências inegáveis na escrita? Abordando as formas como ela se impõe pelo ato de apropriação. No caso de Derrida (e aqueles que usa como ilustrações, como Paul Celan), a impressão proprietária é visível na sua relação (franco-magrebina) com o francês: alheio, mas o qual ele precisa tomar, mesmo que essa tomada não se dê de todo. O espaço que a propriedade ocupa é um entre-lugar, entre a impossibilidade essencial de ter a língua e a necessária utilização desta para se exprimir – para existir. É o entre-lugar interposto de “não falo

senão uma única língua, que não é minha” a “não se fala nunca apenas uma única língua”.

Falar de ex-apropriação, portanto, é falar desse jogo; ao tomarmos esse conceito, nós o fazemos aproximando-o da ideia de grilagem. Essa figura ganha força pela leitura de Santiago e pela observação do modo como opera, como imagem dessa ex-apropriação da qual tentamos nos acerrar. Grilar é apresentar um documento falso que reclama a posse de algo para si, uma posse que não está lá, que não seria de direito. Mas isso é também demonstrar que não há propriedade de direito, na medida em que ela se afirmaria tão somente por documentos – todos tão potencialmente falsos quanto os do grileiro. Isso seria o “levantar a lebre do sentido da propriedade”: demonstrar sua instabilidade. Mas a demonstração só se dá na escritura. A ex-apropriação, assim, se lê como nome dessa operação de grilagem da língua.

Sob tal luz é que também se pode ir compreendendo o espaço que ocupam essas intervenções “autorais”, à medida que a intervenção de propriedade atua no funcionamento da própria herança (nesses textos, herança tanto do texto apropriado quanto da própria história da apropriação):

Herdar não é apenas receber passivamente algo que já está aqui, como uma tomada de posse. Herdar é reafirmar, pela transformação, mudança e desvio [...] Uma herança deve ser assinada; deve ser contrassinada – isto é dizer, no fundo, que se deve deixar a assinatura na linguagem mesmo, na linguagem que recebe-se [...] (DERRIDA, 2005, p. 104).³

Fala-se em assinatura, também, a respeito da marca ao pé de um documento que, ao mesmo tempo, garante a propriedade

³ No original: “But to inherit is not simply to receive passively something that is already there, like a possession. To inherit is to reaffirm through transformation, change, and displacement. [...] An inheritance must be signed; it must be countersigned—that is to say, at bottom, one must leave one’s signature on inheritance itself, on the language that one receives [...]”.

e evidencia sua condição frágil. Assinatura como a de que falava Santiago (1989). Percebe-se como o escritor ex-apropriador – sem-terra e sem-texto – lembra outras figuras críticas do autor, como a da literatura anfíbia (SANTIAGO, 2005), ou ainda a do alerta sobre a ameaça do lobisomem (SANTIAGO, 1998). Não se apropria para tornar-se o outro. Não é o caso de uma transformação; o que se mira são suas posses. O que queremos destacar aqui, em face disso, é como um pensamento sobre o lugar da propriedade oferece um ponto de vista heurístico ao problema da citação e da reescrita e como, diante das traduções interlinguísticas, internacionais, realça uma espécie de condição apátrida constitutiva da literatura. A nação só se entende como disseminação (cf. BABBHA, 1998). Essa condição apátrida não insiste como tal, porém, já que a todo momento tenta tomar para si os passaportes de outrem. É nas suas escrituras, falsas, que apresenta uma forma de grilar a propriedade daquilo que não tem – uma voz, uma língua, um país.

Escrituras falsas, de contrassinaturas igualmente fictícias, utilizadas como vistos e passaportes ilusórios, para fazer passar o seu como do outro – e demonstrar como mesmo o do outro não é dele, já que se oferece assim para a apropriação. Como se apresentam esses textos, registros poéticos do corpo a corpo com a desposseção? A ex-apropriação só vale quanto pesa e deve ser explorada no cálculo da rentabilidade de tais escritos.

4 Línguas bífidas: escrituras de ex-apropriação

Exploremos os limites mesmo desse lugar latino, no que se avizinha ao inimigo e se recusa a acabar. Leiamos como passaporte falso os textos de Gloria Anzaldúa, escritora mexicana

nascida no Texas que, em *Borderlands/La frontera* (1987), erige um monumento ao axioma de sua condição linguística.

How to tame a wild tongue (“Como domar uma língua selvagem”), Anzaldúa (1987) pergunta, a perceber uma persistência do espanhol a tomar sua fala. Mas não é o seu espanhol, apenas herdado, opacamente, de sua *abuela* e de outros parentes. Assim como não é seu o inglês, como é constantemente lembrada: pelos outros, na zombaria do sotaque, ou por si mesma, pelas irrupções abruptas das expressões *chicanas*. A solução acaba por ser assumir essa variação, conceber uma poética que encarna essa possessão do espanhol chicano – dupla possessão, pois o inglês é também tomado, e não natural:

For a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castillian) Spanish nor standard English, what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves—a language with terms that are neither español ni ingles, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages [...] (ANZÁLDUA, 1987, p. 63).⁴

Falar em uma língua bífida: a imagem dessa partição do aparelho fônico ecoando o espaço de infinitas bifurcações que é o entre-lugar do ex-apropriador. Interessa também, na construção da perspectiva de pesquisa deste artigo, perceber aí a dinâmica semiótica de apropriação desses escritos, bem como na proposição de contrapor o imperialismo do inglês por um “terrorismo linguístico” (ANZÁLDUA, 1987, p. 58), na mescla deliberada de dialetos e sotaques, criando um espaço de

⁴ No caso das citações poéticas de Anzáldua, tanto quanto as de Glissant, optaremos por manter o texto original, sem tradução. Se nosso foco é compreender a força de tais textos como manifestações plurilinguísticas de seu entre-lugar, não pareceria adequado conformá-los a uma rápida transposição ao português, língua com a qual nenhuma das duas poéticas relaciona-se diretamente.

conflito, encarnação concreta de uma impossibilidade de situar a “verdadeira” propriedade das línguas nacionais. E essa indecisão, muito longe de ser mero preciosismo conceitual, se imprime sobre a língua, concreta em carne, dos sujeitos, eles próprios tornados “impropriários”, ou mesmo tornados impróprios, se pensarmos no sofrimento causado a Anzáldua por seu desterro linguístico – mas também talvez posseiros, grileiros de uma força outra, manipulável nesses espaços vazios dos territórios demarcados da língua. Lemos isso em trechos como este:

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestisaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huerfanos – we speak an orphan tongue [...] (ANZALDÚA, 1987, p. 58).

Vemos aí a expressão do falar com-e-contra do entre-lugar, dado que ex-apropria as linguagens alheias como estratégia de ação da própria poética, para virar o jogo da opressão. É em termos muito semelhantes que operam outras dessas escrituras falsas, aquelas pensadas e operadas por Édouard Glissant, poeta e teórico antilhano.

É especialmente importante a ideia de *crioulização*, apresentada por Glissant, processo de transformação pelo qual a linguagem dos povos escravizados e/ou migrantes mistura-se àquela de seus proclamados senhores, gerando uma língua de detenção irrastrável – bífida. “E o que é uma língua crioula? É uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. [...] O que chamo de língua crioula é uma língua cujos elementos constituintes são heterogêneos uns aos outros [...]” (GLISSANT,

2005, p. 24).

Em que circunstâncias se dá esse processo de criouliização? Para chegar a ele, Glissant (1989) retoma uma ideia de desposseção originária no contexto do Caribe. Desposseção cultural dos escravos desenraizados da África, mas também desposseção econômica do sistema das *plantations*, calcado em escambos – e essa dupla pauperização, que iguala como originariamente espoliados tanto os servos quanto os senhores, reforça a ilusão do ter. Essa impossibilidade de pertença se traduz, forçosamente, no fazer poético – no corpo a corpo. O poeta crioulo é aquele que sabe da impossibilidade da propriedade – não apenas da propriedade semiótica da linguagem, mas de qualquer uma, no seu Caribe-colônia – e precisa saber inscrever essa desposseção. Como explicam estas belas linhas de Glissant:

O que quero dizer é que deporto e desarrumo minha língua, não elaborando sínteses, mas sim através de aberturas linguísticas que me permitem conceber as relações das línguas entre si em nossos dias, na superfície da terra – relações de dominação, de convivência, de absorção, de opressão, de erosão, de tangências, etc. –, como em um imenso drama, em uma imensa tragédia de que minha própria língua não pode ficar isenta e salva [...] (GLISSANT, 2005, p. 49-50).

Se a língua não pode ficar isenta dessas consequências da desposseção – sua força de migração compulsória e contínua –, Glissant aposta em tornar o caráter deportado de sua linguagem sua principal força. Se seus textos são menos explicitamente marcados pelo trânsito, em comparação com Anzádua, aqui e ali aparecem expressões do crioulo; em outros momentos, há o francês. O francês “verdadeiro”? Certamente que não, e é essa sua função em tal poética da relação. Comparecer como que puro, mas permanecendo em cena o bastante para dar a ver

algumas rachaduras. Enquanto estratégia de ex-apropriação, o alheio é reapresentado para que possamos ver nele tanto as marcas dos usos pretéritos quanto a impostura do uso presente, nenhum deles mais “de direito” que outro. Ambos convivem, palimpsesticamente, no corpo do poema, entendido como uma espécie de tradução dessa mesma impropriedade: “O que isso significa, senão que o tradutor inventa uma linguagem necessária de uma língua para a outra, assim como o poeta inventa uma linguagem em sua própria língua?” (GLISSANT, 2005, p. 56).

Tradução do impróprio e do entre, como podemos encaminhar, ao lermos um poema chamado, é preciso frisar, *Poétique*, presente no livro *Le grand chaos* (2000):

Comprendre temps chaleur
Roche chaleur
douleur mariee
cri vaporant son mot
voyelle a voyelle
concretees
[...]
(GLISSANT, 2000, p. 162).⁵

Que da rocha, do calor antilhano, evaporem as vogais, material (concreto) da produção poética, isso é encenar o entre-lugar. Que Glissant, negro e descendente de escravos, construa suas encenações por meio da língua do outro, isso é sinal, é seu combate de ex-apropriação. Que ambos os gestos se aliem nas linhas de um poema, parece-nos suas potências.

Considerações finais

De volta ao que escreveu Glissant sobre sua poética da relação, retomemos a ideia do escrever por meio da ex-

⁵ Tradução: “Compreender o tempo quente / Rocha quente / dor casada / grita vaporosa sua palavra / vogal a vogal / concretas”.

apropriação, no entre-lugar, como um “imenso drama”, uma imensa tragédia da qual a língua não se salva – pois ocorre, sobretudo, nos palcos da língua. Essa citação, em um argumento circular, nos leva a outra, que nos permite retomar Derrida e encaminhar algumas conclusões.

Em uma de suas últimas entrevistas dadas em vida, o filósofo se permitiu uma reflexão sintética de suas discussões sobre a língua. “Uma história singular exacerbou em mim essa lei universal: uma linguagem não é algo que pertence. Não de forma natural e em sua essência. Daí os fantasmas da propriedade, apropriação e imposição colonialista [...]” (DERRIDA, 2007, p. 38).⁶

Essa história é a que tentamos expor aqui, expressa em alguns gestos de apropriação. É o conto de uma impossibilidade originária de ter posse da linguagem: ela sempre está além. Ou alguém: só se detém num entre-lugar. A propriedade se equilibra nesse delicado hífen: se não se pode ter a língua, essa é a deixa para a todo momento se tentar tomá-la. Mas ela foge uma vez mais e cabe à responsável pelo o manuseio da língua – a literatura – saber lidar com essa estranha herança.

Com base nisso, futuras pesquisas teriam como objetivo responder às seguintes perguntas: como contar a história dessa lei, como se consolida a impropriedade constitutiva? E, mais, como se contam histórias a partir dela – como a inevitável apropriação cria suas escrituras falsas, o que escreve a partir disso?

6 No original: “A singular history has exacerbated in me this universal law: a language is not something that belongs. Not naturally and in its essence. Whence the phantasms of property, appropriation, and colonialist imposition [...]”.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Learning to live finally: an interview with Jean Birnbaum**. Nova York: Melville House, 2007.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Sovereignties in question: the poetics of Paul Celan**. Nova York: Fordham University Press, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Caribbean discourse: selected essays**. Charlottesville: UP of Virginia, 1989.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Pays rêvé, pays réel**. Paris: Gallimard, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, 1998. p. 31-44.

SANTIAGO, Silviano. As escrituras falsas são. **Revista 34 Letras**, Rio de Janeiro: Editora 34, n. 5-6, p. 307-308, set. 1989.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

Modernismo/Hipermodernismo: o debate teórico italiano contemporâneo

Leonardo Ferreira Aguiar*

Resumo

O presente artigo tem por objetivo trazer ao debate literário brasileiro a discussão em andamento na crítica literária italiana sobre o que críticos atuantes compreendem como Hipermodernismo, ou seja, uma literatura cujos escritores retomam as bases do modernismo de maneira a querer dar forma a uma experiência conturbada no século XXI. Para ilustrar o debate, apresentar-se-á a perspectiva de dois críticos italianos contemporâneos: Raffaele Donnarumma e Remo Ceserani, cujos textos conflitam em relação ao que se entende por termos como “modernidade”, “modernismo”, “pós-moderno”, “pós-modernismo” e, enfim, “hipermodernismo”. Acredita-se que essa discussão possa agregar aos estudos na área da literatura brasileira e oferecer novos pontos de vista que permitam analisar o Modernismo e a literatura contemporânea de nosso país.

Palavras-chave: Modernismo. Hipermodernismo. Literatura brasileira. Literatura italiana.

* Universidade de São Paulo (USP). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da USP.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9659-5341>.

Modernism/Hypermodernism: the Italian contemporary debate

Abstract

This article has as its goal to bring to the Brazilian literary debate a current discussion in the Italian Literature critic about what the actual specialized critics understanding as Hypermodernism, which is, a literature which writers return to the bases of the Modernism willing to build a form to a troubled experience in the 21th century. To illustrate the debate we intend to present two Italian contemporary critics' perspective: Raffaele Donnarumma and Remo Ceserani, which articles conflict in what they understand by words such as “modernity”, “modernism”, “post-modernity”, “post-modernism” and, at last, “hypermodernism”. We believe that this discussion may collaborate to the Brazilian Literature area of studies and offer new points of view that allow to analyze the Brazilian Modernism and its contemporary literature.

Keywords: Modernism. Hypermodernism. Brazilian Literature. Italian Literature.

Recebido em: 13/09/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

Introdução

No ano de 2022 será festejado o centenário do Movimento Modernista no Brasil, cujo palco primeiro foi o Theatro Municipal, na cidade de São Paulo, capital do Estado homônimo. Ainda que parte da cultura brasileira, o Modernismo ainda é visto, pelo senso comum, como um período unitário o qual, apesar das consideradas três fases, teve seu começo, meio e fim. Trata-se do velho problema da classificação típica de manual escolar de dividir os movimentos artísticos e culturais em “escolas”, causando a sensação de que há uma interrupção entre uma e outra, como se não houvesse relação entre o acúmulo de experiência e a inovação nos paradigmas. Sendo assim, o primeiro mito ao qual precisamos ir de encontro é o de considerar não apenas um Modernismo, mas, sim, compreender que este é um termo que abriga em si várias expressões ou, melhor dizendo, vários modernismos.

As contribuições das vanguardas europeias são flagrantes nos modernismos brasileiros, sendo que o próprio Movimento Antropofágico tinha como base, justamente, “devorar” o outro, ou seja, apreender e inovar a partir de técnicas, concepções e estéticas que, no velho continente, já estavam em vigor de maneira igualmente plural e dinâmica. Um exemplo disso é a relevância que teve o Manifesto Futurista, do italiano Felippo Tommaso Marinetti (1876-1944), em Oswald de Andrade (1890-1954), um dos protagonistas da Semana de 1922. Nesse sentido, o segundo ponto para o qual acenamos é que a observação e o conhecimento do que se produzia na Europa fomentou uma geração de artistas e intelectuais brasileiros que trabalharam essas ideias e materiais à luz do posicionamento como brasileiros

e desenvolveram os seus próprios trabalhos a partir de um ponto de vista formal e crítico.

Das duas observações acima, surge uma terceira, que aponta para os modernismos europeus não como movimentos oriundos de diletantismos, mas de uma busca por uma forma que fosse capaz de expressar o que a tecnologia e a dinâmica social do novo século (então, o séc. XX) trazia. Logo, ao falarmos sobre modernismos europeus, é lícito dizer que pensamos em uma questão estética, formal e de experimentação, cujos procedimentos de uma literatura modernista fazem-se presentes, por exemplo, na resposta às tensões que desaguaram na Primeira Guerra Mundial e à experiência do conflito armado propriamente dito, modificando a percepção do que seria a experiência humana em um tempo e em um espaço dilacerados pelo horror. Conforme Anatol Rosenfeld sintetiza, “nota-se no romance [do século XX] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do Modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal.” (ROSENFELD, 2009, p. 80). A relativização do tempo e do espaço, categorias anteriormente progressivas e basilares de uma ordenação tradicional do romance – para continuar no exemplo –, logo abre espaço à percepção da consciência sobre o mundo, que põe em dúvida “uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira” (ROSENFELD, 2009, p. 81).

Se o que dissemos for verdade, também podemos afirmar que, hoje, 100 anos depois dos modernismos europeus e à porta do centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil, o mundo parece replicar tensões análogas às do início do século passado, sendo que as guerras no Oriente Médio, a pandemia do novo

Coronavírus, a guinada generalizada ao conservadorismo e ao totalitarismo e afins são vetores que expõem uma ferida a qual se acreditava ter cicatrizado há pelo menos 30 anos, com o fim da polarização da Guerra Fria. Uma vez que se cria um cenário propício de tensões, hiperbolicamente aumentado pelas novas tecnologias digitais, emerge, na literatura, um tipo de escrita que retoma os modernismos como base, resultando em um “retorno” modernista. Exemplo disso é a literatura italiana contemporânea, cujos escritores parecem compartilhar de características formais e temáticas que nos permitem aglutiná-los em um grupo conhecido por parte da crítica como *scrittori degli anni zero* (escritores dos anos zero), ou seja, uma geração que atua no cenário literário do século XXI e que, em suas obras, lança um olhar que mistura tradição e inovação sobre o presente.

Logo, tomando a literatura italiana como exemplo, o objetivo deste artigo é apresentar o debate na crítica italiana contemporânea sobre a literatura dita dos “anos zero” e, brevemente, quais seriam as suas características, pois, uma vez que identificamos a presença europeia na arte modernista brasileira no século XX, hoje essa nova literatura pode trazer indícios do que podemos esperar (ou do que já podemos identificar) na literatura brasileira atualmente.

2 Moderno/Pós-Moderno, Modernismo/Pós-Modernismo e Hipermoderno

A questão de quando começam os “anos zero” leva a uma série de debates vívidos e plurais em curso por pelo menos uma década no âmbito da crítica italiana. Um exemplo interessante para abordarmos o tema são as discussões em formato de artigos,

ensaios e resenhas que circulam na revista *Allegoria*, uma revista italiana *online* de crítica literária organizada e editada por Massimiliano Tortora e Romano Luperini. Especialmente, em seu número 64,¹ de 2011, todas as publicações na seção principal são dedicadas ao tema da *letteratura degli anni zero*, ocasião na qual se discute a perspectiva de uma literatura italiana nova e atuante no século XXI, bem como o papel do crítico na atualidade, o mercado editorial em um contexto altamente tecnológico e informatizado e o corrente predomínio da prosa em relação à poesia. Tais temas são debatidos por nomes importantes da crítica e do meio universitário, como Gianluigi Simonetti, Andrea Cortellessa, Romano Luperini, entre outros. Tendo sido um dos organizadores e contribuído com esse número da revista, Raffaele Donnarumma, também ele crítico e atualmente professor na Universidade de Pisa, apresentou um texto intitulado *Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno* (2011), o qual, mais tarde, seria reescrito e republicado como o terceiro capítulo de seu livro *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea* (2014a).

O texto em questão reflete sobre a passagem do pós-moderno ao hipermoderno, termo originalmente oriundo das obras do filósofo francês Gilles Lipovetsky (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004) e que serve para que Donnarumma faça uma cisão entre dois tempos da literatura, sendo categórico ao afirmar que o pós-moderno acabou e que se trata já de um consenso, sendo que, desde a metade dos anos noventa do século XX, pode-se perceber uma mudança no cenário cultural e literário italiano, o que permite dizer que vivemos uma nova etapa, ou seja, da literatura hipermoderna. As ideias do autor merecem ser

¹ Disponível em: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64>. Acesso em: 28 ago. 2021.

esmiuçadas nos detalhes, mas o que nos interessa neste momento é que Donnarumma faz uma importante distinção entre o período histórico dito “pós-moderno” e uma literatura “pós-modernista”, podendo dizer, justamente por isso, que o tempo presente, como categoria historiográfica, ainda é o pós-moderno, enquanto que a literatura já é hipermoderna. Ainda, afirma que essa nova forma de escrever no presente desponta nos EUA e na Europa, mas com ainda mais vigor na Itália porque, assim como o país foi um dos primeiros a registrar tendências pós-modernas, também agora exprime “uma cultura literária particularmente sensível à mutação da qual estamos participando [...]” (DONNARUMMA, 2011, p. 50, tradução nossa). Essas mudanças sobre as quais o crítico fala partem da metade dos anos 1990, cuja data simbólica seria a ascensão de Silvio Berlusconi como primeiro-ministro italiano, em 1994, momento no qual se começa a sentir o peso, justamente, de um cenário mundial globalizado, herdeiro de um neoliberalismo brutal e do fim da polarização ideológica com a derrocada do comunismo e da URSS. Nesse período inaugura-se uma nova forma de escrever com *Scuola di nudo* (1994), de Walter Siti, e que, recentemente, encontra maturidade em livros como *Gomorra* (2006), de Roberto Saviano, para citar um caso emblemático.

Assim, é possível perceber que “anos zero”, na perspectiva de Donnarumma, não corresponde à última virada de século; e, mesmo que não seja ainda uma categoria historiográfica e da crítica literária, nota-se que o hipermoderno começa bem antes do século XXI: se o livro de Siti de 1994 é a primeira obra italiana que poderia ser considerada hipermoderna, desde meados dos anos 1970, já se podem notar os sinais de uma mudança de perspectiva nos escritores, como em *Fils* (1977),

do francês Serge Doubrovsky (DONNARUMMA, 2011, p. 31-32). Logo, criar uma categoria ligando “anos zero” com “anos 2000” é um engano, porque não se trata de fazer coincidir fatos históricos e fenômenos culturais. Reportando as suas palavras, Donnarumma declara:

Fica difícil precisar a relação entre fenômenos culturais e fatos históricos, tanto mais onde cultura e fatos se movem ambos com velocidades diferentes e, em parte, escondem-se umas nas outras. Uma vez renunciado o acaso, história e historiografia literária entram em um regime de analogia ou de concomitância que não tem alguma garantia *a priori*, mas que continuamos a perceber. Não ocorre, de fato, sermos historicistas vulgares para crer que, apesar de tudo e entre esfacelamentos contínuos, a literatura está na história. (DONNARUMMA, 2011, p. 15, tradução nossa).

Nesse trecho há uma separação essencial entre o que é o tempo como sucessão de fatos históricos, políticos e sociais (algo que pertence à análise histórica, filosófica, sociológica, etc.) e o tempo da cultura, da arte e da literatura (que demandam uma análise em suas partes técnicas e formais). Aqui, cabe o questionamento: dizer que esses tempos não devem se sobrepor implica que as análises literárias devam ignorar o contexto no qual são produzidas?

Podemos afirmar que não: ter em mente que a literatura e o contexto se relacionam e que a crítica não pode ignorar essa perspectiva é dizer que literatura não está fora da realidade. A literatura é uma elaboração, uma leitura com lentes linguístico-estético-formais da percepção do escritor que pode assumir diversas faces e que, por isso, em termos de análise literária, é independente; contudo, ainda assim, ela não nasce e nem sobrevive em um vácuo histórico, sem um contexto, que muda

de lugar a lugar e de tempos em tempos, com as variações de sua comunidade literária (BRISOSCHI *et al.*, 2013). Não cabe aqui discutir como essa comunidade e seus diversos agentes (autores, leitores, críticos, editores, tradutores, etc.) e instituições (editoras, universidades, mídias sociais, etc.) influem e determinam a relação entre os campos² da literatura e da história, mas reafirmar a necessidade de um olhar que encare a literatura não como uma reprodução do real. Ainda que a resposta pareça ser um consenso entre estudiosos já de algumas décadas para cá, é necessário ampliar a questão para que se possam compreender as nuances da crítica a respeito de como se dá a relação entre texto e contexto.

Isso é importante porque, no texto que temos citado até agora, Donnarumma faz uma afirmação contundente: “anunciado várias vezes, suficientemente rejeitado, colocado em dúvida por cautela ou contrariado por parte interessada, o fim do pós-modernismo já entrou para o senso comum.” (DONNARUMMA, 2011, p. 16, tradução nossa). Porém, o leitor fica um pouco confuso ao ver “pós-modernismo”, sendo que, na página precedente, o autor fala que foi o “pós-moderno” que acabara (“Em anos passados, dizer que o pós-moderno acabara significava, na verdade, dizer que deveria acabar; anunciar agora uma fase diferente significa também encorajá-la.” (DONNARUMMA, 2011, p. 16, tradução nossa)). Ainda, ao longo do texto, citando Carla Benedetti, Donnarumma (2011, p. 16-17) usa “pós-moderno” na acepção histórica e, logo em seguida, faz referência às poéticas do “moderno” e do “pós-moderno”. Muito embora seja possível compreender o que se quer dizer e distinguir quando se fala de

2 As colocações aqui presentes no que se refere aos vocábulo “agentes” e “campo” derivam da compreensão de Michel Foucault em *Microfísica do poder* (1978), obra na qual o filósofo explicita como os agente (formadores de opinião, agentes de controle, instituições, etc.) organizam e (in)flexionam os campos sociais, definição profundamente explorada por Pierre Bourdieu, em *Sobre a televisão* (1996).

períodos históricos e de literatura, captar a ideia de um e de outro durante a leitura demanda, de fato, empenho (sendo necessário recorrer a outros textos seus, por exemplo, aquele em *Allegoria* nº 57 (DONNARUMMA, 2008) e ao já citado livro *Ipermodernità* (DONNARUMMA, 2014a)). Já que Donnarumma faz questão de não fazer coincidir o “tempo histórico” do “tempo da literatura”, não seria mais preciso utilizar os termos “pós-moderno” e “pós-modernismo” claramente, de modo que não seja possível questionarmos se eles se equivalem ou se exprimem conceitos diferentes?

Esse é exatamente um dos tantos questionamentos que Remo Ceserani, importante e atuante crítico do cenário intelectual italiano, faz ao texto de Donnarumma. No número seguinte da revista *Allegoria*, 65-66, Ceserani publica um texto na seção *Il presente*, intitulado *La maledizione degli “ismi”* (CESERANI, 2012), no qual rebate duramente o método e as ideias para se avaliar o que se considera hipermoderno e o modo equivocado e contraditório pelo qual se teria conduzido a distinção entre uma categoria historiográfica e uma literária. Além de Donnarumma, Ceserani não poupa críticas ao nº 64 de *Allegoria* e aos intelectuais que ali escreveram, reconhecendo que se esse grupo “tem a ambição, atualmente muito rara entre as revistas análogas, de se apresentar como um ‘grupo’ muito compacto, que enfrenta a situação cultural e literária contemporânea, sobretudo italiana, com interesse, premissas teóricas e escolhas críticas tendencialmente compartilhadas [...]” (CESERANI, 2012, p. 192, tradução nossa), mas que recai no vício historiográfico de, além de “dividir o percurso da história, fazer disso uma espécie de salame fatiado, em blocos cronológicos precisos [...]” (CESERANI, 2012, p. 192, tradução

nossa).

Ceserani acusa Donnarumma de imprecisão e de confundir “pós-modernidade” e “pós-modernismo” e resolve, então, separar e definir os termos, conforme podemos conferir nos trechos a seguir:

É a velha maldição dos “ismos”. Donnarumma, e muitos outros, nas últimas décadas, que tomaram parte nas discussões, na Itália, sobre a condição social e cultural na qual vivemos (e sobre as representações artísticas, literárias, cinematográficas dessa condição), não consegue ser claro na distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo: no primeiro caso, como tanto já se repetiu, há uma proposta, que foi levada adiante a partir dos anos oitenta do século passado, de interpretação histórica dos acontecimentos que transformaram fortemente as condições de vida e as atmosferas culturais nos países de capitalismo avançado (e, enfim, gradualmente nos outros), mas sem nunca atingir todas as áreas do planeta, onde há muitos países que nunca conheceram nem mesmo a modernidade e os processos de modernização. Isso foi uma verdadeira discriminação histórica, não fixada em um ano específico, mas muito clara e forte. [...] Quanto ao pós-modernismo, com esse termo deveríamos nos referir, como ocorre com os “ismos”, a uma série de movimentos de ideias, a programas e manifestações artísticas, antes de mais nada arquitetônicas e, depois, pouco a pouco presentes em outros campos de atividades, chegando aos excessos e às caricaturas de uma teologia pós-modernista, de uma filosofia pós-modernista, de uma ciência pós-modernista. Como tendência artística e literária, na verdade, o pós-modernismo nunca realmente tomou a forma tradicional de um movimento: no mundo cultural de hoje há cada vez menos espaço para manifestar-se, para grupos de vanguarda e para movimentos organizados. Tratou-se de práticas artísticas, fortemente condicionadas pelas transformações contemporâneas da indústria e do mercado cultural, de movimentos e poéticas, pela sua natureza efêmera, que procuraram (de modo confuso) reagir às transformações em curso,

talvez como intérpretes e porta-vozes. (CESERANI, 2012, p. 193-194, tradução nossa).

Não obstante, Ceserani também vê a necessidade de separar e definir “modernidade” e “modernismo”: o primeiro como um período da história que começa no século XIV na Europa Ocidental e que, a partir de transformações econômicas, sociais, políticas e industriais chamadas de processos de modernização, sofre um *salto epocale* (salto de época) entre os séculos XVIII e XIX; já o segundo indica uma tomada de consciência de artistas e intelectuais no início do século XX, “uma consciência e uma sensibilidade ao novo e à necessidade de dar vazão e expressão àquela consciência, mas também de freá-la e contrastá-la, em alguns momentos de adesão entusiasta, convidando outros a torná-la própria e a compartilhá-la [...]” (CESERANI, 2012, p. 195, tradução nossa).

Desse ponto de vista, o que Ceserani chama de salto é uma perspectiva histórica de ruptura entre uma fase e outra, sendo que a passagem do moderno ao pós-moderno inaugura um novo tempo a partir dos anos 1950-1960, o que nos levaria a falar de dois séculos XX: um que termina depois da Segunda Guerra Mundial e outro que perduraria até os dias de hoje, tendo sofrido diversas mudanças ao longo das décadas. Ao examinarmos esse salto, encontraremos diversos episódios desde as duas Grandes Guerras que demonstram como caminhamos ao século XXI nutrimos procedimentos, estruturas, instituições e, principalmente, tecnologias que desaguaram em um mundo globalizado, cujo paradoxo é ter fronteiras cada vez mais transponíveis (quando se trata do mercado e do consumo) e que, em contrapartida, torna-se cada vez mais desigual e conflituoso. Se o salto que levou à modernidade “do início do século XIX até a metade do

século XX [teve] muitas datas simbólicas, correspondentes às transformações ocorridas em diversos âmbitos da vida social [...]” (CESERANI, 2012, p. 201, tradução nossa), mas que foram relativamente lentas e tiveram como protagonistas os EUA e a Europa Ocidental, o salto que leva ao pós-moderno foi claro e quase brusco, porque “se deu com uma rapidez muito maior, atropelando de modo quase que simultâneo muitos países e áreas diversas da vida individual e social [...]” (CESERANI, 2012, p. 202, tradução nossa).

Nesse tempo pós-moderno, todos os eventos marcantes que acometeram o planeta – não homogeneamente – foram acompanhados de uma revolução tecnológica que Klaus Schwab chama de a Quarta Revolução Industrial: nas palavras do autor, “a quarta revolução industrial não é definida por um conjunto de tecnologias emergentes em si mesmas, mas [como] a transição em direção a novos sistemas que foram construídos sobre a infraestrutura da revolução digital (anterior) [...]” (SCHWAB *apud* PERASSO, 2016). Em suma, essa revolução levou a uma mudança nas sociedades no que diz respeito: ao estreitamento do mundo em termos de deslocamento e comunicação, o que afeta a percepção do tempo cronológico e do espaço tangível; à progressiva popularização da tecnologia desde pelo menos a década de 1980³ e que hoje está à palma da mão, e ao deslocamento de referências em relação ao consumo de produtos e de cultura, uma vez que, instaurado um padrão pelo mercado dominante estadunidense, instaura-se, também, um padrão de necessidade compartilhado por quem pode consumi-lo e por quem não pode – gerando, aliás, frustrações e crise no indivíduo.

E por que isso é importante para Ceserani? O crítico aponta

³ A *Apple*, por exemplo, foi fundada por Steve Jobs em 1976.

que essas mudanças drásticas e profundas durante todo o século passado e em progresso ainda hoje reconfiguraram o imaginário coletivo contemporâneo (inclusive dos escritores, de modo tal que a literatura expressa essa nova realidade) e que, portanto, o trabalho da crítica também deve se fazer presente nesse ponto ao não se apartar de conhecer os fatos e as transformações nas condições de produção literária e de buscar compreender os textos operando em contexto. Em suas palavras:

Quem quiser ver os fenômenos sociais assim como são (e não assim como gostaria) deve empenhar as próprias forças em conhecê-los, em suas totais complexidades e contradições. E quem estuda os textos (literários, artísticos, cinematográficos) produzidos na nova condição social deve medir não tanto tal aderência (ou não) à programas de poética, mas sim a sua capacidade de penetrar no interior da nova realidade e, também, a capacidade de operar honestamente dentro das condições sempre mais fortes da sociedade em que se vive e da organização editorial sempre mais dominada pela lógica do interesse econômico e do sucesso de mercado. (CESERANI, 2012, p. 204-205, tradução nossa).

Indo mais além no ponto de vista de Remo Ceserani, podemos encontrar mais pistas do que ele considera como literatura no tempo presente, na era do mundo globalizado. No prefácio de *Letteratura nell'età globale*, publicado em 2012 com Giuliana Benvenuti, há o anúncio de uma retomada da discussão sobre a literatura mundial goethiana (*Weltliteratur*) em termos atualizados: segundo os autores, para discutir literatura, deve-se descolar o eixo da Europa e do Ocidente para uma perspectiva global; dessa maneira, falar de literatura global coloca “a literatura em relação com o processo socioeconômico da globalização [sendo que] aqueles que usam o termo literatura

global tendem a assumir uma postura crítica em relação aos fenômenos da tecnologia e homologação cultural [...]” (BENVENUTI; CESERANI, 2012, p. 7-8, tradução nossa). Logo, a literatura não está alinhada com a globalização em seus valores de padronização neoliberal e de consumo, pois está perdendo a sua autonomia perante a eles; ela representa, sim, uma forma de resistência e de inovação na comunicação entre as pessoas, inaugurando sempre novas formas de ver a realidade, que “atualiza as novas virtualidades inexpressas que podem, assim, *interagir* com o real [...]” (WESTPHAL, 2007 *apud* BENVENUTI; CESERANI, 2012, p. 110, tradução nossa, grifo dos autores). Em outras palavras, falar de literatura global seria uma abordagem crítica para tratar de uma literatura no mundo globalizado no qual a tecnologia, o mercado e o consumo ditam as regras, inclusive para a literatura; para Benvenuti e Ceserani, falar de literatura na era da globalização é discutir e problematizar os processos de globalização em si mesmos.

Ceserani, porém, não cai em contradição, pois horizontalizar “mundo e literatura, literatura e mundo” (BENVENUTI; CESERANI, 2012, p. 7, tradução nossa) não quer dizer que ambos estejam no mesmo plano de análise, mas que há uma relação simbiótica entre texto e contexto e trocas mútuas entre eles. No terceiro capítulo de *Letteratura nell’età globale*, intitulado, *La letteratura e le sfide dell’età globale*, discute-se a definição de literatura analisando-se o trabalho de Pascale Casanova: partindo dos conceitos de Pierre Bourdieu e de Roland Barthes, Casanova busca compreender o funcionamento das instituições literárias, particularmente os prêmios, e como elas orientam “o gosto e a definição mesma de literatura” (BENVENUTI; CESERANI, 2012, p. 101, tradução nossa); e, nesse sentido, ela propõe uma

duplicidade temporal, um dentro e um fora da literatura, sendo que esta é constituída por um “espaço dotado de leis próprias, de uma geografia própria, de uma ‘cronologia diferencial’ própria [...]” (BENVENUTI; CESERANI, 2012, p.102, tradução nossa). Em linhas gerais, Casanova não estaria errada e retomaria o que já vimos inclusive com Donnarumma; porém o equívoco, segundo os autores, é que ela teria se concentrado demais na cisão entre os dois tempos, o que levaria a desconsiderar que as propriedades específicas da literatura interagem com o que está “fora” dela, no que diz respeito à sua linguagem formal e estética.

É nesse ponto que, para Ceserani, Donnarumma peca em seu posicionamento, porque não levaria em consideração o diálogo entre texto e contexto tanto quanto seria necessário para fazer crítica:

Eu acredito que as mudanças que atravessaram as nossas vidas e transformaram profundamente o mundo ao nosso redor ao longo das últimas décadas foram, pela sua intensidade e velocidade, traumáticas e desconcertantes, e que isso já explique as nossas dificuldades para aceitá-las e compreendê-las. [...] A análise de Donnarumma investe no setor das práticas literárias e nos movimentos intelectuais (prevalentemente italianos) mais no que as grandes transformações históricas. (CESERANI, 2012, p. 207, tradução nossa).

Mas não é só isso: como vimos anteriormente na distinção entre o “pós-moderno” e o “pós-modernismo”, o escopo de Ceserani também é demonstrar como, em sua opinião, a vontade de criar uma nova categoria para os escritores deste século partindo do fim do pós-modernismo não se sustenta, porque o pós-modernismo nem mesmo existiu como movimento literário *strictu senso*, como talvez tenha existido como estética comum

na arquitetura, por exemplo. Isso não significa, porém, que se deva apagar toda a produção cultural, literária e cinematográfica e reduzi-la a mero experimentalismo autorreferencial, como estaria fazendo Donnarumma na ânsia de inaugurar uma nova fase cultural e literária desconsiderando a tentativa de nomes importantes do cinema, do teatro, da literatura, etc. do mundo todo (inclusive do “terceiro”), aqueles que “buscaram representar, com os meios mais variados, com sucesso e com fracasso, cedendo às modas e às regras do mercado e apesar das regras do mercado, as experiências, os dramas, as frustrações derivadas da nova condição de vida [...]” (CESERANI, 2012, p. 211, tradução nossa). A provocação vai além e Ceserani chega a recordar a Donnarumma os nomes de Nabokov, Pynchon, De Lillo, Vonnegut, Tournier, Pennac, Michou, Amis, Fowles, Barnes, McEwan, Byatt, Banville, Ishiguru, Kureishi, Rushdie, Ondaatje, Borges, Cortázar, Bolaño, Saramago, Marías, Vila-Matas, Bernhard, Jelinek, Hrabal, Kertesz, Kazakov, Murakami, Altman, Coen etc. e, na Itália, Eco, Calvino, Tabucchi e Tondelli (CESERANI, 2012, p. 212).

O último ponto que gostaríamos de destacar no texto de Ceserani é que ele ainda considera que Donnarumma cai em contradição ao usar a categoria de hipermodernidade de Lipovetsky e que, no fim, acaba por pregar um impossível retorno à modernidade. Ao dizer que o hipermoderno substitui o pós-moderno, Donnarumma teria se dado conta de que as definições encontradas no filósofo francês são equivalentes às daquelas de Frederic Jameson (1984) para o pós-moderno e, assim, precisaria dizer que o hipermoderno “não marca uma fratura clara, violenta e polêmica em relação ao pós-moderno, como queria ter feito, justamente, o pós-moderno em relação à

modernidade, mas é uma variante [do pós-moderno] e pode até se sobrepor a ele [...]” (DONNARUMMA, 2011, p. 19, tradução nossa). Além de confirmar a confusão entre os termos pós-moderno e pós-modernismo, essa espécie de dialética às avessas seria a saída para Donnarumma perante as crises do tempo presente, retomando aos projetos “esperançosos” e “interruptos” da modernidade com a nova roupagem do presente; seria lindo, conclui ironicamente Ceserani (2012).

O debate entre Remo Ceserani e Raffaele Donnarumma, no entanto, não termina com *La maledizione degli “ismi”*: no nº 67 de *Allegoria*, Donnarumma faz uma réplica ainda mais irônica e incisiva para defender o seu ponto de vista, primeiramente esclarecendo que, contrariamente ao que diz Ceserani, ele não considera que o pós-modernismo seja um fenômeno negativo, mas que vê nele uma exaustão e uma contradição entre “um excepcional impulso de liberdade em todos os campos que atravessou [...]” (DONNARUMMA, 2013, p. 186, tradução nossa) e uma suspensão de si mesmo. Sua falta de entusiasmo pela cultura pós-moderna se dá pelo fato de que, apesar de ter nascido e se formado durante o pós-moderno e ter tido acesso às suas referências, aqueles escritores “estavam muito longe da [sua] experiência do presente, tão remotos das [suas] necessidades culturais [...]” (DONNARUMMA, 2013, p. 188, tradução nossa); apesar de bela, aquela literatura era marcada pela cultura do fim (fim da história, fim da experiência e fim do “eu”), que ia de encontro ao que se vivia, da experiência que continuava a produzir-se. Para Donnarumma, enquanto os anos 1970 foram marcados por crises e por violência, os escritores, que eram partícipes dessa convulsão social como indivíduos, preferiam ficar fora do debate público a escrever sobre

“castelos dos destinos cruzados, de *adediretti*,⁴ de bibliotecas conventuais, de jogos ao avesso.” (DONNARUMMA, 2013, p. 189, tradução nossa). A crítica continua fazendo uma clara referência a Italo Calvino (1923-1985) ao falar do descolamento do real naquela literatura, uma ilusão de que, ao concentrar-se na escritura e refletir sobre ela mesma, buscando um trabalho de experimentação e metalinguística, acabar-se-ia por cair na autorreferencialidade, querendo-se criar um lugar outro que colocasse as contradições do mundo em cena sem explicitá-las diretamente: “Ninguém discute, digamos, que *As Cidades Invisíveis* fale sobre a revolução da vida associada pós 1968; mas a que serve o empenho que dá para decifrar um livro assim árduo?” (DONNARUMMA, 2013, p. 189, tradução nossa).

O segundo ponto a ser rebatido por Donnarumma é a acusação de que ele confundiria “pós-moderno” e “pós-modernismo”, a qual é recebida com surpresa. Como já acenamos anteriormente, para o leitor que tem contato com esse debate pela primeira vez por meio do texto no nº 64 de *Allegoria*, torna-se um pouco confuso o uso um tanto fluído dos termos “pós-moderno” e “pós-modernismo”, levando a crer que há uma equivalência pacífica entre os termos. Porém, nessa ocasião, Donnarumma esclarece melhor a sua concepção retomando o texto precedente no nº 57 da mesma revista, em 2008, quando o crítico afirmara que “é o pós-moderno que se põe junto a poéticas e a práticas de escritura. Isso, por fim, não impede que alguns pós-modernistas continuem a sua estrada [...]. Muito menos implica que seja realmente finda a pós-modernidade entendida como fase da história ocidental [...]” (DONNARUMMA, 2008, p. 27, tradução nossa). Do mesmo modo, na réplica, volta a reafirmar a diferenciação terminológica

4 Referência à obra *Hilarotragedia*, de Giorgio Manganelli (1987).

citando, inclusive, o próprio Ceserani (2012, p. 190), que propunha uma distinção tripla entre *posmodernità* como uma época histórica em voga desde os anos 1950; *postmodernismo* como uma produção artístico-cultural, e *postmoderno* como uma época plural que não constituiu uma poética em comum. Agora, no entanto, Donnarumma prefere o termo “era da globalização” para se referir ao tempo da contemporaneidade não mais como uma extensão do pós-moderno, pensando no uso que fazem Ceserani e Benvenuti no também já citado *Letteratura nell’età globale* (DONNARUMMA, 2013, p. 189).

Dito isso, o dissenso entre os críticos está na compreensão do pós-moderno como uma fratura, algo que Donnarumma, ao contrário de Ceserani, não compartilha: para ele, o pós-moderno não foi nada mais do que uma das tantas *scansioni interne* (variações internas) da Modernidade (DONNARUMMA, 2013, p. 195), entendida como período histórico. A ideia de *scansioni* reaparece em outros textos do autor e nos ajuda a compreender melhor a dinâmica do modernismo, pós-modernismo e (agora) hipermodernismo dentro de uma categoria historiográfica mais ampla. Um exemplo disso está na obra *Ipermodernità*, no capítulo reelaborado a partir do texto de 2011, em *Allegoria* n° 64, no qual há uma passagem que esclarece a posição do autor fazendo uma advertência lexical e conceitual:

A minha hipótese é que o modernismo, o pós-moderno e o hipermoderno sejam as idades culturais nas quais se articula, em modos diversos, uma modernidade mutável e perdurante; do mesmo jeito em que românico e gótico, Humanismo e Renascimento, maneirismo e barroco são o desenrolar-se sucessivo, distinto e correlato, de um acontecimento maior que de tempos em tempos os engloba. A terminologia é defeituosa e não permite estabelecer simetrias biunívocas: a tríade pós-modernidade-pós-modernismo-pós-moderno

não encontra, de fato, correspondência na tríade modernidade-modernismo-moderno, como já vimos. (DONNARUMMA, 2014a, p.116-117, tradução nossa).

Assim, se o pós-moderno é uma “etapa” da Modernidade, o discurso de Ceserani entraria em crise, pois não é possível que haja uma fratura de algo que representa uma variação interna de uma macrofase da história; ele anuncia que se saiu da modernidade e, ao mesmo tempo, busca em Zygmunt Bauman (2001) a definição de “modernidade líquida” para falar do tempo presente, caindo em uma circularidade do adjetivo que prova que, de fato, não saímos da Modernidade. Segundo Donnarumma, Ceserani não percebe isso porque assume uma postura “hermenêutica historicista [...] rígida” e porque “prevê de fato o alinhamento entre cultura e história [...]” (DONNARUMMA, 2013, p. 196, tradução nossa); sendo assim, não consegue distinguir o tempo presente daquele pós-moderno, o que lhe faria incorrer no risco de achar que “Saviano possa ser lido como Calvino, que para Philip Roth se possa adotar as mesmas categorias boas para Thomas Pynchon, que Houellebecq e Tournier sejam irmãos; se ele que é tão sensível e tão atento acha que respira, em 2013, o mesmo ar que respirava em 1983.” (DONNARUMMA, 2013, p. 197, tradução nossa).

Fica mais evidente a posição de Donnarumma em relação à questão dos termos “pós-moderno” e “pós-modernismo”, abrindo espaço, então, à sua escolha do hipermoderno. Ao contrário do que diz Ceserani, o crítico não está alinhado à aceção de Gilles Lipovetsky e Sebastian Charles, pois vê como incoerente a percepção dos autores de um otimismo que eles veem na crise do sujeito hipermoderno: esse “narciso” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 26) é hiperindividualista,

mas, ao mesmo tempo, em seu individualismo, vê esperança no futuro e tem uma preocupação ecológica e com sua saúde (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 72). Donnarumma não compartilha dessas categorias filosóficas e sociológicas porque, para ele, o que importa em primeiro plano é a discussão da literatura hipermoderna como categoria da crítica literária, e, nesse sentido, o prefixo “hiper-” lhe serve bem porque, ao contrário do “pós-”, não marca uma ruptura com o modernismo e consegue expressar na literatura que “a narrativa contemporânea nos impõe [...] a tentativa de fazer experiência em um mundo tomado como traumático e ameaçador, mais do que perdido na indistinção entre o imaginário e o real.” (DONNARUMMA, 2014a, p. 89, tradução nossa).

Dessa feita, outro ponto interessante que diferencia a perspectiva de Donnarumma é a de contrariar Ceserani em relação aos “ismos” ao dizer que não se preocupou tanto com o uso de *ipermodernismo* em vez de *ipermoderno* ou *ipermodernità* em seu livro *Ipermodernità* (2014a), pois essa discussão seria artificial já que, como crítico literário, seria óbvio que todas as suas reflexões fossem sobre literatura; é claro que ele não desconsidera o contexto, mas o que para Ceserani é primário, para ele é secundário: “Porém, o fato de que eu não me passe por sociólogo, economista, analista político ou filósofo não quer dizer que eu me furtarei da discussão desses problemas, que são indubitavelmente fundamentais, mas que Ceserani sente como prioritários (temo) em detrimento daqueles da minha (nossa?) disciplina.” (DONNARUMMA, 2013, p. 191, tradução nossa).

Se o ataque às Torres Gêmeas de Nova York, em 11 de setembro de 2001, marca o início de um novo século e de uma nova era, a virada cultural e estética que marca os escritores dos

“anos zero” e a literatura hipermoderna começara a maturar já na metade dos anos noventa do século XX com o exaurimento do pós-modernismo e com o impor-se de uma narrativa que contempla, sobretudo, o cotidiano; logo, as grandes transformações históricas “primárias”, como diz Ceserani (2012), não necessariamente correspondem às grandes transformações literárias. De fato, Donnarumma é muito centrado em querer fazer a ponte entre literatura e mundo, e não o contrário, e suas declarações em relação a esse ponto de vista são consistentes, como, por exemplo, em *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, de 2014: sempre categórico, afirma que o que lhe interessa é “aquilo que há dentro dos livros, mais e além daquilo que, de fora, ajuda-nos a entendê-los” [...] (DONNARUMMA, 2014b, p. 7, tradução nossa), entendendo como brutal a distinção do que a crítica vê como dentro e fora. Aprofundando a sua colocação, diz que a crítica literária italiana está em crise e que é necessário olhar mais para os livros do que para o que está entorno deles, porque, apesar disso ser de grande interesse aos “demônios da teoria”, “ninguém compra um romance perguntando-se qual é a profissão dos autores ou sobre a geografia das editoras [...]” (DONNARUMMA, 2014b, p. 8, tradução nossa).

Aproveitando o ensejo de *La fatica dei concetti* e para fechar a questão da razão pela qual Donnarumma prefere “hiper-”, vemos que, quando o crítico percebeu que precisava de um novo nome para uma nova expressão literária na contemporaneidade, ele buscou outros termos até chegar ao de Lipovetsky e explica o motivo da escolha:

Quando se tratou de batizar o pós-moderno, eu precisava de um nome que insistisse na persistência da modernidade e que também me permitisse liga-

lo à questão do realismo. Não havia muitíssimas alternativas: já expliquei como a modernidade líquida de Bauman (com quem aprendi mais do que com Lipovetsky, para ser sincero) não me satisfazia, visto que o adjetivo, mesmo contra ele, faz pensar em um atenuar-se das tensões; surmodernidade de Augé diz pouco, e teria levado consigo o hóspede fora do lugar que é o surrealismo; a segunda modernidade de Beck ultrapassava as contas, visto que as fases culturais que indivíduo (modernismo, pós-moderno, hipermoderno) são três. Logo, e por que (afeiçoado que sou à navalha de Occam) não acho que seja o caso de entupir a discussão com palavras novas, a escolha caiu em hipermodernidade, cujo prefixo excessivo e ansiôgeno me serve. (DONNARUMMA, 2014b, p. 2, tradução nossa).

Além disso, é importante precisar que, ao agradecer a Valentino Baldi por dizer que o seu coração “não só [...] bate mais pelo modernismo que pelo realismo [...]” (DONNARUMMA, 2014b, p. 6, tradução nossa), Donnarumma não faz apologia ao modernismo e nem quer que “hiper-” represente uma exaltação do moderno, pois ele bem sabe que “o hipermoderno, que abandonou a fé moderna, não acredita nas suas promessas de felicidade até o fim. Ele é uma compulsão neurótica que neutraliza os seus ídolos (rapidez, novidade, eficiência, agilidade...) ao mesmo tempo que os eleva [...]” (DONNARUMMA, 2014a, p. 104, tradução nossa). E ainda: “é aqui, então, que o hipermoderno retoma a vontade crítica e autocorretiva da modernidade, mas sabendo que nenhuma revolução é mais possível [...]” (DONNARUMMA, 2014a, p. 105, tradução nossa), dado o esfacelamento e a impossibilidade do pós-moderno de ter dado uma resposta ao seu tempo.

Também Donnarumma, em *Tracciato del Modernismo Italiano* (DONNARUMMA, 2012), diz que, ao contrário dos

vanguardistas da primeira metade do século XX, “a postura modernista é [...] crítica e dialética, e oscila entre a nostalgia e a utopia.” (DONNARUMMA, 2012, p.16, tradução nossa). Os modernistas se aproveitariam do ímpeto de inovação dos vanguardistas para quebrar paradigmas, mas sempre indo além, buscando refletir sobre os clássicos e valorizando a forma: a narrativa modernista busca a fidelidade ao mundo para desnudá-lo e expor as suas contradições e aquilo que até então era considerado vil, irrelevante, mundano (DONNARUMMA, 2012); no entanto o realismo não é uma lente, um espelho, como para os realistas do século XIX, pois, para um modernista, só faz sentido enquadrar a realidade em uma forma:

Para um modernista, ao contrário, a coisa narrada existe somente na forma que a conta. As palavras nunca são inocentes ou “vírgens”, como diz Gadda, porque trazem em si impressões históricas e subjetivas; ou porque, no limite, como astutamente assume Zeno, nós sempre “mentimos” [usando as palavras]: “entende-se como a nossa vida teria um aspecto totalmente diferente se fosse contada em nosso dialeto”, ou seja, em outra forma. (DONNARUMMA, 2012, p. 26, tradução nossa)

Por isso, a forma é um artifício que serve à mediação entre o mundo e a escrita, o que não quer dizer ser mentirosa, porque sem as instâncias de realidade e verdade “perderia todo o próprio significado [...]” (DONNARUMMA, 2012, p. 26, tradução nossa). Donnarumma cita o romance **A consciência de Zeno** (1923), de Italo Svevo (1861-1928), a título de exemplificação, pois o escritor triestino usa a categoria da psicanálise para criar a sua narrativa, ou seja, utiliza de um saber extraliterário como verdade/realidade para dar uma forma a uma ficção. Essa seria a diferença entre a autorreflexividade modernista e a autorreferencialidade pós-modernista: enquanto que, no

primeiro caso, “trazer à luz os artifícios significa mostrar o valor da mediação, e até as responsabilidades da veracidade [...]”, no segundo, acaba-se por “enrola-se em um jogo de espelhos no qual a escritura fala de si [...]” (DONNARUMMA, 2012, p. 26, tradução nossa).

Considerações finais

Como conclusão, podemos dizer que, das distinções e perspectivas que traçamos a partir do debate entre Remo Ceserani e Raffaele Donnarumma, parece-nos que a abordagem do segundo autor expressa melhor uma constante que se configura no panorama literário italiano contemporâneo, que se configura a partir de: um retorno ao realismo como estética; o *noir* como expressão do degradado; a reabilitação da voz narrativa em primeira pessoa, ou seja, do “eu” como testemunha e partícipe dos fatos, mesmo que a sua condição de fragilidade deponha contra ele e quebre o estatuto de veracidade entre ele e o leitor, e o limiar entre ficção e não ficção, derivando ao gênero da autoficção (DONNARUMMA, 2014a). Obviamente, para demonstrar essas características, seria necessário um estudo de *corpus* da literatura italiana contemporânea, mas, somente do que citamos, percebe-se que esses “sintomas” de uma nova literatura partem da mesma necessidade de encontrar uma forma para o desamparo do sujeito em um mundo dilacerado, assim como fora no século XX. Donnarumma não deixa de considerar as relações entre texto e contexto, mas é claro em sua posição de centrar a sua análise na literatura, seu ponto de partida e de chegada.

Convém destacar, contudo, que as reflexões não se excluem e também colaboram entre si, e prova disso é que muito do que diz Ceserani (especialmente com Benvenuti) se encontra com as avaliações de Lipovetsky no sentido de reconhecerem no tempo presente uma crise, um domínio da lógica de consumo, uma globalização feroz. Desse modo, fica claro compreender como esse cenário agressivo influi no imaginário, e é por isso que Donnarumma aponta para a necessidade de um retorno do sujeito na forma de expressão literária: retorno ao real; retorno do eu como voz da narrativa e como testemunha; retorno da narrativa como forma, levando à recuperação do romance e, até mesmo, ao seu esgotamento etc.

Todas essas pistas levam aos leitores e estudiosos brasileiros a se questionarem: é possível dizer que a literatura brasileira contemporânea também seja hipermoderna nos termos de Raffaele Donnarumma? Se sim, quais traços/"sintomas" dos modernismos do século XX retornam nos dias de hoje? A teoria do crítico italiano é aplicável à realidade brasileira? São perguntas que se abrem a um debate que, ainda, não ganhou força em nosso país.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENVENUTI, Giuliana, CESARANI, Remo. **La letteratura nell'età globale**. Bolonha: Il Mulino, 2012.

BRIOSCHI, Franco *et al.* **Introduzione alla letteratura**. 2. ed. Roma: Carocci editore, 2013.

CESARANI, Remo. La maledizione degli “ismi”. **Allegoria**, Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., n. 65-66, p. 191-213, 2012. Disponível em: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n65-66>. Acesso em: 28 ago. 2021.

DONNARUMMA, Raffaele; POLICASTRO, Gilda (org.). Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani. **Allegoria**, Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., n. 57, p. 9-25, 2008. Disponível em: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57>. Acesso em: 21 mar. 2021.

DONNARUMMA, Raffaele. Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno. **Allegoria**, Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., n. 64, p. 15-50, 2011. Disponível em: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64>. Acesso em: 28 ago. 2021.

DONNARUMMA, Raffaele. Tracciato del Modernismo Italiano. *In*: LUPERINI, Romano; TORTORA, Massimiliano (org.). **Sul Modernismo Italiano**. Nápoles: Liguori Editore, 2012.

DONNARUMMA, Raffaele. Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani. **Allegoria**, Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., n. 67, p. 185-199, 2013. Disponível em: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n67>. Acesso em: 29 ago. 2021.

DONNARUMMA, Raffaele. **Ipermodernità**: dove va la narrativa contemporanea. Bolonha: Il Mulino, 2014a.

DONNARUMMA, Raffaele. La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo. **Between**, v. IV, n. 8, 2014b.

JAMESON, F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. **New Left Review**, n. 146, p. 59-92, July/Aug. 1984.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastian. **Os tempos**

hipermodernos. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

PERASSO, Valeria. O que é a 4ª revolução industrial – e como ela deve afetar nossas vidas. **BBC Brasil**, São Paulo, 22 out. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37658309>. Acesso em: 29 ago. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

Virgílio de Lemos e sua “antropofagia delirante”: estética e vertigem na lírica moçambicana

Luciana Brandão Leal*

Resumo

Este artigo propõe uma análise de diversas formas de antropofagia na lírica do poeta moçambicano Virgílio de Lemos, ortônimo, e de seu heterônimo Duarte Galvão, arauto da Revista **Msaho** (1952). A partir de uma composição estética antropofágica, Virgílio de Lemos transita pelos movimentos das Vanguardas Europeias – especialmente, pelo Surrealismo, Cubismo e Dadaísmo –; pelas Vanguardas Latino-Americanas, pelo Modernismo Brasileiro, incorporando tais propostas, elaborando-as, para conceber uma voz inaugural no cenário dessa colônia portuguesa. Em sua “antropofagia delirante”, esse poeta elabora múltiplos vieses para a lírica moçambicana, concebendo novos padrões estéticos e alargando horizontes para a literatura produzida em Moçambique.

Palavras-chave: Virgílio de Lemos. Antropofagia. Modernismo. Poesia moçambicana. Resistência.

* Luciana Brandão Leal é doutora e mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC Minas. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa (2017). Professora Adjunto III na Universidade Federal de Viçosa, atuando no campus Florestal. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-1534-9726>

Virgílio de Lemos and his “delusional anthropophagy”: aesthetics and vertigo in Mozambican lyric

Abstract

This article proposes an analysis of various forms of anthropophagy in the lyrics of the Mozambican poet Virgílio de Lemos, orthonym, and his heteronym Duarte Galvão, herald of the Msaho Magazine (1952). From an anthropophagic aesthetic composition, Virgílio de Lemos moves through the movements of the European Vanguards – especially, through Surrealism, Cubism and Dadaism –; by the Latin American Vanguards, by Brazilian Modernism, incorporating such proposals, elaborating them, to conceive an inaugural voice in the scenario of that Portuguese colony. In his “delirious anthropophagy”, this poet elaborates multiple biases for Mozambican lyricism, conceiving new aesthetic standards and broadening horizons for literature produced in Mozambique.

Keywords: Virgílio de Lemos. Anthropophagy. Modernism. Mozambican Poetry. Resistance.

Recebido em: 10/04/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

1 Virgílio de Lemos, leituras e releituras das vanguardas europeias: formas de devorar o cânone

Na Literatura e, especificamente, na Poesia, o escritor é o artífice da linguagem, podendo articular suas potencialidades expressivas e experimentar o que se diz ser a “escrita criativa”. No campo da linguagem, é natural que os poetas assumam posturas vanguardistas, renovando e reinventando as línguas e suas formas de uso. Frederick R. Karl, a propósito, afirma que:

A vanguarda estabelece o ponto em que o moderno deve entrar em sua nova fase para manter-se ao seu próprio nível. A vanguarda aponta para o futuro e, logo que é absorvida pelo presente, deixa de ser ela mesma e torna-se parte do modernismo. Ela é, de fato, sempre contingente, está sempre em perigo, ela se põe em perigo. (KARL, 1988, p. 35).

No contexto colonial moçambicano, em meados da década de 1940, Virgílio de Lemos busca libertar a linguagem poética, além de possibilitar uma nova concepção do pensamento dialético, porque, com ele, a partir da destruição dos contrários, estabelece-se novas realidades, possibilitando a expressão da linguagem literária e de seus hibridismos.

Virgílio de Lemos declara reiteradamente a sua proximidade com as artes plásticas; sobretudo, com a pintura. Seu irmão, Eugénio de Lemos, foi um bom aquarelista, tendo produzido telas de grande qualidade artística. Cumpre realçar que o poeta foi casado com Bertina Lopes, pintora premiada e reconhecida internacionalmente. No livro **Para fazer um mar** (2001), as seções de poemas trazem imagens de telas de Roberto Chichorro, pintor moçambicano reconhecido internacionalmente, cuja pintura de traços surrealistas também acolhe algumas nuances cubistas. Suas telas trazem as cores vibrantes de seu povo e

são marcadas por traços de poeticidade e onirismo. Roberto Chichorro pinta telas que se situam num entrelugar, entre a Pintura e a Poesia. A africanidade tematiza a sua estética, como fundamento e inspiração, e a esfera do sonho se fortalece em tonalidades azuis vibrantes, colorem e dão movimento às imagens pintadas.

Evocando duas vanguardas europeias, Surrealismo e Dadaísmo, Virgílio de Lemos, ortônimo, louva a liberdade com versos “contra todas as disciplinas”. No poema “Surrealismo cor de liberdade”, lê-se:

SURREALISMO COR DE LIBERDADE

Silêncios d’ouro
da montanha mágica.
Nada a ver nem com
o neo-realismo nem
surrealismo – Dada.
Contra todas as disciplinas.
Tua revolta
mais ironia e burlesco
de Shakespeare
fúria de Nietzsche
e magia de Kafka.
[...]
Não é bem contra duas
frentes que nos erguemos
à injustiça colonial
liberdade cor do homem
físico e moral
o terror do fascismo?
Às palavras que proferes
violentas e claras
foge a neve de teus poemas
infernais! Em filigrana
a intenção é uma dupla
revolta!
(Paris, Junho de 1965)
Museu do Homem (com Michel Leiris)
(LE MOS, 2009, p. 524-525).

Esse poema foi escrito em 1965, quando Virgílio de Lemos já residia em Paris, exilado de Moçambique devido à repressão política aos seus versos e aos de seu heterônimo Duarte Galvão. Transparece o tom de revolta e a persistência subversiva, em busca da “liberdade cor do homem / físico e moral”, contra o “terror do fascismo”.

Em vários momentos da sua produção poética, Virgílio de Lemos declara estar em sintonia com a estética surrealista, sendo essa proximidade reiterada em entrevistas e em inúmeros textos que fazem referências diretas ou indiretas a esse movimento protagonizado por André Breton. Segundo o escritor moçambicano, essa vanguarda artística e suas propostas estéticas tornaram-se conhecidas “pelos nomes de Jean Arp, Michel Leiris e André Breton. A liberação do inconsciente e a escrita automática fundavam um novo discurso poético que rompia com o império da razão [...]” (LEMOS, 1999, p. 150). Para Lemos, “o surrealismo era uma forma de buscar esteticamente uma saída, uma forma de inquietar e surpreender [...]” (LEMOS, 1999, p. 150).

Nos versos transcritos a seguir, do poema Flor de canela, o poeta articula as “espirais do sonho” e declara: “Fatigo-me. Surrealizo”:

[...]
Excessivo teu perfume
Excitante bálsamo cor e
Ritmo. Magia do som
Na tensão entre
O linear e o sonho.
Fatigo-me. Surrealizo. E
Ave delirante sou voo e
Vertigem.

Hillbrow, 1954
(LEMOS, 2009, p. 131).

Como se sabe, a escrita automática é uma das subversões da estética surrealista. Virgílio cria novas gramáticas, novas formas de acentuação gráfica, numa escrita marcada por movimentos delirantes de vertigem. A poesia surrealista apresenta-se ao leitor como um enigma que poderá ser decifrado por conexões e associações extratextuais. As marcas surrealistas não se limitam ao modo de escrita, configuram-se como uma atividade mental abrangente, o que faz o eu lírico se afirmar “Ave delirante sou voo / e Vertigem”. Nesse movimento, o poeta procura confrontar os sistemas de conhecimento racional, permanece “na tensão entre o linear e o sonho”. A linguagem simbólica da interpretação dos sonhos – tensão pulsional do poema – corresponde a um saber inconsciente, existindo evidências de automatismo psíquico: as ideias se encadeiam livremente, sem a preocupação de constituírem um único sentido.

No poema “Oroboros”, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão, também é marcado por traços surrealistas, em que as opções estéticas privilegiam o inconsciente e o sonho. O título, “Oroboros”, sugere que o poeta surrealista busca a “elíptica tensão”, um estado de rotação infinita das imagens e suas analogias, para que não permaneçam estagnadas, a fim de despertar realidades novas:

Oroboros

Suspeito que sou tela
de Klee
de pernas para o ar
vozes de Lee-Li
vermelhos e laranjas
púrpura violeta
must be truth
entre a essência e
aparência mão barroca
do fantástico “orooboros”
serpente que engole
a própria cauda
rotação de leituras e
cores musicais
e a elíptica tensão
de um Pancho talvez
Alpoim.

O olho vermelho
da escrita é
livre de olhar de ver
se o imaginário
a correr
o que escapa ao real e
é magia.

Vinhos piano-jazz
Alegria.

Peixe vermelho
do sonho esplendor
do que é humano
palavra apetecida.
Olho vermelho da vida
o poema tece o mar
a rede e a mortuária
máscara do escriba.
Morte adiada
Imprevisível destino.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 119-120).

O “oroboro” remete ao conceito de eternidade e tem por símbolo uma serpente ou um dragão que morde a própria cauda. Essa imagem simboliza o ciclo evolutivo, transmite ideias de movimento, continuidade e “eterno retorno”. A enunciação em primeira pessoa: “Suspeito que sou tela de Klee / de pernas pro ar” apresenta o eu lírico/poeta em uma encenação marcada pela subjetividade. Novamente, o texto alude ao pintor cubista-expressionista-surrealista Paul Klee e às suas telas coloridas, pintadas de “vermelhos e laranjas / púrpura violeta”. Paul Klee, pintor admirado por Virgílio de Lemos, manipulava as cores com grande habilidade e paixão, tornando-se um mestre em mistura e teoria das cores na Bauhaus, escola alemã de artes aplicadas, que influenciou profundamente as artes plásticas e a estética modernas. O poema metalinguístico tem como tema a própria poesia (“palavra apetecida”), o fazer poético, a subjetividade do poeta (“máscara do escriba”). É sintomático que um poema que diz sobre a “máscara do escriba” seja assinado por um heterônimo, recurso que intensifica o “fingimento”, a simulação que é impregnada pela liberdade “de olhar e de ver” dada pelo imaginário. Pela escrita literária o poeta adia a morte, eterniza-se, como o símbolo da continuidade do oroboro.

Além de exercitar inúmeros preceitos da estética surrealista, Virgílio de Lemos também incorpora a linguagem cubista, evidência de um trabalho intelectual rigoroso no momento da produção literária, que requer a apreensão visual da realidade. Essas características podem ser identificadas posteriormente em seus poemas concretistas. A relação de Lemos com a arte cubista demonstra convergência e filiação. “Apelo pra Klee e Ernst / Magritte e Miró / PICASSO / vivos e mortos” (LE MOS, 2009, p. 203). Em um desses versos, o sobrenome do artista

Pablo Picasso, criador do movimento cubista (mas que também explorou o legado do Simbolismo e do Surrealismo), está grafado com letras maiúsculas, ressaltando o diálogo com a proposta de sua vanguarda. Essa relação é, além de literária e verbal, conceitual; mais do que uma linguagem cubista, o poeta transpõe a experiência cubista para a sua estética. Uma estética marcada por influências de Rimbaud e Mallarmé, mas que se reforma e se deforma em confronto com novas estéticas de poetas e artistas plásticos das vanguardas europeias.

A estética cubista tem por principal característica a apresentação de diversas partes de um objeto, além de mostrar as relações entre elas. Assim escreve Octavio Paz a propósito dessa estética:

O poema de Mallarmé ou de Valéry é um símbolo de símbolos, um quadro cubista é a ideia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo foi transposição; o cubismo foi apresentação. (PAZ, 1984, p. 155).

Na obra virgiliana, a transposição se perfaz com a apresentação, como evidencia, por exemplo, este poema:

sutrART

seu kama sutra
sua kama sutra
sua kama d’açúcar
sua cana sutra
sacana sutra
seu canal d’açúcar
seu anal (c) sutra
super cama sutra
sua tus (r) a sutra
seu kama sutra
seu amak sutra
 amakART
 camART
 sutrART

(LEMOS, 2009, p. 328)

Embora assuma uma estrutura verbal linear e sucessiva, o discurso poético pretende veicular a ideia de fragmentação e simultaneidade. A fragmentação parte da estrutura da palavra e exige que o leitor explore os vários sentidos sugeridos. Para isso, utiliza-se uma tipografia que opera, com real eficácia, as metamorfoses, os fluxos e os refluxos de pensamentos. Os recursos explorados pelo poeta ajustam-se ao que afirma Octavio Paz: “a supressão dos nexos sintáticos era, em poesia, um ato de consequências semelhantes à abolição da perspectiva na pintura [...]” (PAZ, 1984, p. 157). Em cada uma das novas articulações feitas no texto, há um eixo de atração em torno do qual se organizam os versos e as imagens sugeridas. Em *sutrART*, por exemplo, constata-se a utilização dinâmica dos recursos tipográficos em favor do pensamento poético liberto de agrilhoamentos estruturais. A expressão “kama sutra” e a palavra “ART” são os eixos centrais do poema. Ao articular “kama sutra”, o gozo dos sentidos desloca-se à palavra Arte

(“ART”, nesse caso): “sutrART”, com o que Virgílio de Lemos estabelece a tônica de subversão desse poema, reforçando a postura revolucionária que se desdobra em vários momentos de sua escrita. Vê-se, aí, então, o que assegura Octavio Paz: “A imagem ocupa, dentro da economia verbal do poema, o antigo lugar que tinham tido o ritmo e a analogia. Ou mais exatamente: a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal.”. (PAZ, 1984, p. 160).

Em “Chaves do léxico colonial 1 – escultura makonde”, transcrito a seguir, a palavra é apresentada em suas multifacetadas, partindo do eixo central: niger/negro/negra:

CHAVES DO LÉXICO COLONIAL – 1
ESCULTURA MAKONDE

	NIGER	
	NIGER	
	NIGER	
NEGUS	NEGRO	NEGUS
ETIÓPIA	NEGRA	ETIÓPIA
ABISSÍNIA	NEGRO	ABISSÍNIA
ETIÓPIA	NEGRA	ETIÓPIA
NEGUS	NEGRO	NEGUS
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
NEGRAÇO	NEGRO	NEGRIDÃO
AÇO NEGRO	NEGRO	NEGRARIA RIA
OCRE ERGO	NEGRO	NEGRA RI NEGRA
NEGRAL AGE LOGRA	NEGRO	NEGRARIA NEGRADO
NEGRALHÃO GALHO	NEGRO	GADO NEGREIRO
NEGREGOSO GOZO	NEGRO	NEGREJAR ORIGEM
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRO	
	NEGRO	
	NEGRO	
	NEGRO	
	NEGRA	
	NEGRA	
	NEGRA	
NEGRINHA	NEGRA	NEGRILHO ILHO(A)
NEGRITO RITO NHA	NEGRO	OLHO (AR) GRILHA
NEGRÓFILO FLOR FIO	NEGRO	NEGRINHO NEGRITA
NEGROR ROR NEGRURA	NEGRO	GRITA ATINA ANITA
NEGRÓIDE DOIRA RUA	NEGRA	NEGRUME RHUM NEGRO
NEGRÓIDE RUÍDO	NEGRA	
NIGER	NEGRI	NIGER
NIGER	TUDE	NIGER
NIGER	NEGRI	NIGER
NIGER	TUDE	NIGER

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 326)

Esse texto pode ser lido de diferentes maneiras, o que remete à multiplicidade de perspectivas proporcionadas pela arte cubista. Os elementos gráficos e textuais reforçam o conteúdo discursivo crítico sobre o colonialismo. A imagem de uma chave, mencionada já no título do poema, se constrói pela disposição tipográfica das palavras e dos espaços em branco. A diagramação reitera o eixo temático proposto: a chave da estrutura colonial é a exploração do homem negro.

A poesia de inspirações cubistas de Virgílio de Lemos propõe inovações plásticas que, posteriormente, serão levadas a cabo em seus poemas concretistas, reafirmando a aproximação entre a literatura e as artes visuais. Os artistas de vanguarda incorporam o texto ao espaço pictórico; Virgílio de Lemos transforma a página em suporte para a visualidade da escrita.

A transição da estética cubista – plural e multifacetada – para os poemas concretistas – também foi articulada por Virgílio de Lemos e atribuída ao seu heterônimo Duarte Galvão. Esses poemas que antecipam o pensamento concretista integram a Antologia *Jogos de Prazer* (2009). Os discursos versam, sobretudo, sobre a Revista **Msa**ho e sua estética revolucionária, com tratado inovador e subversivo proposto em versos como: “MSAHO PORTA ABERTA”. O tratado inovador está bem delimitado na ordem de poemas-imagem numerados de 1 a 10, escritos em 1952, que reafirmam o lugar literário sempre pretendido por Lemos como voz dissonante na lírica moçambicana, o do “pássaro migrante”, desejoso de alcançar os “grandes voos intercontinentais”.

8? & 9.

M S A H O
S
A
H
P O R T A B E R T A

(aos grandes voos
intercontinentais)

negro sobr AMARELO
papel almaço AZUL
pintado d'AMARELO
como nos poemas verticais
ais da Noémia
sobr AMARELO
ais da universalis
negrAMARELA
negritude

10.

M S A H O abre as portas labiais
S
A bre contra a importação do V A Z I O
H
O

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 219)

Virgílio de Lemos, antropofagicamente, assimila múltiplas influências das vanguardas europeias, referenciando diversas vezes o movimento dadaísta. O Manifesto Dadá anuncia a postura rebelde e transgressora que motivou os artistas vinculados a esse movimento. Na literatura, o poema Receita para fazer um poema Dadaísta, de Tristan Tzara, estabelece que, ao contrário da poesia apegada à tradição, a estética dadaísta louva a poesia latente, baseada no niilismo e que repudia convenções sociais, estéticas e linguísticas. O discurso dadaísta privilegia o fluxo constante de imagens caóticas e remete à desordem do pensamento humano, como se constata, por exemplo, no poema abaixo, de inspiração dadaísta:

[...]
Eu, msaho, movimento
apelo (solenemente)
única tábua de salvação
pra revolução da moral
A MASTURBAÇÃO
a um, dois e três,
pra lixar suas excelências
empenhados na utilização
da mão / mãos
desviadas das suas funções
prò mport-export
dos vinhos contra açúcares
no estilo moderno
da dominação das almas
a troco
de CIVILIZAÇÃO.

Eu, msaho, movimento apelo prò osso génio
e intuição
e para uma descida aos infernos
convidarei Artaud e Dali Tapies e Tzara
que podem captar em desenho
negro e branco
este “sistema de valores”
que me deixa confundido
e perplexo.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 209).

Arauto da estética da revista **Msaho**, o heterônimo Duarte Galvão propõe uma revolução erótica: “A MASTURBAÇÃO / a um, dois e três”. Apela aos artistas Artaud e Dali, Tapies e Tzara – contraventores, também, do sistema de valores que o deixa perplexo. Esses quatro artistas são reconhecidos na história da arte ocidental por terem perfis anárquicos bem ao gosto da estética dadaísta. Virgílio de Lemos, em vários momentos, alude ao Dadaísmo, demonstrando estar em conformidade com os preceitos dessa poética de vanguarda, tanto nos aspectos conceituais quanto na forma de composição do poema “mshao

DADA”. Os poemas em evocação à revista **Msaho** são, sobretudo, os que mencionam diretamente o movimento DADA, confirmando que essa revista fora um empreendimento “lírico, radical, moderno, sem fronteiras, nem barreiras” (LEMOS, 2009, p. 204).

Os versos transcritos a seguir, de “msaho DADA”, escrito em evocação à revista de mesmo nome (mais que revista, movimento, sempre poesia), assinado por Duarte Galvão, ilustram o impulso precursor da modernidade na proposta de Virgílio de Lemos:

msaho DADA
msaho quimoéne – makwa
swahili
msaho da poesia
chopi DADA
alternativa TZARA
[...]
Mallarmé Duchamps
Fragmentos
Lautreamont Leiris
Ball Ernest &
Tzara eroticus
Moçambicanis
 msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
 mar
descentralizado DADA.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 1999, p. 30-31).

Duarte Galvão evoca influências das culturas africanas quimoéne, makwa, swahili e chopi, com a proposta de retomá-las, em um impulso de vanguarda, para sua reconstrução nos moldes

dadaístas. A partir da intertextualidade proposta, nota-se que a força da tradição passa pela reconfiguração dos movimentos de vanguarda, com(o) uma proposta antropofágica visando fazer com que dali surgissem novos parâmetros identitários para a poesia moçambicana. O discurso poético, novamente, conclama vários nomes do movimento dadaísta, além de trazer à cena enunciativa personalidades importantes dos outros movimentos de vanguarda e da arte moderna. O texto apresenta as opções estéticas de Virgílio de Lemos, afeito à destruição de códigos culturais pré-estabelecidos, em consonância com a estética DADA, cujo impulso de destruição objetiva a revitalização estética da arte e da literatura. Para tanto, a revolução inicia-se no campo da linguagem – pela decomposição da sintaxe e da forma e pelas associações livres. Não há uma linearidade lógica para a leitura do poema; as referências vão se sobrepondo de forma caótica e se intensificam as sensações de ruptura e fragmentação, que se opõem à forma poética tradicional.

1.2 “Qual a língua não devora o poeta?” – a ‘Antropofagia Delirante’ de Virgílio de Lemos

As vanguardas da poesia brasileira do início do século XX propuseram se afastar o máximo possível das tradições e convenções do passado, criando uma “arte nova” – assim definida por Oswald de Andrade nos manifestos antropófago e da poesia pau-brasil (ANDRADE, 1976). Ágil e cândida, como uma criança” (ANDRADE, 1970, p. 6), essa nova perspectiva se ampara no pressuposto de que nenhuma fórmula deve existir para compreensão contemporânea do mundo; é preciso “ver com olhos livres [...]” (ANDRADE, 1970, p. 9). Para tanto,

os modernistas brasileiros buscaram articular o primitivismo, o pensamento mito-poético, o “pensamento selvagem” – fundamentado no imaginário –, a “descarga das emoções” e a simplicidade formal, “como fonte de possibilidades à expressão plástica pura [...]” (NUNES *apud* ANDRADE, 1970, p. 18). O Manifesto da poesia pau-brasil situa-se na convergência dessas premissas e, como afirma Benedito Nunes, “é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide [...]” (NUNES *apud* ANDRADE, 1970, p. 20).

A “arte nova”, em consonância com os pensamentos dos modernistas brasileiros, resulta da hibridização que confirma a miscigenação de nações, como é o caso de Moçambique, cujos percursos histórico e identitário resultam de trânsitos e diásporas. Em Antropofagia delirante, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão, os primeiros versos definem a relação estabelecida entre o poeta e a sua língua:

ANTROPOFAGIA DELIRANTE

Ao Afonso Albuquerque, médico,
ao Carlos Adrião Rodrigues, ao Santa Rita

1.
Mas qual o poeta que não tem,
incestuosa,
uma relação com a língua
qual a língua que não devora
o poeta?

2.
É no meu canto que vives
é no meu corpo
que morres
meu amor, meu sangue,
poesia.

3.
Quanto mais reinventas as sombras
da língua, as fugas,
mais outro será o sol
do desafio
quanto mais perto do absurdo
mais real:
vestígios da lama no teu
rosto. Mãos do Irreal.

4.
Vagabundo, o silêncio
devora
a memória. Volúvel,
o coração
se compromete com
a palavra.

5.
A minha língua é uma canção
que morre
se não lhe conheces o refrão
se não lhe dás a volta
e recomeças,
livre.

A língua é uma canção
que assobias,
que devolves à memória,
sem artifícios, nua,
irreverente, outra
e tua.

(LEMOS, 2009, p. 67-68)

Uma relação “incestuosa” com a língua é estabelecida por meio do erotismo com que o escritor se manifesta sobre a sua própria criação. A antropofagia, mencionada no título do poema, estende-se à estética virgiliana, muitas vezes vinculada ao movimento da antropofagia cultural, ao Manifesto da poesia pau-brasil e ao movimento concretista brasileiro: “Saibamos

caminhar com avidez – no sentido da antropofagia cultural dos modernistas de S. Paulo dos anos 20 e 30 [...]” (LE MOS, 2009, p. 605), propõe o heterônimo Bruno dos Reis, em editorial escrito para a revista **Msaho**.

Como indica Oswald de Andrade, em seu Manifesto antropófago: “O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico [...]” (ANDRADE, 1970, p. 2). Para Virgílio de Lemos: “A língua é uma canção / que assobias / que devolves à memória / sem artificios nua / irreverente outra / e tua [...]”, definição que também retoma as propostas de Oswald de Andrade expressas no Manifesto da poesia pau-brasil, de 18 de março de 1924, que contradiz a “máquina de fazer versos”, referência à estética parnasiana: “A língua sem arcadismos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos [...]” (ANDRADE, 1970, p. 6).

Em “Fantasias dadaístas”, lê-se:

MSAHO DADA
De sul a norte

Ponta do Ouro ao
Rovuma
Acolhem neste voo
Dadaizante e
Modernista
Pau-Brasil e Noigrandes
Oswaldo Mário d’Andrade e
Drummond Décio P. Haroldo e
Augusto de Campos
E. Poe e T. S. Elliot
Marianne Moore
Malcolm Lowry
Makondes na estética
Do pau-preto e
Do sagrado

No baobá d'água e
Outros segredos
Quimoéne das ilhas e
Do mar
Dadaizantes e zanzibaristas
Confrarias surrealistas
Comorianas
MSAHO DADA
Chopi e tonga
Do BITONGAR
Das línguas
Macuas-swahilis
No dançar das velas
Quadradas e
Tecelagem de algodão
Sinais do sânscrito
Da polinésia e
Do árabe
DADA SWAHILI
[...]

(LEMOS, 2009, p. 290-291).

Nesse poema, a intenção do poeta é marcadamente antropofágica. Sua recusa às amarras da literatura colonial se acentua na assimilação de outras formas literárias, de outros valores artísticos, à moda dos modernistas brasileiros. Assim escreve Oswald de Andrade, citando o Manifesto Dadaísta: “Como dada, ‘Antropofagia’ nasceu de ‘uma necessidade de independência, de desconfiança’; como dada, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias [...]” (ANDRADE, 1970, p. 26). Os versos de Fantasias dadaístas comprovam a intenção de valorizar os elementos da cultura moçambicana, mas em uma perspectiva em que se pode “ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade local [...]” (ANDRADE, 1971, p. 20). Quando Virgílio de Lemos mescla as influências da arte ocidental aos saberes de Moçambique, em “Quimoéne das

ilhas e do mar”, “chopi e tonga”, “macuas-swahilis” e “DADA SWAHILI”, enfatiza os elementos originais da sua cultura, reafirmando os preceitos dos manifestos antropófago e da poesia pau-brasil. Articula, dessa forma, um trânsito pelas vanguardas europeias e pelas vanguardas latino-americanas. Virgílio de Lemos demonstra, em consonância com os manifestos oswaldianos, sua intenção de conciliar a “cultura nativa” com a “cultura intelectual renovada”, em um produto artístico híbrido, tal qual os hibridismos de nações em diáspora.

A revista **Msafo** e a lírica de Virgílio de Lemos podem ser consideradas como um “caleidoscópio cultural / antropofágico / à maneira dos paulistas / modernistas”. Apontam nesse sentido, por exemplo, os versos da POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!, dedicados aos poetas modernistas Jorge de Lima e Manuel Bandeira, nos quais se percebem estratégias próprias da atitude antropofágica do movimento modernista brasileiro:

POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES
NEGRA FULÔ!

Para Jorge Lima e Manuel Bandeira

Negra Fulô! Negra Fulô!
não se vai embora não
não me deixa entre meu si
do si fá
não me deixa só Nêga Fulô!
Não sou d’Alagoas, mágoas
de Jorge Lima, sou
da vagabundagem das Lagoas
Mafalalas e Mahotas, caraças
“mundos do menino impossível”
rebeldia de Drummond, minha Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!

não vai embora não
eu sou faca na liga, sou mesmo
da molecagem, “poemas” nos olhos,
“minha terra tem palmeiras”
nêga Fulô!
sou “tempo e eternidade” e
“negros poemas”
de Murilo e Jorge Lima,
negra Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!
não vai embora não, minha nêga!
Vem sambar nos braços
de Mallarmé
nas vagas de Rimbaud, minha Fulô!
Entra assim neste meu mar, nêga
mar da “invenção de Orfeu”
inventário e invenção das ilhas
mar de dissonâncias mar de amores.
Se você me deixa só nêga Fulô
vou-me embora para Pasárgada
e no seu banho lhe deixo Bandeira
Vinicius Décio Augusto e Haroldo!

Negra Fulô! Nêga makalô! Negra
de carvão, negra azul do mar d’Oman
Zanzibar Ouamisi mar das Índias
nêga azul de Diu sinhá da crioulagem
de Goa cravinhos de Zanzibar.
Não vai embora não, nêga!
Negra Fulô!

Lço Marques, 1954

(previsto para Msaho, Maio e Outubro de 1954-1955)

(LE MOS, 2009, p. 296 - 297).

O poema de Lemos assimila, antropofagicamente, o poema modernista de Jorge de Lima (1885-1953) intitulado “Essa Negra Fulô”. Vejamos os versos desse poema desse escritor alagoano:

[...]
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
— Vai forrar a minha cama pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi açoiatar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra Fulô?
(LIMA, Jornaldepoesia)

Esse poema de Jorge de Lima trata das questões da exploração de africanas escravizadas no Brasil, referindo-se ao fato de, com frequência, essas mulheres terem seus corpos ultrajados e violentados sexualmente pelos seus “senhores”, em prática legitimada sob a ótica colonial.

Voltando aos versos da POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!, de Virgílio de Lemos, percebe-se, neles, a referência explícita aos versos do escritor brasileiro, embora o moçambicano rearticule antropofagicamente a perspectiva de Jorge de Lima, subvertendo-a. No discurso de Virgílio de Lemos, há múltiplas referências a diversos escritores da literatura brasileira (aos modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Murilo Mendes; aos concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) e da literatura francesa (Mallarmé e Rimbaud). Ecoam citações de outras obras do Modernismo brasileiro, como os livros **Negros poemas** e **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima, e **O mundo do menino impossível** (título de um poema de livro homônimo, desse mesmo autor); **Tempo e eternidade**, obra de Jorge de Lima em parceria com Murilo Mendes, e **Canção do Exílio**, poema de Gonçalves Dias. No poema de Virgílio de Lemos, o verso “vou-me embora pra Pasárgada” elabora, antropofagicamente, o de Manuel Bandeira, ao ser escrito sem aspas.

O título do citado poema de Virgílio de Lemos resgata os nomes das empresas Union-Castle Line e Clan Line, companhias britânicas de navegação que operavam navios de passageiros e de carga entre a Europa e a África, entre 1900 e 1977, além da empresa americana American Airlines, companhia aérea fundada em 1930. A opção, no título desse poema, pela língua inglesa e todas as referências que esse poeta moçambicano faz em seu discurso poético promovem rasuras nos textos citados, carnavaalizando-os. Virgílio de Lemos reelabora todas essas referências, dando-lhes cores moçambicanas, principalmente, as dos bairros Mafalala e Mahota, fazendo deles metonímias de

outros, também situados nos subúrbios de Maputo.

No poema do poeta moçambicano, a “Negra Fulô” torna-se a mulher desejada pelo eu lírico, que se declara a ela, enamorado, suplicando-lhe que não parta e não o deixe só. “Nega Fulô” – distante das Alagoas – não é mais a mulher negra do corpo aviltado pelo desejo violento do senhor, como na visão de Jorge de Lima; é a mulher que inspira os versos do poeta moçambicano. Os últimos versos desse poema exaltam a mulher africana, moçambicana, das ilhas e do mar, nascida nesses espaços de (des)encontros e trânsitos. O eu lírico suplica: “Não vai embora não, nêga! Negra Fulô!” e o tom do discurso é de afeição, de exaltação da mulher nascida nessas terras.

A retomada desse poema por Virgílio de Lemos, como se vê, caminha na contracorrente do discurso de Jorge de Lima. No texto do poeta brasileiro, as referências à exploração do trabalho da negra escravizada e à exploração sexual de que é vítima passam pela erotização do corpo da mulher africana, deixando claro que, mesmo seviciado, o corpo da negra seduz o senhor, em postura que, de alguma maneira, arrefece a denúncia assumida pelo poema.

A ótica da exploração sexual denunciada pelo eu lírico de Jorge de Lima é, portanto, duplamente subvertida nos versos do moçambicano Virgílio de Lemos, em poema que rasura o poema brasileiro na forma e, principalmente, na construção de sentidos voltados à exaltação da “Negra Fulô”.

Como se vê em diversos textos aqui analisados, é por sua antropofagia delirante que o poeta Virgílio de Lemos se destaca na luta pela criação da poesia moçambicana, libertando-a dos parâmetros literários coloniais europeus. O empreendimento de Virgílio também acolhe, em Moçambique, os ecos das propostas

de *Claridade* (1936), de Cabo Verde e do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* (1948-1950), empenhados na produção de uma literatura imersa na “terra” e na diversidade cultural dos espaços africanos. Sobre esse esforço assumido por escritores e intelectuais, afirma Mia Couto: “Moçambique, nessa altura, vivia sob domínio português. Antecipados estávamos à nação. Lutar pela identidade desse país foi um sonho” (COUTO, 1999, p. 15).

Refletir sobre escrita e veiculação de obras literárias em países que, como Moçambique, se constituíram no processo histórico da colonização europeia implica também refletir sobre a figura do poeta e do intelectual em trânsito, do poeta viajante, visto que seus deslocamentos podem ser considerados tanto como uma característica da sua formação cultural quanto uma exigência da modernidade, que se constrói em constante movimentação entre espaços e pensamentos distintos. A condição do deslocamento e da própria antropofagia tornam-se, então, permanentes para o intelectual e poeta Virgílio de Lemos.

Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.

AGUSTONI, Prisca. **O Atlântico em movimento**: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. **O desanoitecer da palavra**: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1999.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1962.

BÜRGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 1993.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO,

- Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. **Mariscando luas**. Lisboa: Vega, 1992.
- CÍCERO, Antônio. O sentido da vanguarda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 mai. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- COUTO, Mia. O pouco do tudo. In: LEMOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 15-17.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Afrodições: matéria de poesia. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS - AIL, 1999, Rio de Janeiro, **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://www.geocities.ws/ail_br/afrodições.html. Acesso em: 08 out. 2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução e introdução de Marilene Carone, Maria Rita Kehl e Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. **Via Atlântica**, São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>. Acesso em: 01 fev. 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovk. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LEAL, Luciana Brandão. Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito. **Anuário Literário**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, v. 18, n. 2, p. 21-33, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.../25983>. Acesso em: 10 jan. 2016.

LE MOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

LE MOS, Virgílio de. Jogos de prazer. **Virgílio de Lemos & heterônimos**: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

LIMA, Jorge de. **Essa negra fulô**. Fortaleza: Jornal de Poesia, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>. Acesso em: 6 dez. 2021.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Maria Luíza Scher. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PIGLIA, Ricardo. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 72-95

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia**. Ensaios e

entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Graph; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). **Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, n. 1, p. 91-113, 2002.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Revisitações Poéticas e Pictóricas da Ilha de Moçambique. **Revista Eletrônica Abril. Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 5, n. 9, p. 205-217, nov. 2012.

Os sinos da agonia: um banquete barroquizante a ser degustado aqui e agora

Maria José Oliveira Araújo Guerra*

Resumo

Neste artigo, nosso intuito é mostrar como Autran Dourado, em **Os sinos da agonia**, recorre ao barroco como estilo de escrita, estilo que apela para a experiência humana, imbricada no jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens, em um movimento que dá forma ao caótico mundo humano. Em nossa leitura, esse movimento de apropriação encena a recursividade da mente humana, mente antropofágica por excelência, em processo de (re)criação contínua e ininterrupta.

Palavras-chave: Barroco. Recursividade. Antropofagia. Mente literária.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Professora na rede municipal de Belo Horizonte. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-3029-4073>.

The bells of agony: a baroque feast to be enjoyed here and now

Abstract

In this article, our intention is to show how Autran Dourado, in *Os Sinos Da Agonia* (Bells of Agony), resorts on the baroque as a writing style, a style that appeals to the human experience, imbricated in the metaphorical game in a true unfolding of images, in a movement that gives shape to the chaotic human world. In our interpretation, this appropriation movement stages the recursion of the human mind, par excellence an anthropophagic mind, in a process of a continuous and uninterrupted (re)creation process.

Keywords: Baroque. Recursivity. Anthropophagy. Literary mind.

Recebido em: 06/09/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

O escritor não é um nem observador nem um sonhador. A literatura não reflete a vida, mas também não escapa ou se retira dela: engole-a. E a imaginação não para enquanto não engolir tudo. Qualquer que seja o ponto de que partimos e o rumo que tomamos, a sinalização da literatura continua a apontar para a mesma direção: para um mundo onde nada existe fora da imaginação humana. (Northrop Frye, 2017, p. 70).

Parece estar no cerne do Barroco algo da constituição do homem, de seu ser e estar no mundo contemporâneo. Ou seria o contrário? O Barroco é nosso espírito; o espírito barroco se faz estilo. Encontramos ecos na música popular, na moda, nas artes plásticas, na arquitetura, na indústria cultural, na literatura. Pensando no movimento artístico, mais especificamente no campo literário, ele supera os limites de tempo e espaço, tornando-se algo da ordem do universal, em que o sujeito tem consciência de seu estatuto de desamparo visceral. Volta e meia é (re)visitado, (re)lido, ressignificado, potencializando leituras de nosso mundo fragmentado, em que a razão, que se queria luz natural do homem, mostra-se precária. Ser barroco e moderno, assim, não é paradoxal, mas, sim, convergente. Convergência essa que implica diferença, pois cada escritor/poeta e/ou leitor, ao fazer sua releitura, numa renovação da tradição, a faz de modo subjetivo, mas também plural, colocando em pauta diálogos entre culturas, literaturas e autores. Neste breve texto, trazemos cenas da obra **Os sinos da agonia**,¹ em que Autran Dourado promove o diálogo com o barroco, não fazendo uma simples incorporação de elementos da estética em si, mas retomando-os de forma renovada, o que, paradoxalmente, concede profunda modernidade à narrativa.

¹ Algumas reflexões aqui apresentadas foram aprofundadas em Guerra (2019).

De que Barroco se fala? Não se trata do movimento histórico artístico que teve início no século XVII e se estendeu até meados do século XVIII, em um momento bastante conturbado, apesar de suas características serem relevantes para o diálogo na contemporaneidade. Do período pretérito, guardamos manifestações que mostram, em diferentes tons e nuances, o homem buscando conciliar os valores materiais, o antropocentrismo, o predomínio da razão sobre os sentimentos, amplamente pregados pelo Renascimento, com os valores espirituais, a visão teocêntrica do mundo, o afeto emocional, típicos das tradições medievais. Em meio a conflitos de ordem política, econômica, social e, principalmente, religiosa, saltam aos olhos o apego às curvas, aos movimentos, ao drama, à decoração ostensiva e, de forma paradoxal, à sensualidade. O exagero de detalhes, o contraste entre o claro e o escuro, os raciocínios complexos, vieram de encontro à clareza de ideias e ao raciocínio dito lógico e linear. Se atentarmos para a etimologia da palavra, encontraremos algumas variações, mas todas aproximadas semanticamente.² O nome “barroco” designava algo imperfeito, extravagante, que fugia da ordem e do equilíbrio das formas da arte clássica.

O caráter pejorativo só ganharia um novo olhar no final do século XIX, com contraposições tecidas em relação à estética renascentista (WÖLFFLIN, 1984): linear *versus* pictórico, plano *versus* profundo, forma fechada *versus* forma aberta, unidade *versus* multiplicidade. Esses conceitos tiveram outros desdobramentos como estático *versus* dinâmico, simétrico *versus* assimétrico, precisão *versus* imprecisão, e assim por

2 Do francês *baroque*, significaria “irregular”; do grego, *barros*, apontaria para “algo pesado”; já a origem italiana *barocchio*, estaria para “engano”, “fraude”; já em português, a palavra teria aparecido a partir da versão em espanhol *berrueca*, evolução do latim *verruca*, que significa “verruga”; ou ainda uma pedra irregular granítica ou uma pérola de forma irregular. Para saber mais, acesse: <<https://www.dicionariotimologico.com.br/barroco/>>.

diante. É possível afirmar que o barroco desequilibra qualquer estabilidade, fazendo entrechocar as leis clássicas e bem definidas, ou seja, sua força de mudança contínua reside na falta de contornos e na impressão de movimento.

Essas características, amplamente percebidas e estudadas nas artes plásticas, se estendem à literatura (HATZFELD, 2002), com destaque para a tendência à fusão, que se daria estrutural e estilisticamente, na criação de uma sinfonia literária entre elementos considerados díspares, com a encenação da consciência das personagens e a multiplicidade de pontos de vista, em que se esvai a ideia de verdade única.

Multiplicidade, dinamicidade, jogo de claro-escuro, quebra de linearidade, descontinuidade, paradoxos, desassossego, assimetria: modo de ver o mundo, modo barroco de concepção de mundo. Um mundo caótico que nos leva a Walter Benjamin no célebre **Origem do drama barroco alemão** (1984), cujas reflexões são retomadas em trabalhos interpretativos tanto sobre o Barroco histórico, quanto sobre manifestações barrocas de seu tempo. Para o momento, interessa-nos as considerações do ensaísta sobre a clara distinção entre a noção de símbolo e de alegoria. O símbolo estaria ligado ao domínio da teologia, à manifestação da essência divina na natureza, à unidade absoluta e perpétua, em uma fusão do belo com o divino que concorreria para a “imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 182), intensamente usado no Classicismo. Já a alegoria nasce da combinação entre natureza e história e, como tal, se caracteriza pela fragmentação, de forma que, em vez de permanência, traz a inscrição da transitoriedade em sua arte. Escrita por imagens, utilizando fragmentos desordenados, a alegoria mostra uma outra “verdade”. A

alegoria, em oposição ao símbolo, opera uma tensão entre contrários, sendo uma maneira de pensar a história a partir de uma visão de mundo em sua ruína. Assim como a escrita barroca, a alegoria não daria ideia de completude, ao contrário, ela seria despedaçada, dialética, aberta a significações. Diz o autor: “Em contraste, a apoteose barroca é dialética. Ela se consoma no movimento entre os extremos [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 182).

Encontramos ideias consoantes às de Benjamin nos estudos de Walter Moser (1994) ao explicitar o movimento Barroco nos dias atuais, partindo das características atribuídas a sua fase histórica, que passou por uma certa “inversão ideológica”, pois ocupava uma posição reacionária, ligada à contrarreforma, aos ideais de totalização política, ao controle da liberdade e da razão. O Barroco histórico acabou sendo uma estética de que se apropriaram instituições e/ou poderes contrapostos aos ideais da Modernidade, tais quais a Igreja, a monarquia e a aristocracia. Como tudo era pensado para gerar emoção, para atingir o espectador/leitor pela excitação dos sentidos, as obras revelavam-se em cenas dramáticas, capazes de fazer o observador se comover com o drama e a dor das personagens. Para o autor, esse intento de provocar no público a emoção seria uma certa “potência barroca” que, no entanto, não se concretizou totalmente na Modernidade por ir contra seus ideais de racionalidade. Nos dias atuais, a potencialidade barroca teria encontrado campo para se intensificar, já que novas tecnologias facilitariam, no sujeito-espectador, a excitação dos sentidos. Com novos recursos técnicos, a arte ganharia uma potência “intermediática”, pois a tecnologia possui como características mobilidade, multifuncionalidade, convergência e integração. A ressurgência do Barroco adquiriria propriedades da contemporaneidade, ou

seja, seria um ressurgimento que dialogaria com as dinâmicas contemporâneas, de aspectos e valores distintos. Por isso mesmo, o autor utiliza o termo “barroquizante”, um adjetivo que supõe certa transformação de artefatos culturais à disposição do artista. Em termos estéticos, o Barroco ressurgido se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em um “aqui” e um “agora”.

Vincenzo Russo (2009), comentando as ideias de Moser, assevera que essa apropriação de elementos para a manipulação estética pressupõe uma relação estilizada entre passado e presente. À maneira benjaminiana de se conceber a história, Moser também a vê como um processo não de uma, mas de várias histórias, negando-lhe o caráter de progressão linear, sempre dirigida para o progresso, para o futuro. As produções artísticas atuais, dentro dessa perspectiva, não estariam atreladas ao Barroco histórico, mas lançariam um olhar para o passado a partir do presente. E, se a origem do barroco é mesmo o século XVII, “quanto mais a memória dele se distancia e dele se esquece, tanto mais os materiais do passado barroco podem ser reciclados num contexto contemporâneo.” (RUSSO, 2009, p. 73). Os materiais de outrora viram elementos de manipulação estética, sua reutilização empreendida numa nova criação, de modo que “[a] memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística.” (RUSSO, 2009, p. 73).

Em linha análoga, podemos retomar a ideia de “reciclagem estética” ou “reciclagem cultural” (MOSER, 2017), deslocamentos que se pautam, ao mesmo tempo, em repetição e diferença. Trata-se de trabalho criativo, sempre novo. Os

materiais barrocos podem ser retomados, mas sofrem uma espécie de “des-historicização pós-moderna, cujo uso já não necessita ser legitimado pelo seu conteúdo histórico (a pertença ao barroco, por exemplo), mas apenas regulamentado por estruturas imanentes ao próprio contexto estético [...]” (RUSSO, 2009, p. 73). Estaríamos diante do “retorno do barroco” (MOSER, 1994), ocorrido por causa do interesse crescente pela estética, que passou a permear, de modo processual, o imaginário do século XX, e teve seus traços atualizados na contemporaneidade. A aproximação aqui se mostra: o homem contemporâneo, assim como o homem barroco, encontra-se profundamente angustiado ao perceber a sua impotência diante do mundo estilhaçado. Nada mais é completo, panorâmico, definido. Esteticamente, tudo se mostra composto por ideias e imagens postos em textos que retomam textos, ou melhor, artefatos culturais que dialogam com artefatos outros, sem existir o “isto ou aquilo”, e, sim, o “isto e aquilo”.

No Brasil, vale marcar as postulações de Haroldo de Campos (2006) para quem a arte barroca teve um papel importante na desconstrução da tradição logocêntrica do Ocidente, que buscava uma só verdade universal. Ele usa o conceito de antropofagia para marcar o diálogo e a diferença na cultura brasileira, em um movimento relacional que inclui o outro. Sob esse prisma, considera Gregório de Matos o primeiro antropófago brasileiro, um verdadeiro tradutor e devorador da cultura de outrem. Compreende-se o barroco como traço distintivo de uma cultura híbrida, de que a alteridade seria a expressão. Campos rejeita a questão diacrônica e vê o barroco como uma força perturbadora da modernidade, que acaba por ressoar na contemporaneidade. O gesto antropofágico é encenado como manifestação da arte não

estranque, mas, sim, ressignificada, no diálogo com a tradição.

Destaquemos, nas reflexões de Campos, essa figura do antropófago, que sempre esteve presente na cultura brasileira,³ como apropriador da alteridade, em um movimento incessante de retomadas de textos, de narrativas e de dados, em múltiplos contextos e variadas circunstâncias – mais contemporâneo, impossível. No mundo globalizado, é necessário lidar com a coexistência de informações, mídias, meios e linguagens. No mundo, não apenas no Brasil. Sem deixar de destacar a potência da antropofagia oswaldiana para a cultura brasileira, inclusive na academia, João César de Castro Rocha (2011) propõe desassociarmos traços de autoria e de nacionalidade do conceito. Se no Manifesto de poesia pau-brasil, em 1924, Oswald de Andrade desenvolve um projeto estético artístico nacional que tem como base o primitivismo, no Manifesto antropófago, de 1928, o artista promove uma inversão do modelo de trocas culturais. No entanto, nessa inversão, numa clara assimilação e valorização do outro, não há ecos de brasilidade. Nas primeiras frases do manifesto – “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (ANDRADE, 1990, p. 47) –, vemos sinalizado seu caráter antropológico e, portanto, universal. Em geral, a antropofagia é vista como definição da identidade brasileira e, muitas vezes, numa chave exótica. O conceito sistematizado por Oswald em 1928, no entanto, permite lê-lo como algo da capacidade humana, processo (e não produto) de assimilação do que não nos pertence, mas que nos serve para viver, para criar.

3 Sobre as retomadas do conceito de antropofagia na cultura brasileira, ler Alves (2020).

A apropriação ininterrupta e contínua se dá em contextos assimétricos, em apreensão de experiências diversas, simultaneamente, sem estabelecimento de hierarquias. E essa pode ser a nossa contribuição teórica para entender o mundo contemporâneo, globalizado, em que as fronteiras estão esfumadas pelo fluxo exacerbado de informações e por uma pluralidade de meios de comunicação, e em que a apropriação da contribuição do outro já não é mais imposta, mas, sim, volitiva, em diversos contextos, econômicos, políticos e/ou culturais (ROCHA, 2011).

No campo da literatura, a palavra “filiação”, presente no manifesto de 1928, coloca em xeque a questão de originalidade, dando enfoque a horizontes comuns. A filiação é a *felix culpa* do poeta/escritor antropófago (ROCHA, 2011). Não há de se falar em “angústia da influência”, sentimento por muito tempo sentido e estudado no campo das artes. Há produtividade, e muita, e criativa: valorização do criador, valorização de suas referências. Assim, talvez a melhor palavra a ser usada seja “confluências”, em um verdadeiro embaralhamento de fronteiras, como encenado por Borges (1995) em Kafka e seus precursores e Pierre Menard, autor de Quixote.⁴ Se assim é, a criação, em alguma medida, é sempre marcada pelo vínculo orgânico com a tradição, mesmo que o gesto seja de confronto, de negação, perdendo todo o sentido a alcunha de antropófago direcionada apenas para os colonizados, pois devoradores de culturas somos todos e o processo de criação nunca é adâmico.

Como podemos perceber, Rocha (2011) potencializa Oswald de Andrade. A retomada também foi feita por Ivete

4 Em Pierre Menard, autor de Quixote, Borges potencializa o gesto de apropriação do alheio, em que as linhas idênticas às de Cervantes são outras, completamente novas. Já em Kafka e seus precursores, o autor inverte a produção textual, e o que é lido e colocado em cena pelo leitor altera os textos do passado. O modo de ler à disposição do leitor e os saberes em trânsito se modificam e modificam textos anteriores.

Camargos Walty (Informação verbal),⁵ que, por sua vez, alarga a releitura de Rocha (2011). O movimento antropofágico vai além da visão de mundo que contempla a alteridade, da assimilação imediata ou do banquete presente na criação cultural; ele se dá no movimento recursivo da própria mente humana. Concebendo a metáfora como fenômeno de *status* cognitivo que, assim, permeia o modo como falamos, pensamos e agimos (Cf. LAKOFF; JOHNSON, 1980; FAUCONNIER; TURNER, 2002) e associando-a ao conceito de narratividade, capacidade humana de contar histórias (HUSTON, 2010), Walty vê as retomadas como processo da mente humana que, em incessante interação dialógica com os seres, com o mundo, em atividades percepto-cognitivas, constrói sentido. No processo de significação, corpo e mente não são dissociáveis, ou seja, a compreensão emerge a partir da relação corpo-mente-linguagem-ação-pensamento-mundo.

Percebamos, assim, que o que se destaca em todas essas reflexões – do Barroco revisitado, do estilo barroco presente no modo de conceber o mundo contemporâneo, do uso de dados culturais como materiais para criação (não só artística), da figura do antropófago humano em inúmeras e infinitas apropriações – é o movimento constitutivo na/da mente, capaz de sempre estabelecer relações. O movimento relacional vai ao encontro do que hoje é considerado patente entre os cognitivistas: a mente humana é inerentemente literária (TURNER, 1996). Os seres humanos são criativos a ponto de se projetarem em espaços e tempos diversos, usando sua aguçada capacidade de contar histórias, estabelecer relações, criar deslocamentos. Fazemos projeções a todo momento, encaixando cenas, ou seja, nossa mente é literária porque é recursiva.

⁵ Aula inaugural da turma 2020 do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos literários da Universidade de Montes Claros (Unimontes) proferida por Ivete Lara Camargos Walty, em 25 de agosto de 2020, intitulada Antropofagias e antropoemias: a pintura de Adriana Varejão.

Por esse movimento recursivo também se pauta o escritor Autran Dourado na composição de sua obra **Os sinos da agonia**,⁶ em que há uma atualização de mitos clássicos (a trama de uma mulher que se apaixona pelo enteado e arquiteta a morte do marido) e um “retorno do barroco”, em uma espécie de “reciclagem cultural”, em que os elementos estruturam não só o conteúdo, mas seu estilo de escrita. Justifica o autor que o mundo é criado e (re)criado a partir de histórias contadas, pois “a capacidade de criar mitos, como a de sonhar, é inata ao homem [...]”. É uma atividade do espírito, uma elaboração natural, que continuará sempre existindo [...] (DOURADO, 2005, p. 77). E ainda pontua: “O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante [...]” (DOURADO, 2000, p. 38). Entendemos este algo vivo e atuante como um movimento que se atualiza de forma criativa e transgressora, longe do conceito de estilo de época, conjunto de condicionamentos que acabam por querer moldar e limitar o objeto artístico. Trata-se da criação de cenários altamente imagéticos em que as personagens e os leitores vivenciam experiências encenadas por meio dos sentidos.

Podemos apontar que, de fato, o barroco possui certo caráter sedutor, com sua tendência ao exagero, ao desvelamento

6 Em **Os sinos da agonia**, temos encenada a história de uma família de proprietários de terras nas Minas Gerais do século XVIII. João Diogo Galvão, um desbravador, bruto e sem sofisticação, casa-se com Malvina, delineada como linda e muito ambiciosa. Cria-se uma contraposição, em que Malvina vai exercendo todo seu poder de persuasão sobre o marido, sofisticando-o e enfraquecendo-o enquanto homem autoritário e patriarcal. Com o retorno de Gaspar, o filho de João Diogo, letrado e delicado que havia se empenhado pelo sertão quando soube do casamento do pai com uma moça vinte anos mais jovem, cria-se um impasse. No entanto, Malvina consegue fazê-lo sentir-se à vontade, tecendo a teia que transformará essa súbita empatia entre madrastra e enteado numa paixão cheia de interditos. Em função do caráter íntegro de Gaspar, ela sabe que precisará livrar-se de João Diogo, pois o filho jamais trairia o pai. Torna-se, então, amante do mameluco Januário e o convence a matar o marido. Consumado o assassinato, Januário foge em companhia de Isidoro, seu escravo. É acusado, todavia, de algo mais grave: participar da conspiração contra o reino, conhecida como Inconfidência e, por isso, tem decretada sua morte em efígie. Assim, Malvina retira de seu caminho tanto Januário como João Diogo e revela seu amor ao enteado, que, no entanto, a afasta. Levada à loucura em função de sua paixão, Malvina se suicida ao perceber que o enteado não cederá aos seus encantos, mas antes escreve à polícia, acusando Gaspar e a si própria pela morte de João Diogo. Januário, inocentado pela carta de Malvina, é morto num confronto com a polícia, visto que já estava condenado e morto em efígie pelo poder de El-Rei. (Esse breve resumo transforma em rele relato cronológico uma narrativa não-linear e não dá a menor ideia da técnica narrativa engendrada pelo autor. Fica o convite à experiência profícua da leitura do romance.)

e ao velamento por meio de imagens e palavras, no movimento em que todos os sentidos são postos em função da construção da significação das coisas do mundo. Autorizados somos a falar em um sentir barroco, um olhar barroco, um auscultar barroco que não estariam engessados em teorias estéticas e insertos em cronologias. O barroco, dado como modo de se ver e estar no mundo, se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em determinado tempo e lugar. Essas reflexões nos permitem concebê-lo como metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada humana, um movimento artístico vivo que dialogaria com o caótico mundo humano. E mais que isso: sendo a metáfora e a narratividade intrinsecamente ligadas à atividade de produção de sentidos pelo homem em seu nicho biofísico-social-cultural, ou seja, em suas vivências, concebemos o barroco como estilo de uma encenação da capacidade antropofágica da mente humana, ou seja, de sua capacidade ilustrativa e recursiva.

Na obra, a retomada de uma época passada (o Brasil colonial, a Vila Rica barroca, ilustrando seus procedimentos repressivos, sua crise econômico-financeira, abusos de poder existentes em diferentes instituições da sociedade, vozes de vencidos calados ou eliminados) ainda conduz nosso olhar também para a época em que foi escrita, 1974. Vale lembrar que o autor foi orientado a fazer uma nota para driblar os censores, em que se deixasse claro seu estrito diálogo com os mitos gregos e a construção de um romance ambientado no século XVIII.⁷ De fato, combinou

7 O período ditatorial no Brasil foi marcado por grande efervescência cultural, em que pese a existência de um departamento autoritário de censura oficial, destinado a proibir tudo o que fosse considerado subversivo. Isso foi mais rigoroso a partir da vigência do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação de vozes discordantes do Estado. Por essa razão, muitos escritores usaram, como nunca, “estratégias linguísticas” marcadas por inversões, ironias, duplos sentidos, que passavam despercebidas pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), e conseguiram driblar o crivo dos censores. A nota “fingida” no livro esteve presente nas duas primeiras edições e foi retirada com o abrandamento da censura. Para saber mais a respeito de obras censuradas pelo departamento, acessar o artigo da professora Sandra Reimão (2014).

temas e motivos na tragédia clássica com a história política de Minas Gerais, de modo a ressignificar o passado e trazer, em sua composição, atrocidades e arbitrariedades que remetem ao violento período ditatorial pelo qual passava o Brasil. Mas, partindo do pressuposto de que a enunciação literária é uma espécie de mediação na relação do homem com o mundo, por meio do simbólico, e que, por isso mesmo, ela transcende o limite do tempo histórico, a obra nos permite refletir sobre a história brasileira, repleta de muitas crises e estilhaços, não apenas nos dois períodos citados. É um convite à reflexão crítica e, em um alargamento de sentido, como ela encena a experiência humana – como, aliás, a literatura faz –, possibilita o pensar a nossa própria condição em nosso tempo e, torna-se, assim, atemporal. Sempre um chamado a olhar o passado a partir do presente. É importante atentar que, nessa descrição temática, destacamos a atitude retroalimentativa de um autor que se vale de dados culturais para construção de um artefato criativo em que as fronteiras estão esfumadas e embaralhadas, marcando um lugar de importância para o leitor na percepção das apropriações, na construção dos sentidos que se dá na emergência das cenas enunciativas.

Em *Leitura literária: enunciação e encenação*, Graça Paulino e Ivete Walty (2005) salientaram a enunciação, o ato individual de apropriação da língua e sua transformação em discurso (BENVENISTE, 1989), como um operador capaz de possibilitar a leitura crítica do texto literário, considerando sua forma e sua inserção social. Tudo é ficção, dissimulação, mas isso não descola o texto do social. Mas, para se dar conta do desvelamento das relações sociais:

[...] é essencial que o leitor se dê conta do jogo. Há um aqui e agora, há um ontem, um hoje e um amanhã, há um sujeito enunciador, há um leitor; tudo isso se desdobrando infinitamente, relativizado em cada performance do texto e da leitura. Tal desdobramento pode evidenciar o caráter intertextual, muitas vezes metalinguístico, mas sempre mutável, sempre histórico. (PAULINO; WALTY, 2005, p. 143).

Trata-se de uma cadeia enunciativa representada: linguagem assumidamente encenada, multiplicidade de enunciadores, profusão de vozes e retomadas/apropriações. O “Jogo e construção, o aspecto lúdico da montagem, a múltipla leitura que o barroco propõe [...]” (DOURADO, 2000) encantaram o autor que faz a narrativa dobrar-se sobre si mesma. De modo fractal, em que a parte é formada do todo e o todo está contemplado na parte, uma mesma história tem enquadramentos distintos e se repete sob perspectivas diferentes, distribuída por quatro blocos. Esses blocos narrativos parecem soltos e independentes, mas mantêm relações interiores, (des)velando tensões e conflitos entre personagens e cenários. Cada jornada, como é chamada cada parte do texto, repete a mesma trama, que nunca é igual: repetição e diferença. O artesão Dourado (alcunha do escritor) molda sua obra de maneira consciente, rompendo com a estrutura clássica do romance, privilegiando a heterogeneidade de vozes e a experiência da alteridade como artifício dessacralizador da tradição literária romanesca.

Dessacralização que se propaga pelas cenas. Pinçada entre muitas, temos em destaque a pintura do teto da sala principal da casa da Rua Direita, lugar que abriga Malvina e Diogo Galvão após o casamento, um rico sobrado erguido no centro do poder e, não por acaso, perto das principais igrejas e do palácio do Capitão-general. A pintura rasura o ambiente ricamente ornamentado.

O espaço das artes, onde acontecem as festas e os saraus, com lustre de cristal, tapetes, grandes cortinados, cadeiras de madeira entalhada, canapé com assento forrado de damasco, consolos e mesas filetadas, pinturas e um cravo “todo pintado a ouro, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas”, instrumento típico da música barroca e símbolo de requinte e refinamento, aponta para o excesso e o derramamento, à moda dos espetáculos que acontecem no espaço público (a morte em efígie, a procissão de *Corpus Christi*, festa do Triunfo Eucarístico), jogo especular da narrativa, modo barroco de escrita.

Pintura de alto preço, mesmo um pintor de alegorias foram arranjar. Nos painéis do teto as quatro estações, junto do lustre de flores e guirlandas, cupidos e medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras. Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia dos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. A vista acostumada aos riscos e contornos suaves e esbatidos, às nuances e róseos entretons das encarnaduras, aos meio tons, à passagem das cores para as sombras nos panejamentos, à perfeição das figuras, à pintura agora em moda nos lugares por onde andou, sorria condescendente diante do pintor anônimo que não tinha a arte de outros reinos, que não conhecia os lugares que ele conheceu. Mazombo da Ilustração, estranhava as cores quentes demais, lisas. E as letras das cartelas, floreadas e desproporcionais. Certamente o pintor não sabia ler, senão não separaria as letras assim. (DOURADO, 1991, p. 152)

Os painéis das quatro estações descritos pelo olhar de Gaspar destoam da ordenação de todo o ambiente. O filho que retornara da Europa e que comporia o triângulo amoroso com o pai delineia

o embate entre dois projetos artísticos: o neoclassicismo, com suas formas simétricas e racionais, e o barroco, que traz em seu bojo o conflito entre o racional e o irracional, o esfumaçamento dos contornos, a liberação formal. Não há, no Barroco, comedimento, mas êxtase e ebriedade. O estilo não procura a plenitude do ser comedido, mas as tensões arrebatadoras de um estado apaixonado de existência. A sala acolhe, em vários momentos, madrastra e enteado, dois seres contraditórios, e seus adornos e pinturas metaforizam a angústia entre o controle e o extravasamento. As cores também os acolhem: ele, calmo, casto e frio como o azul; ela, energizante, apaixonada e calorosa como o vermelho. Pureza e malícia contrapostas e mescladas no mesmo espaço, personagens díspares aproximadas.

Figuras da tragédia grega se misturam a elementos nacionais e, pelo olhar do “mazombo desenraizado”, que estudou no estrangeiro, vemos encenada a desvalorização da arte nacional. Feito por um “pintor de alegorias”, que podemos tomar como metáfora do autor, o cenário descentra e desterritorializa a pintura europeia e, seguindo o olhar da personagem, somos convidados a perscrutar as imagens. A junção de elementos díspares que encenam os movimentos artísticos nos direciona para a escrita ambígua da narrativa a promover o encontro de contrários. A mistura de elementos clássicos com elementos da terra também nos remete à antropofagia barroca de Haroldo de Campos (2006). O “devorar” do legado cultural do estrangeiro é um estado de ruptura e, ao mesmo tempo, de criação, que pressupõe a relação com a alteridade. Não há negação da influência, mas assunção da importância do outro para nossa constituição, um procedimento antropológico, como bem colocado por Castro Rocha (2011). Há o acolhimento, pela escrita, dos dois pontos de vista díspares: o

de Malvina, que encomenda a pintura e que valoriza o diálogo entre as artes, e o de Gaspar, que enaltece os parâmetros europeus em detrimento da arte brasileira.

A estrutura da narrativa também sugere, pelo desenho periódico das estações, começo e fim, vida e morte, presente nas quatro jornadas da obra: repetição, recorrência, ritmo da narrativa e da vida humana. A aproximação entre natureza e homem é ilustrada por meio do fenômeno que os une: o ciclo. Definidas de acordo com o movimento orbital da Terra em relação ao Sol, as estações se sucedem, em eterno retorno, que nunca é o mesmo, sempre renovado. Da mesma forma, a vida humana vai do nascimento à morte e recomeça com novo nascimento. Na mesma direção, a escrita: nascimento, criação, fim e recomeço; a cada nova leitura, nova atualização, novo processo. Infinitude de mitos e histórias, constantemente retomados e ressignificados.

Avançando com as considerações de Ivete Camargos Walty,⁸ visualizamos a mente recursiva e antropofágica do autor mineiro, propondo deslocamentos na montagem fragmentária de um novo texto, tematizando o conflito e o desajuste. Uma bricolagem de fragmentos encontrada também nos espetáculos dos espaços públicos citadinos, jogo metonímico da obra. Eventos profanos e sagrados se misturam e se realizam a céu aberto, a olhos vistos. Como bem nos lembra o crítico Otto Maria Carpeaux (2008, p. 649), “[a] índole da literatura barroca é dramática, ou melhor: teatral. No centro da civilização barroca está o teatro [...]”. Por extensão, diríamos que o modo barroco de ver/perceber o mundo e a estruturação barroca de narrativa também são teatrais, mesmo porque é teatral o modo de se vivenciar o mundo. Dourado traz para sua obra a temática da vida como representação e sua

8 Cf. nota de rodapé 5.

expressão alegórica. Na espetacularização do mundo, o código visual era a forma de expressão predominante no Barroco, e é sem dúvida a forma de expressão predominante em nossa época, uma verdadeira civilização da imagem.

Mais importante que perceber as representações teatrais feitas no palco da cidade – com suas sinuosas ladeiras e estreitas ruas que, a um só tempo, captam os sentidos do leitor, velam e desvelam agonia, dor, sofrimento, mazelas políticas, relações de poder, embustes e que nos remetem às características barrocas e ao modo de ver/perceber o mundo –, é atentar para sua construção compósita. A morte em efígie remonta, em um primeiro momento, ao período medieval da Inquisição em que a Igreja Católica, aliada ao poder político, combatia com extrema violência atitudes consideradas “desviantes” e, na falta da apreensão do indivíduo, castigava o simulacro. O ritual nos leva ainda aos princípios da magia em que o efeito se assemelha à causa, em que coisas/objetos/seres estão em inter-relação, mesmo quando afastados no espaço, por similaridade ou lei de contágio. A retomada mais visível, no entanto, se dá com descrições retiradas de documentos históricos, num jogo intertextual referenciado nas epígrafes do romance,⁹ e que nos leva ao século XVIII, escancarando a violência simbólica do poder soberano sobre seus súditos. A vítima, representada na efígie, é sua cristalização numa imagem retroprojetada: termina o homem e começa o modelo, o paradigma. Trata-se de uma variante da morte civil em que o arremedo ganha ares de verdade. Exposto à violência física por qualquer membro da comunidade,

⁹ Das quatro epígrafes que abrem o romance, três são relatos históricos: *Capítulos de História Colonial*, de J. Capistrano de Abreu, *História Antiga das Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos, *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado, – e buscam definir “a morte em efígie”, medida violenta de repressão utilizada em tempos coloniais, saturados de arbitrariedades e suplicios. A quarta epígrafe foi retirada do *Dicionário da Língua Portuguesa*, cuja segunda edição data de 1789, e define o que significa “relaxar” em carne. De certa forma, os fragmentos desses documentos antecipam e encenam o tom fúnebre que atravessará toda a narrativa, uma vez que as personagens encenadas têm a existência aniquilada pela morte.

o corpo está morto socialmente. A inscrição da História na ficção, mais que indiciar o procedimento comum no Brasil colonial, dessacraliza-a e coloca em xeque a oposição entre verdade e ficção, real e imaginário, história oficial e testemunho. Embaralhamento de fronteiras.

O espetáculo com brilho e pompa encenado no romance beira o desequilíbrio e o desregramento, reconhecidos pelo público: “Quando passava a carreta, todos recolhiam o riso, emudeciam. Mesmo interiormente reparando, ninguém tinha a coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia.” (DOURADO, 1991, p. 29). O cenário, mais uma vez, vai sendo construído por meio de misturas e contraposições, valendo a pena a descrição: na rua, “gente sem eira nem beira”, pretas “vestidas de panos e xales berrantes”, “arraia miúda e desrespeitosa”; no espaço privado, na sacada dos sobrados, “gente de casta ou fumaça”, mulheres “ruivas, rubras, alvaiadas, espavorosas” com “vestidos decotados, de veludo ou tafetá bordados a ouro, cobertas de aljôfares, pérolas”, homens “nas suas melhores véstias”. Além disso, ouviam-se “gracejos e informações”, mas também “cabeludos palavrões”; a festa é uma farsa, que o Capitão quer real; o povo aguardava desde a véspera a “soturna solenidade”, mas também o “alegre divertimento que todos esperavam quando o terror do mando real os abandonava por alguns momentos”. “Na manhã bem cedinho” reverbera a tensão: “a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera e condenação [...]” (DOURADO, 1991, p. 25). A rua metaforiza a ambiguidade barroca, não só pelas características de sua estrutura física, mas por ser também um amálgama de gente e objetos, uma expressão da tensão dos contrários. O espaço público da cidade

é apresentado, paradoxalmente, como lugar de multiplicidades, de controle e opressão, de conflitos e embates.

De vez em quando passavam em disparada soldados de espada desembainhada e os mais alegres se afastavam ruidosos, gritando vivas a el-Rei e ao Capitão-General, de puro medo das patas dos cavalos, dos ferros dos sabres e espadas. Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões. Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do fêmeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasciam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico.

Os moradores dos sobrados da Rua Direita e da praça, gente de casta ou fumaça, trouxeram seus tamboretas para junto das janelas e sacadas enfeitadas, cobertas de brocados e damascos, de colchas de seda franjadas, e se divertiam vendo aquele povilêu de gente sem eira nem beira... os homens bons e os fidalgos muito antigos nos livros del-Rei, como gostavam de pavonear, mentirosamente ou não, eram mais receosos e só chegariam à frente quando o Capitão-General aparecesse na sacada principal do palácio ou descesse à praça, não se sabia, para que fossem vistos e nem de longe fosse posta em dúvida a sua lealdade à Sua Fidelíssima Majestade em Lisboa. (DOURADO, 1991, p. 27).

Notemos que, nesse excerto, a enumeração excessiva se reveste de conotações semânticas ajustáveis à dimensão barroca da obra. Nosso olhar é remetido às minúcias, aos pormenores que particularizam o cenário, construído de variedade e multiplicidade. Há exagero de ruídos, cores e gentes, mistura de texturas, tecidos e brocados, em um jorro de imagens que apontam sempre para a abundância e o extravasamento.

Além disso, o descomedimento da enumeração impõe ritmo, mobilidade e rapidez à cena. Por outro lado, as ruas apresentam-se como espaço organizado, sistematizado, à medida que, longe de favorecer a diluição das diferenças e papéis dados cultural e socialmente, registram-nos e reafirmam-nos.

Outra estratégia narrativa importante na obra é o constante encaixe de cenas. Os acontecimentos ocasionados pelo evento do enforcamento em efígie, por exemplo, são reconstruídos pela memória imaginativa da personagem Januário a partir dos relatos de seu escravo, Isidoro. Para o condenado, o cortejo se parecia demais com a procissão do Triunfo Eucarístico, encenação sobreposta à cena relatada pelo escravo e que também se apresenta como jogo especular do ritual fúnebre. O desajuste é total: o “festim” tem ares carnavalescos, bem ao modo dos trópicos, em uma ambientação de sacrifício e religiosidade. O evento católico desvela um poder religioso que se associa ao poder político e econômico de modo a reger os valores ditados à sociedade. Nada mais orgiástico que esse evento em que a razão parece estar suspensa. Nada mais barroco e contemporâneo.

A escuta de Januário sobre sua morte em praça pública traz à memória outras cenas sobre as quais já tinha ouvido ou com as quais já tinha sonhado, cenas a respeito de sacrifícios e sortilégios, enforcamentos, sofrimentos e agonia, em uma verdadeira sobreposição de figurações: encaixes no presente da enunciação. Em sua rememoração, são trazidas as vozes dos condenados “pretos açoitados entre lágrimas, uivos, sangue, mijo e suor, no pelourinho” (DOURADO, 1991, p. 31) e dos presos a grilhões, com vozes que, como a dele, não são ouvidas nem pelas instituições políticas nem pela instituição religiosa, a não ser pela promessa de ocupar um céu inventado pelos

brancos. São trazidas à cena as figuras hierárquicas da Igreja e da Justiça: juízes, camaristas, soldados, alferes, capitães, coronéis, padres, monsenhores, cônegos e bispos, que não protegem ou acolhem essas vozes. O acolhimento acontece pela escrita que as encena de maneira perturbadora na medida em que embaralha tempos, espaços, histórias sofridas e/ou sonhadas. Há de se ressaltar que essa estruturação da escrita propicia a todo momento interpenetrações entre presente, passado e futuro, projeções densas, antecipações, inclusive pelas encenações oníricas, “sonhos atropelados, uns saindo de dentro dos outros, como muitas caixas vazias.” (DOURADO, 1991, p. 47).

A celebração do *Corpus Christi*, festa católica em que se comemora a salvação do pecado do mundo pelo sacrifício do filho de Deus, mais pomposa e sofisticada, nos remete à morte de uma vítima inocente, assim como a personagem morta em efígie. A violência estrutural do mecanismo sacrificial funda nossa sociedade: sistemas religiosos, ritos, proibições, sistema judiciário (GIRARD, 2008). “As mesmas gentes e irmandades, só que no cortejo do enforcamento não havia santos e andores, carros triunfais e figuras de Ventos e Planetas, a não ser os padres e o cruciferário.” (DOURADO, 1991, p. 51). Sim, o cruciferário está em destaque nas duas procissões a nos lembrar que, assim como a personagem delineada no romance, Cristo também foi uma vítima sacrificável, um bode expiatório a purgar os pecados da comunidade por meio de seu sacrifício. As duas figuras seriam, no romance, espelhadas. No entanto, Cristo, ao se entregar para o sacrifício, rompe com a violência sacrificial arcaica e ensina o amor e o perdão como verdadeiros caminhos para a humanidade. “Cristo deseja que os homens reconheçam o papel dos fazedores de vítimas, de perseguidores. É porque

proclama as regras do reino e renuncia totalmente à violência sacrificial que o próprio Cristo é sacrificado [...]” (GIRARD, 2009, p. 9). Dessa forma, esse espelhamento da personagem na figura de Cristo, cuja paixão está sendo encenada nas ruas, rasura, de maneira bastante crítica, a instituição católica que, aliada ao poder político, participa de outro ritual sacrificial, perpetuando a violência.

O desdobramento de tempos e espaços se encena. Nas lembranças da procissão do Corpo de Cristo, é significativo o trecho em que Mulungu, responsável pelos golpes na efígie, é inserido novamente no cenário das sinuosas rememorações de Januário. O carrasco, no entanto, faz parte do cenário da fingida execução, que ainda virá a acontecer na narrativa. Poderíamos dizer que a manifestação de uma memória passada acaba por conduzir uma manifestação futura, a memória do futuro, ocasionando uma certa confusão mental da personagem:

Agora seguia de longe a procissão, os olhos maravilhados. O cruciferário erguendo alto o Cristo de prata, todos se ajoelhavam se benzendo à sua passagem. Mulungu, o peito, nu, brilhoso. O que estava fazendo ali o preto Mulungu? Não, não era sonho, ele sabia, apesar da nitidez diáfana, do brilho das coisas. Procurava atribuir a presença de Mulungu à cabeça cansada, à sua confusão de espírito. (DOURADO, 1991, p. 51-52).

Há a instauração de uma cena enunciativa, explicitada pelo uso do advérbio “agora”, e, a partir desse enquadramento, outras cenas são criadas, relacionadas e, simultaneamente, reveladas. Estamos mais uma vez nos referindo às projeções de tempos e espaços que mimetizam o que de fato acontece na mente humana. Toda essa capacidade recursiva parece sintetizada no seguinte excerto da obra:

Assim como havia em Malvina uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. Embora, essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrárias, e na verdade o são e os seus conceitos e significados se chocam e se contradizem (comumente a memória diz respeito ao passado e às coisas ausentes mas vivas, ou melhor – mortas, porque acontecidas, a matéria do destino é sempre o futuro e as coisas latentes, lívidas, ainda por acontecer), só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará. (DOURADO, 1991, p. 146).

A capacidade narrativa do ser humano, capaz de superar o “aqui” e o “agora” do presente para criar um “lá” e “depois” virtuais, se vê manifestada de modo elaborado nos textos ditos literários. No romance aqui analisado, Autran Dourado constrói suas personagens se projetando a todo momento em um futuro sonhado e desejado, ou acessando acontecimentos não contemporâneos ao momento em que se enunciam, de modo a encontrar saídas e explicações para o que lhes acontece. Deparamo-nos com os pensamentos das personagens, que experienciam tempos não presentes: passados ou futuros. Ainda assistimos a eles em espacializações em que mergulham em delírios e devaneios, criando histórias e se projetando nelas, tal qual, reiteramos, a capacidade narrativa humana.

As características do gênero em questão e o aspecto disciplinador do prazo sempre nos obrigam a colocar fim ao que poderia se estender à exaustão. Alguns pontos, acreditamos, devem ser reiterados. A contemporaneidade mostra-se polissêmica, no

sentido de acolher sempre ideias e imagens que nunca são, de fato, novas, mas, sim, retomadas de dados culturais. A sintaxe contemporânea embaralha fragmentos de produções existentes, num movimento incessante de apropriação. Podemos pensar em obras compósitas cuja sensibilidade imagética nos leva à produção de sentidos, sempre corpórea. Nossa época fissurada, marcada pelo estranhamento e pela complexidade, aproxima-se do barroco, em seu caráter descontínuo e assimétrico. **Os sinos da agonia**, obra barrocamente construída, ilustra essa aproximação, já que o tom é caótico, dispersivo, fragmentado, em um indefinido jogo de entrecruzamento de vozes. Mais do que atentar para o estilo barroco de escrita de Dourado, e, por que não, de concepção de mundo, que apela para os sentidos e a experiência humana, imbricados no jogo metafórico, destacamos a obra como fruto da mente antropofágica do autor (ao integrar movimento artístico e modernidade, mitos clássicos e história colonial, elementos da tragédia e frutos da terra, eventos sacros e profanos) e como a própria encenação da capacidade devoradora da mente humana (ao promover encaixes de cenas, sobreposições de figurações, embaralhamento de tempos, espaços e histórias, jogo de projeções e antecipações). Uma capacidade ilustrada também neste trabalho: recortes e colagens de textos, não só escritos, que são também ecos de outras produções e que nos ajudam a ler a obra, ela mesma uma junção de retomadas de cenas míticas, de documentos históricos, de releitura da tradição, não deixando de ser inusitada e instigante. Ações integradoras que são, na verdade, fruto das ações integradoras da mente humana, antropofágica por natureza. Trata-se do movimento ininterrupto da criação do homem, em um trabalho recursivo da mente, feito no empenho de produzir sentidos para viver.

A literatura tem o privilégio de ser incerta, duvidosa, infinita. Como nos aponta a epígrafe de Northrop Frye, ela engole a vida, o mesmo gesto antropofágico de que se vale a imaginação humana. A narrativa de **Os sinos da agonia** é construída dialógica, plurissignificativa e multiperspectivada, o que reserva a nós, leitores, o direito à incerteza dos sentidos. A obra continua aberta, a nos esperar para novas leituras e novas construções de sentido. A leitura que aqui se apresenta, na verdade, uma reescritura em que nosso traço é sobreposto a traçados outros, é apenas uma entre várias possíveis e é resultado da deglutição de um banquete proporcionado pelo antropófago Autran Dourado. Servidos?

Referências

ALVES, Roberta Maria Ferreira. Antropofagia em acordes dissonantes: uma possível digestão de um antropófago indigesto, **Cadernos Cespuc**, Belo Horizonte, n. 36, 1. sem. de 2020.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.* Campinas, São Paulo: Pontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 6. ed. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1995.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231-257.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental:** volume II. 3. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, v. 107-B, 2008.

DOURADO, Autran. **O meu mestre imaginário.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia.** 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DOURADO, Autran. Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno. **Revista USP**, [S. l.]. n. 20, p. 119-124, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908/28688>. Acesso em: 28 dez. 2017.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance:** Matéria de Carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **The way we think** – conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York, Basic Books, 2002.

FRYE, Northrop. **A imaginação educada.** Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Geraidine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** Tradução de Martha Conceição Gambini. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. **O bode expiatório e Deus.** Tradução de Márcio Meruje. Covilhã, 2009. Disponível em : http://www.lusosofia.net/textos/girard_rene_o_bode_expiatorio_e_deus.pdf Acesso em 22/07/2019.

GUERRA, Maria José Oliveira Araújo. **A construção dos sujeitos nos cenários teatrais de Os sinos da agonia, de Autran Dourado.** Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade

Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MariaJoseOliveiraAraujoGuerra_7992.pdf

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2017. Disponível em; <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019/11018>. Acesso em: 02 jan. 2021.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

MOSER, Walter. Versões do barroco: moderno, pós-moderno. **Sociedade e Estado**, v. VIII, n. 1/2, 1994.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (org.). **Ensaio sobre leitura 1**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154.

REIMÃO, Sandra. “Proíbo a publicação e circulação...” – censura a livros na ditadura militar. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão do mundo”. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011. p. 647-668.

RUSSO, Vincenzo. Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco, **Gragoatá**, Niterói, n. 27, p.51-80, 2. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33106/19093>. Acesso em 02 jan. 2021.

TURNER, M. **The Literacy mind**: the origins of thought and language. Nova York: Oxford University Press, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Seção Livre

Colonialidade e gênero no romance **Eu, Tituba**: bruxa negra de Salem, de Maryse Condé

Alcione Corrêa Alves*
Jônata Alisson Ribeiro de Oliveira**

Resumo

Este artigo busca compreender experiências da colonialidade ou, mais precisamente, aquilo que María Lugones (2008) caracteriza como colonialidade de gênero, mediante leitura do romance **Eu, Tituba**: bruxa negra de Salem, de Maryse Condé (2019). Como recorte necessário ao texto literário, partimos de um exame específico da narradora-protagonista Tituba, em passagens nas quais se observa seus deslocamentos entre fronteiras (físicas e imaginárias) de uma modernidade europeia recém-instalada nas ilhas caribenhas dos anos finais do século XVII e iniciais do século XVIII. Supomos que a mulher negra, uma vez reduzida à animalidade, ao sexo forçado e à escravização, se mostra parte constitutiva de um regime de violência próprio ao sistema colonial moderno de gênero, sendo relevante examinar, a partir das experiências de Tituba no contexto da primeira modernidade, como se constroem de maneira hegemônica o gênero e suas relações. Este trabalho fundamenta-se nas premissas teóricas da noção de colonialidade do gênero, de María Lugones (2005; 2008; 2014).

Palavras-chave: Maryse Condé. Romance. Colonialidade do gênero. Feminismo negro. Literatura Ameericana.

* Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), <https://orcid.org/0000-0002-8405-430X>.

** Graduado em Letras - Língua Portuguesa e Literatura brasileira e portuguesa (2013) e mestrado em Letras (2016), ambas titulações obtidas pela Universidade Federal do Piauí. Especialista em Africanidades e Cultura Afro-Brasileira, <http://lattes.cnpq.br/2094655241003223>.

Coloniality and gender in Maryse Condé's novel **I, Tituba: black witch of Salem**

Abstract

This study seeks to understand experiences of coloniality or, more precisely, what María Lugones (2008) characterizes as coloniality of gender upon reading the novel **I, Tituba: Black Witch of Salem** by Maryse Condé (2019). As a necessary depiction of the literary text, this study starts with a specific examination of the narrator-protagonist Tituba, from passages in which she observes her displacement between (physical and imaginary) borders of a European modernity newly arrived in the Caribbean islands of the late 17th and early 18th century. We assume that the black woman, once reduced to animality, forced sex, and enslavement, proves to be a constitutive part of a regime of violence specific to the colonial/modern gender system. Thus, it would be relevant to examine how gender and its relations are constructed in a hegemonic way from Tituba's experiences in the context of the first modernity. This work is based on the theoretical premises of the notion of coloniality of gender by María Lugones (2005; 2008; 2014).

Keywords: Maryse Condé. Novel. Coloniality of Gender. Black Feminism. Amefrican literature.

Recebido em: 29/09/2021 // Aceito em: 23/12/2021.

No romance **Eu, Tituba**: bruxa negra de Salem, retraduzido ao português brasileiro em 2019, sua protagonista, Tituba, nomeando-se desde o título, narra na obra um contexto de experiências vividas da colonialidade na modernidade europeia caribenha, mediante as quais interpretamos, nos limites do presente artigo, as investidas de um projeto moderno de base eurocêntrica que se pretende universal, a partir das estratégias de representação de personagens ingleses no território da ilha de Barbados. Tal escolha, na base da interpretação ora iniciada, reivindica a hipótese¹ de personagens a construir, em uma diegese, representações de um projeto moderno-colonial europeu (QUIJANO, 2005; BERNARDINHO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016). A violação da mulher negra, na figura de Abena, mãe de Tituba, desde as primeiras linhas da narrativa, compõe parte desse empreendimento, nos encaminhando a uma análise sobre o corpo negro feminino violado, dentro do contexto da primeira modernidade.² Abena é reduzida à situação de corpo disponível a um colonizador inglês, enquanto fazia uma travessia forçada da África a Barbados, dentro de um navio negreiro (talvez, paradoxalmente) chamado **Christ the King**.³

Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ the King*, num dia de 16**, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo. Quando longas semanas mais tarde, chegamos ao porto de Bridgetown,

1 E, em um sentido mais amplo, reivindica a hipótese (a ser verificada na forma de um programa amplo de investigação) de ficcionistas americanas, contemporâneas, propondo, desde o presente, uma poética habilitada a construir, em diegeses de suas obras, representações de um projeto moderno-colonial. A presente apropriação da categoria **Amefricanidade**, para compreender as poéticas de escritoras e obras literárias negras nas Américas (lá onde, como termos circulantes em nossa comunidade científica, encontramos, por exemplo, **literaturas afroamericanas** ou mesmo **literaturas negras americanas**), parte de nossos esforços recentes em torno das contribuições aportadas por Lélia González (2018), a serem citadas e referenciadas ao longo do presente artigo.

2 De acordo com Maria Lugones (2014, p. 936), a primeira modernidade, também chamada de modernidade colonial, refere-se ao momento da conquista sobre os países colonizados pelos europeus a partir do século XVI; a segunda modernidade, por sua vez, ainda conforme essa autora, inicia-se a partir da Revolução Industrial, também designada como modernidade capitalista.

3 O termo, traduzido para a língua portuguesa, significa “Cristo, o Rei”.

ninguém notou a condição de minha mãe. (CONDÉ, 2019, p. 17).

Constatação fundamental, a fim deste artigo: como gesto inicial de uma fala sobre si, Tituba se define desde o momento-zero não, de seu nascimento (no que se poderiam incluir as expectativas comumente geradas pelo advento de maternidades não racializadas), mas desde a sua mãe, Abena, e, particularmente, desde o estupro por parte de um marinheiro branco, inglês, a assinalar a violência como momento-zero de vidas de mulheres negras. Para Bell Hooks (2014), a prática do estupro, como parte de uma ordem social sexista colonial, foi um ato de violência usado para doutrinar mulheres negras livres e transformá-las em escravizadas. Assim, Interpretamos que, quando submetida a esse tipo de violação, a princesa axânti, como também era chamada, passa a ser deslocada para o lado mais subalterno das hierarquias dicotômicas, onde, de acordo com María Lugones (2014), a marca do não humano, em dessemelhança com a do humano, é imposta pela perspectiva eurocêntrica a sujeitas(os) colonizadas(os). Isso demonstra o quanto os corpos de mulheres negras, corpos-negras, desde o início da viagem a bordo dos navios, têm estado vulneráveis à violação. Elas, sob tais condições, não tinham poder sobre o próprio corpo e, portanto, não estavam protegidas dos estupros perpetrados pelos colonizadores, contra colonizadas(os), no interior das embarcações.

Nós seguíamos por uma trilha que serpenteava as ervas-da-guiné, quando de repente ouvimos um barulho de vozes irritadas. Era Darnell, que destratava um capataz. Ao ver minha mãe, sua expressão mudou radicalmente. Surpresa e alegria brigavam em sua face, e ele exclamou: - É você, Abena? Mas que bom, o marido que eu te dei

te transformou numa maravilha! Venha cá! [...] Quando voltei para perto de minha mãe, ela se detinha, ofegante, as costas contra uma cabaceira. Darnell estava parado em pé, a menos de um metro de onde ela estava. A camisa dele estava no chão e a calça estava aberta, revelando a brancura de suas roupas íntimas. A mão esquerda procurava algo bem na altura de seu sexo. Minha mãe berrou, virando a cabeça na minha direção: - O facão! Me dá o facão!

Eu obedeci tão rápido quanto pude, segurando a enorme lâmina com minhas mãos frágeis. Minha mãe bateu duas vezes. Lentamente, a camisa de linho branco se tornou escarlate.

Enforcaram minha mãe. (CONDÉ, 2019, p. 22-23).

No convés do *Christ the King*, a violência imputada a Abena assinala o início da narrativa, assim como marca a vida da própria narradora. A violência, como ponto de partida e como variável indispensável à equação de nossas construções identitárias negras, nossos devires-negros (MBEMBE, 2018), demarca as primeiras páginas do romance: o nascimento e a morte de Abena, mãe, seguido do suicídio de Yao, pai, introduzem o presente artigo, com o qual, além de destacar a centralidade de uma retradução dessa obra, para o português brasileiro, em um fluxo de pensamento amefricano traduzido e circulando entre nossa intelectualidade negra, renovando-a,⁴ oferece subsídios ao problema de pesquisa,

4 Ademais da própria retradução do romance de Condé (anteriormente traduzido e lançado, no Brasil, pela Editora Rocco, juntamente com outras obras de Condé, em 1997), desta vez traduzida por Natália Borges Polezzo e prefaciada por Conceição Evaristo, tem-se presenciado um contexto mais recente de publicações e traduções de obras centrais a um marco de pensamento amefricano, em que constam tanto traduções como edições organizadas de pensamento amefricano estrangeiro (por exemplo, novas edições em português brasileiro de Patricia Hill Collins, de bell hooks, de Yuderlys Espinosa Miñoso, retraduições de Angela Davis, organização de ensaios de Toni Morrison e de Audre Lorde), assim como novas edições organizando e reunindo ensaios de pensamento amefricano no Brasil como, por exemplo, edições recentes das obras de Beatriz Nascimento, de Lélia González, de Sueli Carneiro. A título introdutório ao artigo e em favor de seu diálogo, de modo mais amplo, com o dossiê do qual faz parte, poder-se-ia propor que a referida circunstância editorial recente, ademais de constituir sintoma de redes intelectuais amefricanas em movimento, também se mostra pensamento a se posicionar, de acordo com Sousa Santos (2007), questionando radicalmente a pressuposição de um pensamento abissal a demarcar a inexistência de pensamento e agência transformadora “do outro lado da linha”, do lado em que se circunscrevem nossos Outros. De acordo com o questionamento construído pelo texto-mestre do presente dossiê, este artigo, ao longo de suas análises literárias, visa a uma apresentação de pensamento amefricano contemporâneo compreendido como pensamento em rede, pensamento a circular e promover fluxos a

a saber: ao nos amparar em uma base teórica decolonial para pensar nossos problemas atinentes a literaturas amefricanas, quicá os problemas a respeito da relação entre raça e gênero (ou, em termos mais amplos, os problemas atinentes a uma pluralidade de categorias a operar, simultaneamente), em nossas análises à luz da categoria colonialidade, possam receber aportes que dialoguem, ampliando-as, com as possibilidades críticas de uma teoria decolonial a interpretar problemas amefricanos. A partir disso, este artigo visa a construir uma interpretação de **Eu, Tituba:** bruxa negra de Salem, de Maryse Condé, na qual se busca aportar o pensamento de María Lugones, em alguns de seus diálogos possíveis com uma colonialidade concebida desde o pensamento de alguns de seus intelectuais circulantes em nossa comunidade científica – notadamente, desde Aníbal Quijano.

No presente artigo⁵ construímos, a partir da premissa teórica da colonialidade do gênero (LUGONES, 2008), uma leitura, de cunho interseccional, sobre as experiências vivenciadas pela narradora-protagonista do romance **Eu, Tituba:** bruxa negra de Salem, de Maryse Condé (2019). A obra apresenta uma história na qual Tituba narra situações traumáticas, experienciadas por sujeitas(os) negras(os), nos territórios caribenhos e americanos reconstruídos como espaços coloniais de subjugação, quando do advento da dominação das Américas, entre os séculos XVI e XIX, por parte de populações de brancas(os) europeias(eus). Tituba, deslocando-se da ilha de Barbados, de onde é originária, aos Estados Unidos, torna-se vítima, juntamente com dezenas de mulheres brancas, das acusações e condenações atinentes

despeito do abismo que lhe é imposto.

5 Este trabalho constitui recorte de uma pesquisa de dissertação de mestrado, defendida no ano de 2016, na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

ao famoso processo de caça às bruxas na aldeia de Salem, no estado de Massachussets. O retorno da narradora-protagonista à ilha dá-se por conta de sua participação na rebelião geral, encabeçada por ela e outros negros escravizados, culminando em seu enforcamento, como punição exemplar.

As tramas coloniais, na *diegese*⁶ do romance, tal como construídas pela voz narrativa de Tituba, permitem observar uma modernidade europeia recém-instalada nas ilhas caribenhas dos anos finais do século XVII e iniciais do século XVIII. Assim, Barbados, antes povoada por indígenas aruaques, tornara-se a “outra face”, a sombria e encoberta.⁷ A nova ordem moderna-colonial europeia, trazida pelos colonizadores ingleses para parte do arquipélago por eles colonizada,⁸ a havia transformado em um lugar de dominação e exploração. Navios negreiros desembarcavam massivamente sujeitas(os) negras(os) africanas(os) que, “com os pés acorrentados e uma corda no pescoço”, eram levadas(os) a “Bridgetown para encontrar comprador e, em seguida,” espalhadas(os) pela ilha, “pais separados de filhos, mães separadas de filhas [...]” (CONDÉ, 2019, p. 25). Desde então, vige na ilha, um modelo eurocêntrico

6 O termo “*diegese*” remete à estrutura narrativa, significando as ações narradas dentro do limite espaço-temporal do próprio texto; refere-se, portanto, à dimensão ficcional, que difere da realidade externa ao texto (GENETTE, 1971).

7 Cabe dissertar que, apesar de Maryse Condé haver nascido guadalupeana, a *diegese* não se passa em Guadalupe, mas: a) no navio negreiro, com destino a Barbados, local do nascimento de Tituba; b) na ilha de Barbados, onde viveu Tituba, em seus primeiros anos; c) em Salém, nos Estados Unidos; d) e em mais espaços *diegéticos* que não correspondem a Guadalupe. Será importante considerar, ao final do presente artigo, que nem todas(os) americanas(os) escravizadas(os) nas Américas vêm de uma mesma nação africana, sequer do mesmo porto africano, do que se segue que nem todas(os) americanas(os) escravizadas(os) desembarcam nos mesmos portos americanos – muito de nossos processos históricos de escravização poderiam ser mais precisamente compreendidos a partir do estudo das rotas comerciais negreiras, entre os séculos XVI e XIX. É igualmente importante considerar que, quando observamos a ficcionalidade de mulheres africanas caribenhas contemporâneas por vezes olvidamos que nem todas as obras devem necessariamente se reportar ao mesmo local de nascimento (biográfico) das escritoras – conclusão que deduzimos geralmente desde um estereótipo (uma imagem de controle, de acordo com COLLINS, 2019; BUENO, 2020) segundo o qual o discurso de sujeitas(os) negras(os) deve necessariamente se reportar a “sua realidade”, isto é, aos domínios aos quais circunscrevemos de modo impositivo nossos Outros.

8 Assinalando, de modo brevíssimo: sobre a pluralidade de colonizações do arquipélago que hoje conhecemos como Caribe, assim como sobre a pertinência de tais colonizações tanto com relação a uma definição válida de Caribe quanto a uma chave de leitura de tais obras, consulte-se Gaztambide-Geigel (1996) e Milagros e García (2013).

nunca visto antes por habitantes nativas(os) tampouco pelos novos povos em condição de escravização, que a ocupariam a partir da dispersão forçada.⁹

O sentido de modernidade presente neste trabalho se relaciona a uma compreensão elaborada por teóricos do pensamento decolonial¹⁰ latino-americano. Para os intelectuais do grupo Modernidade-Colonialidade, o ano de 1492 constitui o marco do nascimento da modernidade e do “encobrimento” do não europeu, que se inicia pela expansão europeia portuguesa e pelo descobrimento da América Hispânica (DUSSEL, 2005).¹¹ A partir desse marco, foram produzidas novas identidades até então desconhecidas nas Américas, ao passo que outras foram redefinidas sob o signo de violências epistêmicas: identidades historicamente novas, como “índios” e “negros”, por exemplo – exogenamente nomeados pelos colonizadores, designando, respectivamente, os povos que habitavam os continentes americano e africano – foram hierarquicamente nomeadas, organizadas e consideradas inferiores em relação às populações

9 Ao mesmo tempo que, em Barbados, se impunha um núcleo racional eurocêntrico, autodescrito como o mais desenvolvido e superior em relação a outros povos considerados “atrasados”, processo similar, dito civilizatório, acontecia em outros lugares das Américas (inclusive, ou sobretudo, no Brasil), com o domínio por parte de outras populações europeias como, por exemplo, holandeses, franceses, portugueses e, em grande parte do território centro e sul-americano, espanhóis.

10 É importante pontuar as diferenças terminológicas entre os termos “decolonial” e “descolonial”. O primeiro, “decolonial”, assumido no corpo deste artigo, refere-se à decolonialidade do poder, ou da matriz colonial de poder, a partir de uma teoria-práxis que se situa desde o “sul” – definição não apenas geográfica mas, sobretudo, política, em muitos aspectos afim a Sousa Santos (2007) – e a um desapego dos acordos da modernidade e do seu imaginário, por vezes, assentado em um simulacro de democracia conforme, por exemplo, Mignolo (2020). Essa decolonialidade acontece quando há o reconhecimento do sujeito de sua colonialidade na modernidade (MALDONADO-TORRES, 2007). O vocábulo “descolonial”, por seu turno, usado com frequência em castelhano e português, refere-se ao gesto de “descolonização”, no sentido de desfazer o colonial, aludindo ao fim das administrações coloniais e a uma emancipação dos países antes colonizados. A supressão do “s”, proposta por Catherine Walsh, portanto, marca uma distinção: o decolonial, proposto pelo eixo Modernidade-Colonialidade, contrapondo-se à colonialidade, e o decolonial se contrapondo ao colonialismo (SANTOS, 2018).

11 Ao cogitar o ano de 1492, data assinalada como a chegada da delegação espanhola ao arquipélago caribenho, em suas implicações políticas para nossos modos contemporâneos de construir identidades americanas, há que se tomar, ademais dos questionamentos decoloniais expostos por Enrique Dussel, a centralidade da pergunta norteadora construída por Sylvia Wynter: *“La discusión plantea la siguiente interrogante: ¿cómo debe interpretarse el gran suceso de 1492? ¿Debería percibirse desde la perspectiva de los celebradores, es decir, como un ‘hecho glorioso’, un ‘hecho heroico y audaz’ de descubrimiento y exploración, un triunfo para el oeste cristiano que debía liberar a los pueblos indígenas de su Edad de piedra, de su existencia desprovista de la rueda (Hart 1991) ¿o debería percibirse desde la perspectiva de los que disienten, como uno de los ‘crímenes monumentales de la historia’, como una invasión y conquista brutal que conllevó a un nivel de extinción genocida y a un desastre ecológico aún en curso, sin precedentes en la historia de la humanidad? [...]”* (WYNTER, 2017, p. 367-368).

européias (QUIJANO, 2005).¹² O caráter exógeno dessa nomeação expõe o apagamento de sujeitas(os) racializadas(os) impedidas(os), inclusive, de nomearem a si próprias(os), pois reduzidas(os) unicamente à situação de escravizadas(os).¹³ O problema exógeno da nomeação constitui, portanto, um gesto de violência contra a existência dessas(es) sujeitas(os), visando a extinguir da história todo um conjunto de existências, toda uma memória coletiva.

Dessa maneira, principiava-se, desde o século XV, “la formación de un orden mundial que culmina, 500 años después, en un poder global que articula todo el planeta.” (QUIJANO, 1992, p. 11). A partir desse marco, considerado data de início da operação do Sistema-Mundo moderno-colonial,¹⁴ primeiramente com o domínio de Portugal e, em seguida, com a colonização hispânica de territórios nas Américas, inicia-se uma concepção do mundo como lugar de uma única história mundial (DUSSEL, 2005). A visão alternativa de modernidade proposta pelo pensamento decolonial nos aponta que o mundo moderno é o

12 Sob tal perspectiva, o presente artigo supõe que as contribuições aportadas por um marco de pensamento decolonial desde Quijano – e, mais adiante, desde Lugones – permitem avanços para compreender a designação de racialização como gesto exógeno de desumanização, mediante violência epistêmica – e do quanto, de um ponto de vista metodológico, se mostra fundamental recorrer a procedimentos habilitados a assinalar a violência existente no centro de tais construções identitárias.

13 Importante, a esse respeito, demarcar a distinção entre os usos de escravizada(o) e escrava(o). O primeiro, opção deste artigo, consiste, como procedimento metodológico caro, em adjetivo delimitando a) uma condição, social, histórica e economicamente circunscrita a um tempo e a um lugar ou, mais propriamente, a um modo de produção econômica vigente em territórios americanos, entre os séculos XVI e XIX e b) uma violência imputada a sujeitas(os) amefricanas(os), em consequência do sequestro e do comércio negreiro, como procedimento metodológico caro(a). O segundo, de uso corrente, consiste em substantivo, circunscrevendo as circunstâncias da escravização, doravante atribuídas como uma essência própria à natureza das populações africanas subsaarianas (de fenótipo negro), de modo a justificar sua desumanização e, por conseguinte, as violências epistêmicas dela decorrentes – dentre as quais se destacam a escravização, assim como seus corolários posteriores, presentes contemporaneamente sob a forma de epistemicídio (CARNEIRO, 2005) e de perpetuação do racismo (ao que se poderia recordar conceitos como, por exemplo, de racismo estrutural).

14 A teoria do sistema-mundo moderno-colonial, como atualização da teoria do sistema-mundo de Immanuel Wallerstein, constitui uma abordagem decolonial que se centra na crítica e na compreensão da reprodução de modelos hegemônicos de hierarquias globais. Assim, o racismo, de acordo com Walter Dignolo (2020), constitui matriz que permeia os domínios do imaginário desse sistema; já o ocidentalismo, ainda nas palavras deste autor, “é a metáfora sobranceira, construída e reconstruída pelas muitas mãos pelas quais passaram a história do capitalismo (Arrighi, 1994) e as ideologias em transformação, motivadas pelos conflitos imperiais [...]” (MIGNOLO, 2020, p.36). O ocidentalismo, portanto, a contrapelo de sua face marginalizada, qual seja, os saberes subjugados, constitui uma espécie de imaginário do sistema-mundo moderno-colonial, que também é chamado por Ramón Grosfoguel (2008, p. 113) de “sistema mundo europeu/euro-norte-americano moderno/capitalista/colonial/patriarcal [...]”.

resultado das consequências da colonização europeia sobre o globo. Assim:

[...] a Espanha, como primeira nação “moderna” [...], abre a primeira etapa “Moderna”: o mercantilismo mundial [...]. Para nós, a “centralidade” da Europa Latina na História Mundial é o **determinante fundamental da Modernidade**. Os demais determinantes vão correndo em torno dele [...] são o resultado de um século e meio de “Modernidade”: são efeito, e não ponto de partida. Holanda (que se emancipa da Espanha em 1610), a Inglaterra e a França continuarão pelo caminho já aberto.

A segunda etapa da “Modernidade”, a da Revolução Industrial do século XVIII e da Ilustração, aprofundam e ampliam o horizonte cujo início está no século XVI. A Inglaterra substitui a Espanha como potência hegemônica até 1945, e tem o comando da Europa Moderna e da História Mundial (em especial desde o surgimento do Imperialismo, por volta de 1870). (DUSSEL, 2005, p. 29, grifo do autor).

A colonialidade, como lado sombrio da modernidade, constitui ferramenta analítica do pensamento decolonial. A colonialidade do poder, conforme Aníbal Quijano (2005), visa a uma compreensão de como as diversas hierarquias estruturadoras do sistema moderno colonial foram estabelecidas, iniciando-se pela colonização das Américas e expandindo-se para outras partes do mundo, de modo a compreender como as identidades foram produzidas e redefinidas em termos raciais. Embora a perspectiva teórica da colonialidade do poder opere como uma crítica epistemológica da modernidade, por vezes, a variável gênero tem sido, dentro dessa mesma perspectiva, posta à margem de nossos esforços coletivos de compreensão. Eis que o romance de Condé nos impõe tal limite em uma primeira abordagem a partir de Quijano: como compreender o gesto de

Abena, em defesa da própria integridade, seguido de punição exemplar? Como examinar os recursos narrativos para situar esse gesto? Ante tal constatação, o presente artigo propõe que a raça (ou, mais precisamente: processos de racialização de sujeitas(os) amefricanas(os)) opere como um espaço conceitual à centralidade da classificação da população do mundo no capitalismo global; nesse sentido, a colonialidade do gênero, conforme María Lugones (2008), como uma teoria-práxis do pensamento feminista decolonial latino-americano, manifesta-se como teoria alternativa para compreender a complexidade da imposição colonial europeia, em termos de gênero e raça. Para Lugones, na colonialidade do gênero, raça e gênero são ficções igualmente poderosas e, por isso, a imposição do sistema de gênero, em seu sentido complexo, tem constituição mútua com a colonialidade do poder.

O que foi dito até agora nos permite abordar a pergunta da interseccionalidade da raça e do gênero dentro do esquema de Quijano. Creio que a lógica dos “eixos estruturais” nos dá algo a mais, mas também algo a menos que a interseccionalidade. A interseccionalidade revela o que não conseguimos ver quando categorias como gênero e raça são conceituadas como separadas uma da outra. A denominação categorial constrói o que nomina. Como feministas de cor, temos feito um esforço conceitual na direção de uma análise que enfatiza a intersecção das categorias raça e gênero, porque as categorias invisibilizam aquelas que são dominadas e vitimizadas sob a rubrica das categorias “mulher” e das categorias raciais “negra”, “hispanica”, “asiática”, “nativo-americana”, “chicana”, simultaneamente, isto é, as mulheres de cor. [...] Mas para Quijano o sexo parece ser inquestionavelmente biológico. (LUGONES, 2008, p. 81-83, tradução nossa).¹⁵

¹⁵ No original: “Lo dito hasta ahora nos permite abordar la pregunta de la interseccionalidad de la raza y el género dentro del esquema de Quijano. Creo que la lógica de “ejes estructurales” hace algo más pero también algo menos que la interseccionalidad. La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan

Na colonialidade do poder, há interconectividade entre as instituições controladoras do trabalho, da família burguesa, da autoridade e da intersubjetividade. Porém, nesse modelo, dado de forma incompleta, o gênero se circunscreveria a uma explicação pautada na diferença biológica do sexo, sem exame do seu conceito, tampouco de como mulheres negras e indígenas têm sido destituídas de poder. Essas são algumas das lacunas assinaladas por Lugones na teorização de Quijano sobre a colonialidade do poder, haja vista um limite da categoria “eixos estruturais”, insuficiente ante formulações contemporâneas de interseccionalidade. Para Cláudia Pons Cardoso (2012), a colonialidade é apenas uma dentre as várias abordagens de resiliência do colonialismo, visando a compreender historicamente as lógicas de dominação do mundo moderno: por exemplo, a compreensão de como identidades modernas – europeu, asiático, africano, latino – têm sido construções racializadas. Cardoso (2012, p. 95) afirma que Quijano “não está imune aos efeitos da própria colonialidade no que se refere ao viés androcêntrico e heteronormativo [...]”, quando este parece admitir que o corpo sexuado é binário, reproduzindo um pensamento moderno, o de reconhecer somente construções identitárias baseadas no feminino e no masculino. Em tal movimento, Cardoso se ampara em Lugones, ao constatar uma limitação da abordagem de gênero no modelo proposto por Quijano, dado que raça não pode ser um conceito totalizante, de modo a ocultar o gênero como categoria histórica.

No convés do *Christ the King*, Abena não tinha a seu

como separadas unas de otras. La denominación categorial construye lo que nomina. Las feministas de color nos hemos movido conceptualmente hacia un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género porque las categorías invisibilizan a quienes somos dominadas y victimizadas bajo la categoría “mujer” y bajo las categorías raciales ‘Black’, ‘hispanic’, ‘Asian’, ‘Native American’, ‘Chicana’ a la vez, es decir a las mujeres de color [...] Pero para Quijano, el sexo parece ser incuestionablemente biológico.” (LUGONES, 2008, p. 81-83).

alcance recursos para se proteger. Mulheres negras, nas palavras de Bell Hooks (2014, p. 15-16), por serem menos resistentes em força do que homens negros, “eram alvo acabado para qualquer homem branco que podiam escolher o abuso físico e torturá-las [...]”. Essa prática não ficou restrita aos espaços dos navios, permanecendo em outros espaços depois da travessia, no calabouço, na casa-grande, na lavoura. Nesse último espaço, dentro de uma plantação da ilha, Abena torna-se vítima de um segundo assalto sexual praticado por outro colonizador inglês e, dessa vez, como resposta ao ato de violência, ela o fere, munida de um facão, culminando em sua criminalização por desobediência (ao tentar impedir o próprio estupro) e em condenação à morte no patíbulo.

Enforcaram minha mãe.

Vi Seu corpo girar nos galhos baixos de uma mafumeira. Ela havia cometido um crime sem perdão. Tinha golpeado um branco. Ainda que não o tivesse matado. Em sua fúria desajeitada, apenas conseguiu cortar seu ombro.

Enforcaram minha mãe.

Todos os escravos foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu sobre todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote. Eu, refugiada na saia de uma mulher, senti endurecer em mim, como lava, um sentimento que não me abandonaria nunca mais, um misto de terror e luto.

Enforcaram minha mãe.

Quando seu corpo girou no vazio, apenas tive forças para me afastar com passos pequenos, agachar e vomitar sem parar sobre a relva. (CONDÉ, 2019, p. 23).

O sentido da anáfora “enforcaram minha mãe”, presente no discurso de Tituba, simboliza a destituição deliberada de vozes e vontades negras, do despojamento de suas memórias.

Trata-se da minimização intencionada de histórias negras e do “enforcamento” de suas subjetividades na modernidade. Logo, o corpo negro colonizado, girando pendurado “no vazio”, pertencia a uma mulher negra, livre em sua aldeia natal, Akawapim, e que, posteriormente, ao ser capturado e transformado em corpo escravizado, nas Américas, viu perdidas suas autonomia e subjetividade. A anáfora “enforcaram minha mãe” significa, atualizando, o corpo de Abena (trazia, dessa forma, um nome, uma identidade), princesa dos axânti (possuía, inclusive, uma história), esposa de Yao (também axânti) e mãe biológica de Tituba. Os primeiros anos da infância de Tituba foram marcados por múltiplas violências desse tipo, perpetradas contra seus familiares, resultando em irreparáveis perdas. O suicídio de Yao, a morte de sua mentora Man Yaya e, principalmente, a pena capital de Abena impactarão de forma traumática o restante de sua existência (um fim semelhante ao da mãe também lhe aguardará ao final do romance).

Enforcaram minha mãe.

Todos os escravos foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu sobre todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote. Eu, refugiada na saia de uma mulher, senti endurecer em mim, como lava, um sentimento que não me abandonaria nunca mais, um misto de terror e luto.

Enforcaram minha mãe. (CONDÉ, 2019, p. 23).

Esse violento confinamento colocará Tituba ante a (im) possibilidade de exercer a maternidade: ser mãe poderia adquirir todos aqueles sentidos bonitos e nobres para ela se crianças negras fossem efetiva e humanamente crianças, em vez de mão de obra, se elas fossem sujeitas “iluminada[s]

pelo sol das brincadeiras, das caminhadas, das andanças [...]” (CONDÉ, 2019, p. 81), em vez de objeto. Nesse momento, Tituba se insurge dissimuladamente, desde aquele local em que se é mais atingido pelo opressor: o corpo negro feminino, historicamente sexualizado, racializado e interditado à razão; recebe importância, dentro do romance, o lugar do aborto e do infanticídio na luta das mulheres negras escravizadas por sua liberdade, uma luta na qual a posse do próprio corpo e a decisão pela vida de seus próprios filhos as colocam em protagonismo. Desse modo, o aborto e o infanticídio adquirirão significações políticas na modernidade quando Tituba decide não gerar.

De acordo com Quijano (2005), existiu um dualismo radical imposto pela visão eurocêntrica, redundando no mito da objetificação do corpo como natureza: tal mito, foi um dos responsáveis por racializar e, conseqüentemente, inferiorizar os povos, justificando sua dominação. Ao considerar corpo e alma como entidades distintas, a racionalidade eurocêntrica do pensamento socializou que o primeiro não pode ser outra coisa além de objeto de conhecimento associado à natureza; a alma, por sua vez, constituía o lugar da razão e, “desse ponto de vista o ser humano é, por excelência, um ser dotado de ‘razão’, e esse dom se concebe como localizado exclusivamente na alma. Assim, o corpo, sem capacidade de raciocinar, não possui elo com a razão, atrelada ao sujeito [...]” (QUIJANO, 2005, p. 118).¹⁶ A partir desse pensamento, determinadas raças não podem, em hipótese alguma, serem sujeitos racionais, pois são considerados objetos cujos corpos estão mais próximos da natureza do que os brancos e, dessa maneira, convertidos em domináveis e exploráveis.

16 Tal ideia dialoga com o princípio de uma metafísica da presença, proposta por Jacques Derrida em *L'écriture et la différence*; e desdobrada por Jonathan Culler, em *On deconstruction* (ambos textos já contando com traduções em português brasileiro).

Nesses termos, Tituba e Abena, caracterizando a realidade opressiva das sujeitas racializadas, foram fixadas no lado mais violentado e desumanizado de uma dicotomia hierárquica, concebida pelo sistema moderno colonial de gênero. Nesse lado do sistema, elas foram convertidas em objetos sexuais e tiveram suas fisionomias associadas ao grotesco e ao sexual: “é certo que a cor da pele de vocês é sinal da sua danação [...]” (CONDÉ, 2019, p. 59). A dicotomia hierárquica, para Lugones (2014), constituía um importante componente dos processos de imposições culturais, históricas e ideológicas responsáveis por formatar um novo universo, intersubjetivo, de dominação dos europeus sobre outros povos do mundo, como indígenas das Américas e africanas(os), categorizando-as(os) como animais, seres sem razão, selvagens, estúpidas(os), promíscuas(os), deformações do macho ou aberrações da perfeição masculina. Operada pela máquina colonial, a dicotomia hierárquica surge nesse cenário como uma ferramenta normativa de controle, classificando povos colonizados em uma categoria de não humanidade porque não pertenciam à raça europeia, branca. A construção do cenário de violência contra mulheres negras escravizadas compunha parte de uma ordem que buscava garantir o funcionamento da máquina colonial europeia, do seu sistema moderno colonial de gênero; por isso, era necessário que sujeitas(os) negras(os) colonizadas(os) se configurassem em peça principal nessa manutenção.

Por seu turno, o outro lado da dicotomia hierárquica se autodefine como a face do humano e do civilizado, acentuando a distinção dicotômica entre homens e mulheres brancas europeias. As(os) personagens brancas(os) do romance de Maryse Condé, como Samuel Parris, Elizabeth Parris, Darnell Davis, Jennifer

Davis e Susanna Endicott, são representativas(os) daquilo que o perfil eurocêntrico impôs dentro dos próprios limites conceituais de raça e gênero. Samuel Parris, como sujeito heterossexual, cristão e civilizado, reproduz a imagem do homem branco, ao passo que Elizabeth Parris representa, na diegese da obra, o modelo de mulher ideal, obediente e subordinada a uma doutrina moralizadora do corpo e do sexo, entendida, nos termos de Lugones (2014, p. 936), “como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês [...]”. Suas confissões dos pecados do dia para o marido, durante as orações noturnas, demonstravam uma preocupação exagerada com o zelo mental, já a obsessão com a pureza física fazia com que assuntos relacionados ao corpo, como o sexo, fossem rigidamente censurados. O sexo, considerado por Elizabeth Parris um ato odioso e “herança de Satanás em nós” (CONDÉ, 2019, p. 61), servia apenas para aliviar as incontínuências do marido.

É importante salientar que, de acordo com Hooks (2014), o símbolo da pureza e do não sexual atribuído à mulher branca foi-se propagando no decorrer dos tempos, tornando-se essa sólida representação a partir do século XIX. De pecadoras e sedutoras sexuais, culpadas pelo pecado original, passaram a ser exaltadas pelos homens como deusas, dignas de amor, admiração e respeito. Porém, à medida que a sexualidade da sujeita branca foi suprimida e associada ao símbolo da virgem Maria, mãe, companheira e subserviente, a sujeita negra passa a ser explorada no submundo massivo da prostituição e culpada por levar “os homens brancos para longe de sua pureza espiritual [...]”. (Hooks, 2014, p. 26). Partindo desses pressupostos, no

romance, essa dicotomia hierárquica pode ser construída do seguinte modo: de um lado, Elizabeth Parris traduz o padrão de identidade moralista imposto pelo sistema moderno colonial de gênero, representada por meio de signos positivos de identidade; em contrapartida, dentro desse mesmo sistema, às sujeitas negras, como Tituba e Abena, são impostos os estereótipos de pagãs sexuais e de personificação da maldade.

A diferença racial passa a ser gerada e organizada desde aquilo que Lugones (2008) chamou de “lado claro/visível” do sistema moderno colonial de gênero. Nesse lado, o sexo, como estrutura binária e sociologicamente construídos em termos biológicos, reporta diretamente a homens e mulheres brancas burguesas, tornando sua significação ainda mais hegemônica dentro de um sentido colonial moderno; além disso, elementos como patriarcalismo e heteronormativismo tornam-se importantes para o gerenciamento da ordem colonial. Assim, ao tomar aspecto durante as expedições coloniais e se consolidar na modernidade tardia, o lado claro/visível do sistema de gênero heterossexista, patriarcalista legitimou o lugar dos homens brancos e burgueses no topo da hierarquia social, determinando o julgamento do macho colonizado não humano a partir do entendimento do que seria o “homem” branco; também produziu estereótipos e histórias únicas, próprias às mulheres brancas burguesas, excluindo-as da esfera pública, da autoridade coletiva e da produção do conhecimento; à fêmea colonizada não humana, por sua vez, foi outorgado o entendimento normativo da “mulher” (LUGONES, 2014; 2008).

Dentro dessa discussão, elucidamos que a interseccionalidade constitui um ponto chave para a construção da teoria-práxis da colonialidade do gênero. A interseccionalidade, como marco

analítico do feminismo negro, auxilia na compreensão dos motivos que levaram as mulheres negras à subalternização no mundo dominante do patriarcado. Embora os efeitos do racismo ainda atuem com bastante impacto no *status* social das mulheres negras, a intersecção indica que outras práticas discriminatórias são aduzidas a seu histórico cotidiano. Para Patrícia Hill Collins (2012), a raça não é indicadora exclusiva de diferença grupal, porque as histórias particulares das mulheres negras, dentro de uma matriz única de dominação, são caracterizadas por múltiplas opressões. Em outras palavras, classe, gênero e sexualidade também são atuantes nessa diferença. A dinâmica do trato diferencial, relacionada à interseccionalidade, pode ser examinada desde a obra de Condé ou desde uma literatura de mulheres amefricanas que resgata e representa a ação, a experiência e o conhecimento não valorizado da figura da mulher negra do passado. O espaço literário, então, se torna uma ferramenta imprescindível de resistência a opressões, operando de modo interseccional: essa ideia de sujeitas percebidas na intersecção consta, no romance, por exemplo, em seu momento-zero, a partir do estupro de Abena, e em Tituba, percebida como protagonista em-intersecção. Isso diz muito sobre nossa análise na obra, assim como sobre nossa sempre necessária vigilância epistemológica e cuidado metodológico indispensável à interpretação de textualidades negras: sujeitas(os) negras(os), antes de intersecções, somos gente.

Tomando como base as afirmações de Jurema Werneck (2010), as mulheres negras, como agentes identitárias e políticas, são resultados do enfrentamento das agressões físicas e das identidades negativas a elas atribuídas, por meio da dominação ocidental eurocêntrica. Tituba não era atravessada por apenas

uma, mas por diferentes formas de opressões interconectadas e, por isso, suas experiências de mulher fogem aos padrões estabelecidos pelo patriarcado europeu ao homem negro, afinal “brancos ou negros, a vida é boa demais para os homens [...]” (CONDÉ, 2019, p. 136), assim como para a mulher branca – ao se cogitar a trajetória de Tituba na diegese, quando comparada à de Elizabeth Parris ou à de Susanna Endicott. Tituba, tomando consciência da situação subalterna da mulher negra, afirma não pertencer ao mesmo mundo de mulheres brancas como Betsey e da senhora Parris: apesar de toda afeição e solidariedade que sentia por elas, nada podia mudar sua condição de mulher negra. Destacamos que Susanna Endicott, por seu turno, viúva de um rico plantador, significa, na obra, uma parcela branca feminina permeada de privilégios, com acesso a recursos e alguns poderes. Para tanto, em consonância com Yen Le Espiritu (*apud* LUGONES, 2005, p. 67), ressaltamos “que algunas mujeres ostentan un poder cultural y económico sobre ciertos grupos de hombres [...]”. No romance, embora houvesse libertado, após a morte de seu marido, os sujeitos negros que viviam em situação de escravização, Endicott manteve apenas o jovem negro John Índio constituindo para protagonista um paradoxo incompreensível que poderia ser explicado pelo fato de que Endicott era francamente contrária à escravatura, ainda que detestasse aqueles sujeitados a ela.

Desde quando submetidas à escravização, esse caráter interseccional das opressões de raça e gênero já era percebido por várias intelectuais negras femininas das Américas, como a de Sojourner Truth, que questionavam a dominação masculina e a postura racista da mulher branca. Truth,¹⁷ como sujeita identitária

17 Nascida no Condado de Ulster, em Nova York, em 1797, e foi emancipada em 1787. Sojourner Truth foi pregadora pentecostal, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres.

e política, assinala o intenso desejo de libertação dos sistemas opressores da mulher negra, nos Estados Unidos do século XIX:

Muito bem crianças, onde há muita algazarra alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros (*negroes*) do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho. Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subirem em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum. E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?¹⁸

O excerto citado é parte de um conhecido discurso de Sojourner Truth, intitulado “*And ain’t I a woman?*”, traduzido como “E não sou eu uma mulher?”, proferido na Convenção dos Direitos das Mulheres há mais de um século, nos Estados Unidos. De acordo com Donna Haraway (1993, p. 283), Truth evoca “os temas do servo sofredor para reivindicar os *status* de humanidade para a figura chocantemente imprópria/inapropriada da situação feminina negra no Novo Mundo, portadora da promessa da humanidade também para os homens [...]”. Em um contexto de injustiça social, em que Truth foi escravizada, estuprada pelo feitor e testemunha da venda de alguns dos seus filhos,

18 Tradução de Osmundo Pinho. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/> >. Acesso em: 25 mar 2020. Em 2019 foi publicada uma edição bilingue (inglês e tradução brasileira) do ensaio de Truth, pela Editora Figura de Linguagem (TRUTH, 2019).

seu discurso consiste em uma resposta às ideias de um sistema colonial racializado que, à época, justificou a subjugação da mulher negra. Corroborando Patrícia Hill Collins (2012, p. 105), interpretamos que o discurso de Truth participa de um corpo coletivo de saberes a desafiar pontos de vistas hegemônicos, como aquelas proposições de que os grupos subordinados são menos “pessoas” que seus opressores e, por isso, são “*menos capazes de interpretar sus propias experiências* [...]”. Ao tecer reflexões sobre o significado de ser “mulher”, Truth prova que a consciência política de sua situação subalterna não era defeituosa, como seus opressores queriam e imaginavam. Embora exercesse atividades historicamente designadas aos homens, como arar, plantar e juntar a colheita nos celeiros, sua condição de mulher, ainda que fosse diferente em termos de raça e classe, não diferia daquela de outras mulheres brancas da classe média e escolarizada de seu país e, portanto, sua reivindicação por justiça social não era menos legítima.¹⁹

Como se pode constatar, considerações como as de Truth têm provocado novas interpretações sociais de dominação e resistência, evidenciando “novas formas de saber que permitem/ têm permitido aos grupos subordinados se autodefinirem a partir de suas próprias realidades.” (CARDOSO, 2012, p. 58). Cabe enfatizar que não só o pensamento de Truth, mas de outras mulheres negras de séculos passados, como Harriet Tubmon (1820?-1913), Ida B. Wells (1862-1931) e Mary Church Terrell

19 A significação hegemônica de “mulher” aliada às noções de “experiência” e “política pessoal”, segundo Luiza Bairros (1995), foram tomadas, em um determinado contexto, como conceitos básicos para a formação de uma organização política independente conforme os interesses de uma coletividade composta por mulheres brancas heterossexuais de classe média. No discurso clássico feminista, a priorização da categoria hegemônica do termo “mulher” impediu o reconhecimento das experiências vividas pelas mulheres negras e, como tal, não deu conta da diferença que a consequência da opressão sofrida teve em suas identidades (CARNEIRO, 2011); isso porque a luta contra a opressão sexista, inicialmente tida como principal pauta do movimento feminista nas décadas de 1960 e 1970, foi uma reivindicação executada isoladamente, sem a participação das principais vítimas dessa opressão. Assegura-se, portanto, que as verdadeiras prejudicadas, como aponta hooks (2014), eram uma maioria com pouco ou nenhum grau de instrução, duplamente subjugadas por serem, além de mulheres, pobres e não brancas.

(1863-1954), bem como o resgate de repertórios de mitos sagrados de figuras femininas de alguns povos da África,²⁰ serviram como bases à formação de um pensamento feminista negro que começou a ganhar espaço a partir da década de 1980; nesse período, diversas mulheres negras, desejando recuperar e testemunhar suas próprias histórias de apropriações, vivências e sobrevivências, deram continuidade aos questionamentos de determinadas proposições universalistas, reforçadas pelo patriarcado e por um quadro clássico feminista que desconsiderava a interseccionalidade das categorias de opressões (BAIROS, 1995).

Isso posto, tomando a interseccionalidade como ponto de partida para a construção da teoria da colonialidade do gênero, Lugones (2008) afirma que na modernidade eurocentrada e capitalista, a homogeneização da raça e do gênero subalterniza aquelas(es) socialmente classificadas(os) abaixo de grupos tidos como hegemônicos, tornando o processo binário, dicotômico e hierárquico. Com isso, a categoria “mulher” legitima as mulheres brancas, de classe média e heterossexuais, e a categoria “homem” legitima homens brancos, burgueses e heterossexuais. Destaca-se que homens negros também constituem um grupo hegemônico que, na hierarquia social, estão acima das mulheres negras e que, portanto, a categoria “negro” legitima homens negros e heterossexuais. A consequência desse processo de separação e

20 Conforme Jurema Werneck (2010, p. 12), Nanã, Iemanjá, Iansã, Oxum e Obá são apenas algumas das divindades da tradição ioruba que, a partir da década de 1970, retornaram como “força organizativa das diferentes facções do movimento antirracista e, principalmente, o antirracismo feminista das mulheres negras e suas organizações [...]”. Segundo a autora, tais mitos foram transportados por mulheres Africanas em circunstâncias adversas durante o período das travessias transatlânticas e que, em pleno século XXI, ainda é preservado na tradição afro-brasileira. Assim como os iorubas, os povos bantus e suas divindades femininas também difundiram “modelos de mulheres fortes, guerreiras, sensuais, muitas delas com os mesmos nomes e atributos das divindades iorubas. Entre as diferenças, destacam-se as novas modalidades de articulação cultural que estabeleceu a partir de intercâmbios com outras culturas marginalizadas, e com as mulheres destas culturas, nas periferias urbanas do país e das áreas rurais. Assim, ao lado das diferentes divindades de origem africana, cultuam também divindades de origem indígenas, entre elas as índias guerreiras (chamadas caboclas – a uma delas devo meu nome, Jurema), as ciganas, as prostitutas, as que vivem nas ruas.” (WERNECK, 2010, p. 12).

homogeneização de categorias que seleciona e socializa modelos hegemônicos é a invisibilização de sujeitas(os) percebidas(os) apenas do outro lado do sistema colonial-moderno de gênero, o “lado oculto/escuro”. Operando em conjunto com seu oposto, ele atua com mais força na vida de quem só existe (e só pode ser percebida(o)) na intersecção – como, por exemplo, mulheres negras, mulheres indígenas e sujeitas(os) do terceiro gênero.

A intersecção nos mostra um vazio. Por isso, uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção, para, desse modo, evitar a separação das categorias existentes e o pensamento categorial. Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolúvelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica. (LUGONES, 2008, p. 82, tradução nossa).²¹

À vista disso, ao reconstituir a história de Tituba, Condé também constrói, para citar os termos de Alcione Alves (2015), uma narrativa de si que se nega a fazer parte da dimensão do invisível, daquilo que não existe, reafirmando a constância de falas do passado que sempre estiveram se expressando e, destarte, existindo. Tituba, narrando sua própria história, questiona, desde um lugar próprio e situado, hierarquias (europeias) impostas aos

²¹ No original: “La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial. Solo al percibir género y raza como entretramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene un sentido o tiene sentido racista, ya que la lógica categorial historicamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterossexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica.”

povos das Américas e da África que, vítimas desse processo de racialização e sexualização, têm sido deslocados ao polo mais violento, reduzidos à animalidade, à “agente visível de Satanás”, à condição de escravização por homens e mulheres brancas. Segundo Luiza Bairos (1995, p. 461), não existe identidade única para mulheres, pois “a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinados [...]”. Tituba expressa uma visão dessas diferenças, com base em suas experiências e nas de personagens que representaram, para ela, padrões femininos negros: sua mãe, Abena, e sua mentora, Man Yaya. Temos, nesse sentido, distintas sujeitas negras, históricas e políticas. As situações de opressões nas quais a mãe foi vítima, ao ter sido escravizada, estuprada por um homem branco inglês e punida na força por recusa a um novo estupro sob condições análogas, expôs Tituba a uma sorte ainda mais angustiante, quando comparada às violências imputadas, na diegese, a homens negros e mulheres brancas.

O lado oculto/escuro do sistema, caracterizado por um regime de violência, redundou na redução da mulher indígena e da mulher negra escravizada à animalidade, sob a condição de corpo disponível, como percebidos mediante experiências, reiteradas, de Tituba e Abena. Se, no lado claro/visível do gênero, a religião puritana considerou a sexualidade feminina como maligna e ser mulher, no significado hegemônico do termo, uma maldição,²² no lado oculto/escuro há uma desvalorização dupla

22 “Tituba, você não acha que ser mulher é uma maldição?” (CONDÉ, 2019, p. 62). No primeiro parágrafo de seu prefácio à retratado da obra de Condé (texto-base ao presente artigo), Conceição Evaristo assinala o caráter intransigente da concepção religiosa em jogo em Salem, praticada por estadunidenses e descendentes ingleses na cidade, ao longo da diegese: “Ali [em Salem], várias pessoas, que viviam sob a influência de uma doutrina cristã intransigente, puritana e supersticiosa, ao serem apontadas como bruxas, foram condenadas à morte. Entre as pessoas havia uma mulher negra escravizada, originária de Barbados, conhecida como Tituba. Sobre ela caía a suspeita de professar e praticar hoodoo. A suspeição foi construída a partir de comportamentos estranhos de crianças das quais Tituba cuidava, em sua função de ‘mãe preta’ – lugar também bastante conhecido na história da escravização e de subalternização das mulheres africanas e de suas descendentes em solo brasileiro, e quem sabe em todas as Américas [...]” (CONDÉ, 2019, p. 5). Ademais de salientar a religiosidade trazida pela colonização inglesa como, ela também, uma variável na equação de uma análise interseccional das violências imputadas a

da figura da mulher negra, com base em imagens não só sexistas mas, também, racistas, operando em sua vida de forma múltipla, contínua e sistemática. Tituba, como mulher, negra e colonizada, era considerada, pela comunidade de homens e mulheres puritanas da aldeia de Salem, uma bruxa e, portanto, agente visível e direto de Satanás, incapaz de fazer o bem. Cumpre salientar que a visão da narradora-protagonista acerca do ofício de bruxa fora significada em relação à visão estereotipada dos puritanos de Salem: se, na definição de habitantes da cidade, o termo dizia respeito a isso que eles temiam, ser uma feiticeira significava, portanto, um ser que curava e deveria ser tratada com respeito. Tal entendimento era impossível de ser alcançado pela população branca, de origem inglesa, colonizadora tanto da ilha de Barbados quanto da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos dos séculos XVII e XVIII. A perspectiva da feiticeira como figura que mantinha “parte com Satanás” (CONDÉ, 2019, p. 41) já era uma sólida realidade imposta pela religião cristã, na Europa desde o século XV, atravessando gerações, até o século XVIII. O processo de caça às bruxas, tanto por parte dos protestantes quanto da Inquisição, como efeito da colonização e da colonialidade do gênero, se estende, conjuntamente, da Europa para a América e África (MENDOZA, 2014).

Dentro do sistema moderno-colonial de gênero, tanto a discriminação de gênero institucionalizada pelo patriarcado quanto o imperialismo racial tornaram-se parte essencial de uma ordem social e política trazida pela colonização europeia, o que tem se refletido na condição social de mulheres negras escravizadas nas Américas, especificamente no contexto de

Tituba e a sujeitas(os) racializadas(os) na diegese do romance de Condé, a citação de Evaristo alude a um elemento apropriado a fundamentar abordagens comparativas entre ficcionalidades de mulheres americanas, a saber, a função de “mãe preta” sobre a imagem de controle em torno das *mammies*, ver Collins (2019); sobre o elemento propriamente metodológico a amparar análises de ficcionalidades americanas, destaca que se a análise da figura de *Nanny*, conforme González (2018).

caça às bruxas. Essas duas forças opressoras são responsáveis por deslocar Tituba para o centro das acusações advindas inicialmente de crianças e adolescentes que se diziam por ela enfeitiçadas durante o incidente que se desdobrou em Salem;²³ as lentes do sexismo e do racismo, desde a perspectiva dos habitantes de Salem, percebiam, em Tituba, uma figura estrangeira personificada por Lúcifer, culpabilizando-a pelos males que se abatiam sobre a aldeia: “Você, fazer o bem? Você é uma negra, Tituba! Você só pode fazer o mal! Você é mal!” (CONDÉ, 2019, p. 101). Como sujeita em-intersecção, Tituba se apresenta, dentro do episódio histórico de caça às bruxas, do lado oculto/escuro do sistema de gênero; seu processo de acusação e condenação, dentro do sistema moderno-colonial do gênero implantado nas Américas, é justificado com base no sexismo, razão pela qual diversas mulheres brancas foram levadas à prisão e à forca durante o incidente e, também, com base no elemento racial, pois a experiência histórica da protagonista, ao longo da diegese, estava ligada a sua ancestralidade negra. A imagem da feiticeira a ela imposta, incutida no imaginário coletivo dos habitantes da aldeia, se mostra tanto sexista quanto racista, proporcionando, a suas(seus) opressoras(es), um duplo exercício de poder.²⁴

23 A figura de Tituba como “mãe preta” de crianças de Salem se destaca como primeira cena do filme *As bruxas de Salem*, lançado em 1996, sob a direção de Nicholas Hynter, na qual Tituba entretinha as crianças e, a partir da qual, posteriormente, é acusada do crime de feitiçaria. Ainda que Tituba esteja ao centro da primeira cena, a trama do filme está centrada na relação, religiosa e socialmente interdita, entre a jovem Abigail Williams (interpretada por Winona Ryder; e que, presente na cena inicial, lidera o grupo de meninas que denuncia Tituba ao tribunal) e John Proctor (interpretado por Daniel Day-Lewis, um fazendeiro casado, que se envolveu com Abigail quando esta trabalhou para ele).

24 A dupla atribuição de gênero à opressão, na forma do qualificativo **suas(seus)**, faz jus a um esforço interseccional, geralmente bastante difícil de se levar a termo nas análises literárias propriamente ditas, a despeito de compor a base mesma de um princípio interseccional de análise, a saber, a possibilidade de que mulheres não racializadas imputem violências a mulheres racializadas – possibilidade essa proporcional à eventual universalidade atribuída a uma definição da categoria “mulher” (e, por conseguinte, das teorias e metodologias feministas em jogo), no interior das análises literárias. Em um cenário hipotético, ante a análise literária da diegese do romance de Condé, quiçá se apresentassem dificuldades a análises não interseccionais quando da compreensão da relação entre Susanna Endicott e Tituba, no sentido de uma resistência – de parte da análise literária – a compreender opressões imputadas a mulheres por outras mulheres que, a despeito da categoria ou variável gênero, podem apresentar outras variáveis necessárias ao cálculo de compreensão e agência sobre tais opressões.

À guisa de conclusão, como trabalho científico que visa a compreender o lugar da mulher negra colonizada, na diegese do romance, foi possível investigar, desde as experiências próprias e situadas de Tituba, como práticas excludentes e reducionistas impostas pelo sistema moderno-colonial de gênero atuam em sua condição social, deslocando-a às camadas mais inferiores das hierarquias dicotômicas, reduzindo-a ao não humano, à promiscuidade, à objetificação do corpo como natureza, justificativas a sua escravização.²⁵ Tais imagens constituem o que Lugones denomina lado oculto/escuro do sistema de gênero, onde estariam situadas(os), conforme esse marco teórico, sujeitas(os) em-intersecção, como, por exemplo, mulheres negras, mulheres indígenas e sujeitas(os) do terceiro gênero. O seu oposto, o lado claro/visível, caracterizado pelo dimorfismo biológico, pela organização patriarcal e pela heteronormatividade, normatizou e condenou homens e mulheres colonizadas visto que nesse polo sujeitas(os) no polo oposto não eram consideradas(os) humanas(os), por não pertencer, não se circunscrever a uma ideia de humanidade homóloga ao fenótipo branco, não racializado. Nesse sentido, os personagens Samuel Parris e Elizabeth Parris, na diegese do romance de Condé, apresentam a ideia de homem e de mulher no sentido hegemônico do termo, na qual o primeiro representa o sujeito heterossexual, cristão e civilizado, ao passo que a segunda é subordinada ao homem branco e reduzida à reprodutora da raça e do capital. Também, interpretamos o episódio da caça às bruxas como possível consequência da colonização e da colonialidade do gênero, hipótese que permitiu estabelecer as bases para um esforço de análise interseccional

25 A desumanização de sujeitas(os) negras(os), como base para a justificativa de sua escravização, haja vista sua recorrência em distintas literaturas nacionais (GLISSANT, 1997), poderia, por si só, oferecer um *lópos* para abordagens literárias de cunho comparativo entre ficcionalidades americanas nas Américas.

com vistas a compreender a posição de Tituba no processo misógino e feminicida ocorrido em Salem, dado que sua condenação é justificada não apenas pelo gênero mas, também, pela raça, configurando uma imagem interseccional (racista e sexista) da bruxa não branca.

Referências

ALVES, Alcione. Notas introdutórias sobre a noção de ancestrais em Yolanda Arroyo Pizarro. In: MENDES, Algemira de Macêdo; LOPES, Sebastião Alves Teixeira. (org.). **Teias e tramas: literaturas e discursos de gênero**. Teresina: Edufpi, 2015. p. 14-31.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1. sem. 2000.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 2. sem. 1995.

BERNADINHO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

CARDOSO, Claudia Pons. **Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras**. 2012. 383 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gêneros e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledés Instituto da Mulher Negra**, São Paulo, 06 mar. 2011. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/sueli-carneiro-enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero>.

Acesso em: 26 fev. 2021.

CARNEIRO, Sueli. A construção do outro como não ser como fundamento do ser. **Tese** (doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p. 96-110.

COLLINS, P. H. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: JARBADO, Mercedes (org.). **Feminismos negros**: una antología. Tradução de Mijo Miquel *et al.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2012. p. 99-134.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba**: bruxa negra de Salem. Tradução de Natalia Borges Polezzo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

DUSSEL, Henrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, set. 2005. Disponível em: <http://www.antropologias.org/rpc/files/downloads/2010/08/Edgardo-Lander-org-A-Colonialidade-do-Saber-eurocentrismo-e-ci%C3%A2ncias-sociais-perspectivas-latinoamericanas-LIVRO.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderlys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El cotidiano**, México, n. 184, p. 7-12, mar/abr. 2014.

GAZTAMBIDE-GEIGEL, Antonio. La invención del Caribe en el siglo XX. Las definiciones del Caribe como problema histórico y metodológico. **Revista Mexicana del Caribe**, v. 3, n. 7, 1996, p. 74-96.

GENETTE, GERARD. Discurso da narrativa. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1971.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Gallimard, 1997.

GLISSANT, É. O Mesmo e o Diverso; Técnicas. Tradução de Normelia Parise. **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. Comentário de Graciela Ortiz. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/>

glissant/index.htm.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: GONZÁLEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia González em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018, p. 321-334.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

HOOKS, Bell. Mujeres negras: dar forma a la teoría feminista. In: HOOKS, bell *et al.* **Otras inapropiables**. Feminismos desde las fronteras. Traducción de Maria Serrano Gimenez *et al.* Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**: mulheres negras e feminismo. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul/dic. 2008. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2021.

LUGONES, María. Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. **Revista Internacional de Filosofía Política**, México, n. 25, p. 61-76, 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/592/59202503.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set/dez. 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago.; GROSFOGUEL, Ramón. (org.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Iesco Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENDOZA, Breny. La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latino-americano. In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa (org.). **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MILAGROS, Martínez Reinos; GARCÍA, Félix Valdés. ¿De qué Caribe hablamos? In: SALAZAR, Luis Suárez; AMÉZQUITA, Gloria. **El gran Caribe en el siglo XXI: crisis y respuestas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2013, p. 21-33. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20130628121000/ElGranCaribe.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2021.

NAVARRETE, Julio Mejía. Colonialidad y des/colonialidad en América Latina: elementos teóricos. **Geographia**, v. 15, n. 30, p. 8-32, 2014.

NAVARRO, Romulo F. A evolução dos materiais. Parte II: a contribuição das civilizações pré-colombianas. **Revista Eletrônica de Materiais e Processos**, v. 3.1, p. 15-25, 2008.

OLIVEIRA, Jônata Alisson Ribeiro de. **A resistência ao olho do poder: rastro, gênero e colonialidade no romance Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem**, de Maryse Condé. 82f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpi.br/xmlui/handle/123456789/1164>. Acesso em: 23 dez. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/racionalidade. **Perú Indígena**, v.13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/70586547/Quijano-Colonialidad-y-Modernidad-1992>. Acesso em 18 jan. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade**

do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, set. 2005. Disponível em: <http://www.antropologias.org/rpc/files/downloads/2010/08/Edgardo-Lander-org-A-Colonialidade-do-Saber-eurocentrismo-e-ci%C3%A2ncias-sociais-perspectivas-latinoamericanas-LIVRO.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

SANTOS, Vivian Matias dos. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 30, p. 1-11, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, p. 3-46, 2007.

SCOTT, Joan. A história das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história:** novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

TRUTH, Sojourner. **E eu não sou uma mulher?** Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2019.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, p. 1-11, mar/jun. 2010. Disponível em: <http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/article/viewFile/20/22>. Acesso em: 11 mar. 2021.

WYNTER, Sylvia. 1492: una nueva visión del mundo. In: GARCÍA, Felix Valdés (org.). **Antología del pensamiento crítico caribeño contemporâneo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2017, p. 367-430. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170707025855/AntologiaDePensamientoCriticoCaribeno.pdf>. Acesso em: 29 set. 2021.

Entrevista

Entrevista com Carlos Berriel

Fernando Breda*

Em meados de 2020, o Brasil já somava meses de quarentena em decorrência da pandemia de Covid-19. Em respeito aos protocolos de segurança, a entrevista foi feita por *Skype*. A despeito de recorrentes falhas de conexão, a conversa se deu por quase quatro horas.

Carlos Berriel é professor de Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. Há alguns anos tem se dedicado ao estudo e tradução de utopias. Suas primeiras pesquisas acadêmicas, no entanto, se debruçaram sobre outro assunto: o Modernismo paulista. Escreveu uma dissertação de mestrado sobre o romance **Macunaíma**, de Mário de Andrade, e, no doutorado, analisou a figura de Paulo Prado, um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesses trabalhos, orientados por Roberto Schwarz, Berriel procurou situar o chão histórico e ideológico sobre o qual o movimento modernista estava situado. Na pena do crítico, despontou, então, um movimento artístico de relação bastante significativa com as oligarquias cafeeiras paulistas. Algo um tanto distante das visões mais consagradas do movimento, que muitas vezes o qualificam como um momento da cultura brasileira de ruptura estético-social com um certo marasmo político-cultural predominante no país até então.

A ideia desta entrevista era retomar esses estudos, os quais Berriel tem abordado apenas ocasionalmente desde sua defesa

* Universidade de Campinas (UNICAMP). Mestre em Teoria e História Literária. Bolsista Capes.

de doutorado. No mais, em 2022, completam-se cem anos da realização da Semana de Arte Moderna. As celebrações já estão agendadas. Imagino que retomar estudos que reconheçam a força do movimento, mas também procurem pensá-lo à luz de suas contradições e vinculações de classe, possa ser também uma forma de celebração da efeméride.

Fernando Breda: Passados mais de 25 anos de seu doutorado, você retornou à questão do Modernismo em texto publicado na **Folha de S. Paulo**.¹ De novo sua hipótese foi alvo de polêmica. O que te levou a voltar ao tema depois de tanto tempo?

Carlos Berriel: Eu sou um velho amigo do Ruy Castro, e ele me disse há uns cinco anos que vinha pensando em escrever um livro, digamos assim, tocado por uma passagem do meu estudo sobre o Paulo Prado:² quando falo que o Modernismo precisou desvalorizar a cultura que se produzia no Rio de Janeiro por conta da disputa política da oligarquia paulista com o Rio.

O Rio de Janeiro era, de fato, a capital do Brasil desde o Império – administrativamente, até antes, quando Pombal transferiu a capital de Salvador para lá. Assim, a partir da vinda da família real, a cidade se constituiu efetivamente na metrópole cultural brasileira, porque era também uma metrópole política. O Rio conseguia reunir e atrair a produção cultural do Brasil como um todo: era lá que os cearenses, os pernambucanos, gaúchos etc. ganhavam projeção nacional. No Rio de Janeiro, o que era regional transformava-se em nacional. Isso se chama síntese.

¹ Resenha ao último livro de Ruy Castro. CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar** - o Rio moderno dos anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

² BERRIEL, Carlos. **Tietê, Tejo, Sena**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

E é contra isso que o Modernismo se insurge: a oligarquia paulista queria que São Paulo se transformasse justamente na metrópole brasileira. Aquele momento final dos anos 1910 e 1920 era um momento de grande disputa nesse sentido.

Ruy Castro se interessou muito por essa passagem e considerando uma “sacanagem” a leitura, muito uspiana e modernista, do Rio de Janeiro como um deserto com múmias com cartão da Academia [Brasileira de Letras], decidiu mostrar que não era assim. E ele escreveu esse livro **Metrópole à beira-mar**. Eu li o livro e fiquei até surpreso: eu sabia que não era o que os modernistas falaram, mas ele mostra um Rio muito vibrante.

A **Folha** me pediu uma resenha, e eu escrevi minha resenha dizendo isso; aí um cara lá, que eu nem sei quem é...

Fernando Breda: Um biógrafo do Mário de Andrade.³

Carlos Berriel: Que não conhece nada do Mário de Andrade. Fiquei pasmo. Mas, enfim, o sujeito me vem com uma agressão de quem tem uma visão muito secundarista, longe do patamar que o tema já alcançou no debate. Falou em classe média, algo como amiguinhos que se reúnem e fazem a Semana de Arte Moderna! Não entendeu nada. O desejo de virar um nome no debate sobre o Modernismo foi muito grande. Fui obrigado a responder. Aquilo é uma versão muito tosca do idealismo que costuma organizar os estudos sobre o Modernismo. Idealismo no sentido de tomar que as ideias nascem das ideias. Bom, eu acho que não! E as pessoas que escreveram os melhores trabalhos, mesmo aqueles dos quais eu discordo, também acham que não. As ideias não

³ Jason Tércio, autor de *Em busca da alma brasileira* – biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

nascem das ideias, as ideias nascem de um complexo histórico-social. Elas mesmas fazem parte desse complexo, mobilizam, organizam, mas também são produzidas por ele. O que eu procurei demonstrar no meu trabalho acadêmico e nesses artigos é que o Modernismo é porrada. Tem uma relação de classe muito forte, explícita.

O Romantismo brasileiro, por exemplo, não teve um grande empresário do açúcar. No caso do Modernismo, foi uma relação direta com a sociedade do café. Isso foi uma coisa extremamente interessante, com repercussões até hoje.

Fernando Breda: Até onde entendo, então, na sua leitura do Modernismo existe uma preocupação em retirá-lo de uma visão de um grupo que estaria pairando sobre um chão histórico vazio. Como um colega disse em outro momento: você jogou café nesse chope idealista. Em que medida essa vinculação com a elite paulista-cafeeira é possível de se ver nas principais obras, especialmente em **Macunaíma** (1928)?

Carlos Berriel: Bom, sobre **Macunaíma**: é uma obra gigantesca. Ele está entre os grandes romances brasileiros por sua capacidade de formalizar tensões históricas fundamentais da sociedade brasileira.

Eu acho que **Macunaíma** é um romance que faz parte desse conglomerado de obras e de autores que buscavam colocar São Paulo culturalmente no centro do Brasil. Mas **Macunaíma** é diferente num aspecto importante, por exemplo, do trabalho do Paulo Prado (ao qual ele é muito vinculado – inclusive, Mário diz explicitamente: “eu escrevi isso aqui de olho no trabalho do

Paulo Prado” e dedica o romance a Paulo Prado): o inimigo não é exatamente o mesmo.

Paulo Prado é “inimigo do Brasil”, digamos assim. Ele é um ideólogo de uma hegemonia do café, o que quer dizer uma hegemonia paulista – o que, em si, também tem problema porque havia café no Rio, em Minas... mas não vamos discutir isso agora. Para simplificar, fiquemos com “cafeicultura paulista”. O que o Paulo Prado objetiva nos trabalhos dele é uma alteração na organização do país de forma a dar um *status* político a São Paulo diferente do Brasil. Resumidamente, transformar o Brasil numa colônia da “metrópole São Paulo”. Ou seja, os demais estados e províncias subordinadas a um centro organizador, hegemônico, e também sintetizador política e economicamente.

O que, inclusive, já estava acontecendo na República Velha a partir do Convênio de Taubaté, quando foi criado um sistema no qual todos os estados ficaram subordinados economicamente ao café.

Em **Retrato do Brasil** (1928) e **Paulística** (1925),⁴ Prado está em briga com o Brasil, de forma a colocar o resto do país subordinado a São Paulo por um argumento de ordem racial. Para ele, o Brasil seria composto de uma mescla de raças que deu errado: o brasileiro seria uma sub-raça inferior, enquanto o paulista seria uma mescla racial superior. Para tanto, ele vai buscar argumentos na Alemanha, na França e em experimentos alemães no sul da África.

Ele usa esses argumentos para justificar a implantação no Brasil de um regime colonial. Um pouco como a África do Sul, que eu acho que é um grande paralelo, onde havia um tipo de capitalismo

4 PRADO, Paulo. *Província & Nação - Paulística - Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

em que a metrópole e a colônia dividiam o mesmo território. Não é que o modelo dele fosse a África do Sul, não existia o *apartheid* ainda, mas a sua ideia configura um *apartheid*: ou seja, metrópole e colônia no mesmo território, porém com uma legislação de tipo colonial.

E aí há um ponto importante: ele vê a oligarquia do café como – ele não usa essa expressão, mas, enfim... – como uma classe capaz de possuir um país. Isso é muito significativo. É isso, inclusive, o que dá a importância ao Modernismo, porque está ligado a uma classe que quis o país para si. Paulo Prado que, resumindo, é o grande espírito organizador da Semana de 1922 e do Modernismo – não é o maior intelectual, mas é o grande organizador – ele queria o Brasil para a sua classe.

Ocorre que a burguesia brasileira, de segunda ou terceira classe, historicamente nunca quis o país para si como as burguesias clássicas – inglesa, francesa etc. –, ela quer apenas ser sócia da exploração estrangeira em seu próprio país. É por isso que o Modernismo é importante. Esta é a grande contradição: querer modernamente a autonomia nacional, ao mesmo tempo que propõe uma forma grotesca de colonização do país.

Feito esse aspecto, falemos de Mário de Andrade, que é o grande intelectual do Modernismo, não só o maior escritor. E quando eu falo Modernismo, eu penso principalmente em Modernismo paulista. O **Macunaíma** é diferente do Paulo Prado, não como ponto de partida político-social, mas quanto ao foco, que é mais particularizado.

Todo romance tem um inimigo e se constitui sempre como uma disputa. Nós temos Macunaíma, o herói: uma construção sintética operada por uma consciência, no caso paulista, que

procura costurar mitos regionais e dar a ele uma dimensão nacional. A transposição do regional, do folclórico, do índio, do mito indígena etc. se transforma em uma entidade nacional no processo de síntese literária de Mário de Andrade.

Macunaíma é um mito indígena, mas ao mesmo tempo, nos primeiros capítulos, seu personagem vai sendo composto de muitos elementos que não são apenas indígenas, mas de várias regiões do país. Nesse movimento, ele vai ganhando consistência de um herói alegórico: uma alegoria do Brasil; porém, não pronta, uma alegoria em construção.

Acontece que, no andamento do romance, ele ganha, pelo jogo genial do Mário de Andrade, uma missão que não tinha no começo: recuperar a pedra Muiiraquitã – tudo isso é mitologia indígena –, que adquire no romance a simbologia de hipótese/possibilidade de criação de uma civilização brasileira.

Nisso, o Mário de Andrade está de acordo com as teorias históricas do Herder, Spengler e Keyserling – era essa tríade de filósofos alemães que Mário tinha na cabeça. Isto é, a ideia de que na História a cultura seria espontânea, ligada à natureza, não urbana e não moderna. E à medida que os povos constituem uma cultura, essa cultura vai naturalmente se transformando em civilização. Assim, todos os povos teriam cultura, mas nem todos teriam civilização. A cultura iria se sofisticando e se tornando inteligente à medida que se afasta da natureza pelo desenvolvimento da técnica. De modo que ela vai, então, perdendo o vínculo vital, instintivo, irracional, intuitivo com a natureza que lhe deu origem, e vai se desenvolvendo, se tornando inteligente, cerebral, e, assim, vai perdendo a alma.

O desenvolvimento da técnica levaria à urbanização, fazendo

com que a cidade se torne uma metrópole – o filme **Metrópolis** de Fritz Lang é baseado em Spengler. Na grande cidade, a cultura torna-se morta porque a sua alma morreu, ela é só razão e não mais sentimento, sensibilidade, entrando necessariamente em decadência. Finalmente, os povos se tornariam o que Spengler chamava de “povos de Felás” – Felás são os egípcios de hoje, que tiveram uma grande civilização no passado e hoje, para Spengler, seria um povo morto. É aí que está a questão do Mario de Andrade: a urbanização.

A elite paulista do café, pelas conjunções históricas, teve um momento de crescimento econômico extraordinário em meados do século XIX, num período coincidente com a proibição do tráfico de escravos pela Inglaterra. Dadas as circunstâncias, o trabalho escravo se tornava então uma mão de obra praticamente inviável, levando a oligarquia cafeeira ao abolicionismo.

Procurando achar uma solução que conciliasse o enorme crescimento da produção e a demanda por mão de obra, o café aproveita a crise italiana decorrente da guerra de unificação e passa a incentivar fortemente a imigração italiana para o Brasil. Os italianos vêm, então, aos milhões para São Paulo e mudam o panorama da sociedade brasileira, principalmente paulista. Eles acabam por promover uma certa modernização.

O trabalhador italiano era uma mão de obra livre, não era propriedade a não ser dele mesmo. Esse novo cenário resultou numa liquidez em São Paulo na forma de salário, ou seja, capital variável. Assim, serão os próprios italianos que vão se incumbir de atender as necessidades dessas novas massas trabalhadoras (fábrica de tecidos, sapatos etc.). Isso foi fazendo com que o dinheiro, que na época da escravidão era retido com o senhor,

saísse do café, fosse para o trabalho, e do trabalhador para a indústria que ia se criando em São Paulo. De modo que São Paulo se industrializa pelo capital que antes era retido nos escravos.

É do café, no final das contas, de onde parte o dinheiro que vai financiar a industrialização paulista e o surgimento de uma burguesia industrial (Matarazzos, Crespis e companhia). Ou seja, involuntariamente, o café financia a industrialização a contragosto.

Esse é um ponto muito importante para entender o Modernismo e que, muitas vezes, a crítica não entende: o café se sente roubado pela indústria. Houve até um manifesto anti-industrialista no período. Essa hostilidade à indústria fazia com que o café fosse, ao mesmo tempo, moderno em certos aspectos, mas também profundamente antimoderno, já que a modernidade ocidental parte do *éthos* da fábrica. Isto é, claro, tomando a industrialização como a base estrutural do moderno.

Se você descer aos costumes da vida cotidiana, café e indústria não se misturavam: esta constrói seus palacetes na Avenida Paulista, e aquele, em Higienópolis. Constitui-se uma disputa de hegemonias dentro de São Paulo, a cidade se transforma numa espécie de campo de batalha – as latas contra o saco de aniagem. O Modernismo se constitui justamente nesse campo. E o Mário de Andrade, que é o grande intelectual a tratar do assunto, verá a industrialização em São Paulo como um momento de uma sociedade rompida no seu íntimo.

O café tem, então, através de Paulo Prado, uma luta com o Brasil e, ao mesmo tempo, uma disputa dentro de São Paulo, com a indústria emergente. **Macunaíma** é um romance dessas disputas, desses antagonismos.

O Mário vai centrar-se nas teorias de Spengler de **A decadência do Ocidente** (1918)⁵ – que no caso é Europa (e um pouco os Estados Unidos) – para a concepção do romance. O que ele concebe em **Macunaíma** é que os italianos – que são Europa –, ao se transferirem para São Paulo, transferem a decadência do Ocidente para o Brasil. Não por acaso, Venceslau Pietro Pietra – uma verdadeira alegoria do carcamano – rouba o futuro do Brasil, a pedra muiraquitã, e São Paulo se transforma numa espécie de prolongamento do Ocidente, decadente pela industrialização.

Os primeiros capítulos do livro basicamente constroem o herói como uma síntese operada por uma consciência paulista de todos os regionalismos e mitologia cultural. Concebe-se ali um herói que poderia fundar uma civilização. O Brasil poderia vir a ser a oitava civilização na História do mundo – conforme essas teorias, só teriam sido civilizações China, Índia, Mesopotâmia, Egito, Grécia, Roma e o Ocidente.

Porém, há um capítulo no qual Macunaíma perde a muiraquitã, que é engolida por uma tracajá (uma tartaruga) pescada por um regatão peruano que, na verdade, é uma caricatura do italiano. Daí em diante, a partir do quinto capítulo, dá-se início a essa disputa extraordinária na construção de uma hipótese de civilização brasileira.

O capítulo quinto, em que Macunaíma chega a São Paulo, é o momento no qual o livro se transforma em romance. Até os quatro primeiros capítulos, ele está no âmbito do folclore, do mito, mas é um mito *fake*. Já é um mito organizado em um sistema moderno, do romance. De todo modo, ele só se configura plenamente

5 SPENGLER, Oswald. **A decadência do Ocidente**: esboço de uma morfologia da História Universal. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

como romance a partir do momento em que Macunaíma passa a ser um anti-herói. Ele é herói até o capítulo quatro, e, quando ele vai para São Paulo para recuperar a muiraquitã, o andamento formal passa a ser de romance. Como se o próprio Macunaíma – a possibilidade de uma civilização brasileira – sáísse do mundo dele, o do mito, e fosse para a Metrópolis-São Paulo.

A São Paulo de **Macunaíma** não é real ou verossímil, é uma construção literária em que tudo é máquina: a Metrópolis da tese spengleriana. Macunaíma vê, então, aquela cidade e não a entende, é um mundo desconhecido. No entanto, ele vai encontrando um modo de se adaptar a essa realidade e, nesse processo, perde sua alma. Ou seja, ele é derrotado: a modernidade destrói a possibilidade de o Brasil vir a ser uma civilização porque o Brasil, adaptado ao *éthos* burguês-industrial, passaria compartilhar a decadência do Ocidente.

Esse complexo literário, dos mais sofisticados, no qual você tem um material de folclore subsumido a um sistema moderno de romance, é um dos grandes momentos da literatura brasileira. Há aí o herói de nossa gente, que não está formado – é um herói sem caráter, apenas uma hipótese, portanto –, em disputa com a modernidade, que é a indústria. O que mostra que Mário de Andrade (e o Modernismo, de modo geral) tem uma face profundamente antimoderna na medida em que rejeita o grande elemento da modernidade, que é a indústria, e tudo aquilo que a indústria traz: destrói oligarquias, constitui uma burguesia urbana, o proletariado etc. Todo esse pacote ele está rejeitando. Em **Macunaíma** – que é a grande obra do Modernismo, o resto é quase detalhe – existe a configuração de grandes contradições brasileiras. É isso que o torna grande: há uma modernização antimoderna.

Fernando Breda: É nesse sentido, então, que **Macunaíma** e o Modernismo se entroncariam no ideário cafeeiro?

Carlos Berriel: Exatamente, a São Paulo real vivia uma disputa interna de hegemonias. O café desenvolve toda uma ideia de que os italianos eram os estrangeiros negativos. O que se nota mesmo nos jornais da época, que publicavam ideias econômicas antigas de que a única riqueza é a que vem da terra, além de outras coisas assim que foram recauchutadas. Tudo isso para dizer que a burguesia industrial italiana não poderia ir além das chinelas.

Isso, em termos de teoria econômica, é um problema sério. Se formos seguir Marx, só é capitalismo verdadeiro aquela economia em que o capital industrial subordina as demais atividades econômicas – claro, ele está escrevendo isso no século XIX; hoje, é outra história. No Brasil desse período, quem manda é a oligarquia rural, ela é que determina os preços da indústria. A indústria é uma atividade subordinada à agricultura. Nesse sentido, o capitalismo que o café quer não é “pleno”. Exatamente uma das questões (a de um capitalismo pleno ou não) que o Brasil nunca resolveu.

Fernando Breda: Chegamos assim, então, num ponto interessante. Uma questão que salta aos olhos é uma defesa do romance como uma espécie de expressão da filosofia da História de Mário de Andrade, tendo como fundo, por sua vez, algumas similitudes com algumas ideias de Paulo Prado e alguns autores alemães. De algum modo, essa filosofia da História guardaria semelhança com outros autores importantes

do pensamento social brasileiro naquilo que seria uma defesa de uma civilização brasileira própria. Para tanto, Mário teria, então, como pressuposto, que o passado brasileiro já fornecia bases suficientes para criação de uma civilização própria.

Um outro movimento, de outra fração da oligarquia brasileira, centrado na figura de Gilberto Freyre, também pensava algo nesse sentido. Ainda que o passado reivindicado por Freyre não fosse propriamente o mesmo de Mário, o raciocínio guarda semelhanças. Tanto um, como o outro tomavam que não poderia ser descartado o acúmulo de uma longa adaptação geográfica que já teria se realizado historicamente por aqui. Acontece que a crítica que consagrou o Modernismo, não raro, pensa essas figuras em chave quase que contrárias: Freyre conservador e reacionário, Mário modernizante e progressista. Como você vê a inserção do pensamento de Mário de Andrade no campo das “interpretações do Brasil”?

Carlos Berriel: Faz tempo que eu não leio Gilberto Freyre. Do que eu me lembro, ele não teria um projeto nacional. Posso estar enganado, mas na leitura dele, o Nordeste teria constituído uma tradição sólida, inclusive de conciliação entre classes, de tradição cultural original etc. – dentro de perspectivas culturalistas, portanto. Mas a teoria dele de história ficaria muito circunscrita ao mundo do açúcar.

O pensamento de Freyre, até onde lembro, é uma teoria de harmonia social a partir dos elementos tradicionais que foram se acomodando com a natureza e com a História e que a partir desses elementos harmônicos, na opinião dele, já tinha gerado

uma sociedade muito admirável. Nisso, eu acho que é muito diferente de São Paulo, porque o café veio a constituir os seus projetos em disputa direta, sem harmonizações.

O açúcar foi a atividade econômica hegemônica durante quase 400 anos na história do Brasil, mas, já no começo do século XX, o café representava mais da metade da pauta de exportação do Brasil, chegando a 80%. O açúcar representava, no período da Semana, em torno de um décimo da produção econômica. Daí o romance de José Lins do Rego – **Usina** (1936), por exemplo – sobre a decadência da economia açucareira. O açúcar se ressentiu disso e passa a viver do passado, a retratar a decadência. Os romances de José Lins do Rego são de nostalgia, de um mundo que acabou. Gilberto Freyre fala voltado para o passado, não tem ideia de futuro.

Em São Paulo também inventam um passado: aquelas teorias de bandeirantes... a coisa mais *fake* do mundo. **Retrato do Brasil [de Paulo Prado]** é modelo de como inventar uma tradição: aquilo nunca existiu, a historiografia atual já liquidou tudo aquilo. Mas a ideologia do baronato do café criava um projeto para o país inteiro. Não era um projeto de igualdade, mas incorporava o país inteiro. Freyre não tem esse alcance.

Fernando Breda: Voltando ao Mário: fiquei com a impressão que há nele um movimento que tenderia ao paradoxo. Por um lado, ele defenderia a existência de uma civilização e cultura local, já com alguma maturidade e capaz de formar e dar feição a uma brasilidade singular. Por outro lado, e ao mesmo tempo, defendia uma ruptura com a tradição local porque era academicista e um tanto anódina. Há nele esse movimento tendente ao paradoxo?

Carlos Berriel: Há, na verdade, um complexo de paradoxos. O Brasil para ser alguma coisa precisaria encontrar dentro de si os materiais: Macunaíma. Mas ao mesmo tempo, o Brasil (Macunaíma) não é capaz de chegar a um resultado por si mesmo. Macunaíma, por ele mesmo, ficaria lá no mito da floresta. Seria preciso uma inteligência paulista para conduzi-lo, e essa é a organização que o Mário faz: conduzi-lo a um projeto de nação. Ocorre que esse projeto pode ser destruído pela indústria (entenda-se, também, uma certa modernidade), representado alegoricamente por Venceslau Pietro Pietra, o italiano ladrão de pedras, ou seja, ladrão de civilizações.

Então, **Macunaíma** é composto por contradições da história do Brasil do ponto de vista da oligarquia do café. E Mário de Andrade era um intelectual orgânico do café.

Vamos pensar **Macunaíma** escrito por outras inteligências. Gilberto Freyre poderia reescrever Macunaíma? Se fosse escrito por Freyre, ele iria para o Nordeste, casaria com a filha de um dono de engenho e ficaria na rede lá, transando com escravas.

Fernando Breda: Por acaso, mal e mal, um pouco o destino de Riobaldo...

Carlos Berriel: Exato. Se **Macunaíma** fosse escrito por um escritor comunista: esse Macunaíma comunista fundaria um país? Não sei, mas seria interessante. Ele viria para São Paulo, encontraria uma guerrilheira comunista – como está no filme do Joaquim Pedro de Andrade –, viraria comunista, faria uma revolução e nós moraríamos num *gulg* tropical muito bacana [risos].

Então, quais são as consciências que poderiam organizar um projeto nacional a partir de um herói construído pelo material folclórico? Cada um pode fazer uma coisa, Mário de Andrade fez isso. E no caso dele, é muito importante: o romance para na irresolução. Isso, inclusive, dá grandeza a ele.

Fernando Breda: Seria um pouco a formalização desses paradoxos?

Carlos Berriel: Exatamente. Isso é muito importante: Macunaíma é um herói que fracassa nos seus objetivos. O romance termina com a constituição do fracasso porque Macunaíma é contaminado pela civilização ocidental, pelo mundo da indústria. Quando ele consegue a muiraquitã de volta, ela já não faz mais sentido para ele e se torna apenas um balangandã no beijo dele. Ele volta para a Amazônia, mas ele já não a entende mais, ele não entendia mais o silêncio.

Por sinal, já na primeira frase do romance se vê isso: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia [...]”. O silêncio é de onde nascem os mitos, o silêncio primordial. Quando Macunaíma volta a ele, já não mais o entende, está ali perdido.

Fernando Breda: Macunaíma seria, então, a formalização de uma derrota e, ao mesmo tempo, de uma disputa que não acabou à medida que o próprio romance se constituiria nessa disputa.

Carlos Berriel: Há uma disputa em que ele é derrotado, mas há um porém: quando ele morre, ele vira tradição. Como é que a morte dele? A natureza e o mito o destroem. Já perdido e sozinho na “natureza”, uma Iara (mitologia brasileira) o chama para dentro d’água, ele se joga para brincar com ela e ela, vingativa, o devora. Ela morde seu beijo, onde está muiraquitã, e tira-lhe uma perna. Ele é destruído, perde para sempre a muiraquitã, mas não morre. Ele vira tradição: abandona a terra e vai para o campo vasto céu.

O material, a substância de Macunaíma continua aí: ele nasce no campo da tradição/mito e retorna para o campo da tradição ao se tornar a constelação da Ursa Maior, uma constelação do Hemisfério Norte. Pode-se tirar uma série de coisas daí. O importante é que a morte dele não é uma morte total, é como se houvesse a possibilidade do retorno de Macunaíma.

Eu fico admirado com a inteligência do Mário de Andrade de organizar esse material. Eu sou muito entusiasta desse romance; mas apontando para todas essas questões e não ficando nessa bobagem de Modernismo de classe média.

Fernando Breda: Ainda sobre o Mário, queria retomar um pouco da produção artística tardia dele e pensar na peça **Café** (1933-42), que ele deixou inacabada. Do ponto de vista estético, parece que ali ele vai se aproximando de uma forma de fim de ciclo, com tendência a uma certa aporia que se move em torno de uma revolta social, mas não consegue tomar corpo.

Você defende que a oligarquia cafeeira paulista encampou um projeto nacional que foi, no entanto, de tiro curto. Com a crise de 1929, ocasionada pela quebra da bolsa de Nova York,

o projeto perdia de vez seu já parco lastro anterior. Em que medida esse naufrágio político se reflete na produção dos artistas do Modernismo, sobretudo em Mário e, mais especificamente, nessa peça inacabada?

Carlos Berriel: Olha, faz tempo que eu não leio o **Café** e nunca o estudei a fundo também. Eu acho que o grande ponto de partida para falar sobre o **Café** é que o Mário de Andrade a abandonou. O fato de ser uma obra inacabada diz muito porque ele não costumava abandonar seus projetos. E não é que ele não teve tempo: ele ainda teve mais de dez anos de vida pela frente, e bastante produtiva. Atuou como historiador da cultura e passou a ser mais institucional, dirigindo o Departamento de Cultura de São Paulo e buscando registrar tradições.

Eu acho muito significativo o fato de ele ter abandonado essa obra de ficção, porque o projeto, de fato, estava morto. O Brasil daquele momento tomava a direção de uma modernidade industrial. A coisa mais próxima de modernidade foi o que veio com Getúlio: de industrializar se aliando, não ao café, mas à burguesia industrial. Aí o projeto do café miou. A peça dele, que é uma espécie de ópera, ficou inacabada, mas valeria muito a pena estudar.

É um trabalho muito interessante, mas é preciso ter uma chave de entrada nessa obra porque o panorama mudou. Uma coisa é quando ele escreve **Macunaíma**, em 26-28. Em 1933, 1934 dançou o projeto.

Fernando Breda: Uma leitura esquerdizante da peça, da Companhia do Feijão, procurou relacionar a forma algo agônica

da peça com uma incapacidade da esquerda em dar corpo à revolta ou algo assim.

Carlos Berriel: Bom, essa eu não vi, mas a Companhia do Latão, do Sérgio de Carvalho, montou algo na Unicamp há uns anos e me chamou para conversar sobre a peça. Eu fui lá umas duas, três vezes. Depois quando ele montou, não tinha nada do que eu tinha falado. É a coisa mais difícil do mundo tirar isso da cabeça das pessoas: Mário de Andrade não era de esquerda! E isso não é adjetivo, são configurações ideológicas. Não é critério de valor artístico. O *Café* é uma peça de perplexidade, de um momento em que o Mário de Andrade via seus referenciais desmoronando.

Fernando Breda: Bom, uma pergunta também sobre o pensamento político de Paulo Prado. Na concepção dele, o que animaria socialmente as aspirações estéticas dos modernistas seria, em parte, uma tentativa de atualização da inteligência brasileira, ou ainda, um acertar de ponteiros do relógio local. O que, na concepção dele, resultaria em um encontro, nacionalmente atualizado e emancipado (claro, na visão dele), com as ideias europeias, diferentemente do que viria ocorrendo então, quando elas entrariam no Brasil já sem vitalidade.

Essa espécie de atualização do relógio local com a Europa é algo muito forte entre intelectuais no Brasil, não só no Modernismo, e tanto à esquerda quanto à direita. Como você vê esses movimentos?

Carlos Berriel: Eu começaria questionando uma afirmação que normalmente as pessoas aceitam de graça e que não deveriam,

que é “Europa”. De que Europa estamos falando? Europa não é uma unidade histórica. Então, quando se fala “vamos acertar o relógio com a Europa”, essa frase é muito vaga. Itália é uma Europa, Inglaterra é outra, Portugal é outra...

A referência de Paulo Prado é principalmente Portugal. O intelectual central na cabeça do Paulo Prado chama-se Oliveira Martins, um historiador membro da geração de 1870 de Portugal (junto com Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão etc.) e talvez o mais consistente intelectual dessa geração (ainda que não o melhor escritor).

Um intelectual que ganha importância quando Portugal começa a perder suas colônias para Inglaterra – pois em 1889-1890 a Inglaterra “rouba” uma grande parte da África portuguesa. Esse acontecimento é central, inclusive para o Modernismo – procurei demonstrar isso na segunda edição de **Tietê, Tejo, Sena** (1994).⁶ Moçambique e Angola eram um território só, contínuo. No centro, entre Angola e Moçambique, foi descoberto por um aventureiro inglês, Cecil Rhodes, a maior reserva de ouro do mundo na época. Com isso, o governo inglês decreta que ali passa a ser território inglês – dando até o nome de Rodésia em homenagem ao pirata. Então, simplesmente com uma carta, a Inglaterra “rouba” um enorme território no interior da África rico em ouro, e Portugal não tem como resistir.

Isso leva a uma enorme crise do sistema colonial português e o rei Carlos I, amigo de toda geração de 1870 e recém entronizado, nomeia Oliveira Martins para reorganizar as colônias restantes. Diante da crise colonial, o que fazer? O modo como Oliveira Martins concebe uma política (e ele escreve sobre o assunto)

⁶ BERRIEL, Carlos. **Tietê, Tejo, Sena**: a obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000.

para o restante das colônias portuguesas servirá de modelo para o que Paulo Prado vai desenvolver no **Retrato do Brasil**.

Basicamente, a ideia consiste em que o dominador deve morar no território da colônia. Não mais como antes, em que os portugueses ficavam em Portugal e viviam das rendas que os africanos mandavam para eles. Por isso perderam o Transvaal. Quando Paulo Prado fala de “Europa” está falando de Portugal reorganizando suas colônias. E essa reorganização servirá de modelo para ele pensar o Brasil.

Quando Mário de Andrade fala de “Europa”, dependendo do texto, ele está falando de um lugar diferente. Por exemplo, o primeiro livro de fato importante dele, **A escrava que não é Isaura** (1925), é inteiramente em diálogo com as ideias do futurismo italiano, especialmente com um importante poeta florentino, chamado Ardengo Soffici. O livro é escrito a partir de uma poética de intelectuais florentinos que querem construir uma nova organização do seu país a partir de uma tradição do passado que se toma como modelo de futuro. Porque existem dois futurismos: o milanês do Marinetti, de que o Mário não gostava (que era uma estética de uma modernidade industrial, da máquina) e o futurismo florentino, que tinha um modelo de país no passado, no Renascimento. Diga-se de passagem, tanto os futuristas florentinos quanto os milaneses militaram no partido fascista. O futurismo italiano foi a expressão de intelectuais que queriam romper em poucos anos com o atraso em que a Itália ficou mergulhada por três séculos.

Em termos poéticos, quando Mário de Andrade organiza suas ideias, é a partir de uma Europa, mas de que Europa? Não é toda a Itália, mas a do grupo florentino do futurismo italiano.

Já em termos de teoria da história, qual a Europa do Mário? Alemanha, e mais especificamente, o pensamento conservador do período de Weimar – onde, inclusive, estava se gestando o ovo da serpente. Onde é que o Spengler foi parar? No *Mein kampf* (1925) de Hitler.

Então quando se fala, “vamos nos atualizar com a Europa”, é importante saber qual Europa. Portanto, o Modernismo quando fala de “Europa”, nunca foi a Inglaterra, país de capitalismo resolvido: sempre são países de capitalismo atrasado, países que “perderam o bonde da História” na época do Renascimento e “ficaram para trás”. São esses os modelos que os modernistas têm: países que precisam resolver o seu capitalismo.

Fernando Breda: Saindo um pouco de Mário para falar de Oswald de Andrade. Você chegou a comentar em outra entrevista de uma certa fissura no Modernismo que se daria pela figura de Oswald. Em que medida essa cisão se reflete na obra dele em relação a seus pares de movimento? Se possível, eu diria para pensar essas diferenças no período em que ele foi mais próximo dos demais modernistas e no período de sua ruptura com o movimento.

Carlos Berriel: Oswald é um personagem extremamente interessante. É bom a gente não parar muito nas questões biográficas que complicam muito. Mas, enfim, em termos de origem básica, a mãe dele era do café, das grandes famílias do café, e o pai já era de uma burguesia urbana, mais moderna, ligada aos grandes projetos de urbanização de São Paulo. Portanto, a origem dele já não é só café, mas também essa elite mais moderna.

Oswald começa muito conservador, ligado a Washington Luiz, que foi padrinho de casamento dele. Tinha ligação com as oligarquias, portanto. Depois, a partir do momento em que a oligarquia do café vai à falência, ele busca encontrar uma caixa de ressonância nos setores não oligárquicos, que é quando ele se liga ao Partido Comunista.

E a trajetória dele dentro do PC, que eu saiba, nunca foi, de fato, muito elaborada e pesquisada. O PC era uma organização bastante complexa internamente. Tinha, digamos, um centro de poder que era muito ligado às ordens da União Soviética: seguiam os manuais etc., o que fazia com que o partido comunista tivesse uma relação com a realidade às vezes meio duvidosa. Por outro lado, também organizou massas, sindicatos, constituindo-se como uma força política importante.

Aquilo que o Oswald diz no prefácio ao **Serafim Ponte Grande** (1933), que ele queria ser um casaca de ferro do proletariado, expressão hoje em desuso, quer dizer o seguinte: ele era o cara de terno e gravata que poderia falar com setores aos quais o proletariado não chegava. Ele se coloca, então, na posição de emprestar ao proletariado revolucionário o seu trânsito entre as elites.

Eu soube, através de conversas com pessoas antigas, que o Prestes não dava muita importância a Oswald. Inclusive, havia até um certo deboche dentro do Partido com relação a ele. Duas pessoas me contaram isso: a viúva do Graciliano Ramos e Ledo Ivo. Portanto, quem pensa que o Oswald teve uma participação importante tem uma visão completamente de fora, acadêmica, idealizada. Ele não era levado a sério, o que eu acho que até pega mal para o próprio Partido Comunista.

Retomando então: ele chega ao Partido Comunista, porém não mudou de ideia. Qual o pensamento do Oswald? A antropofagia. Se quiser encontrar Oswald de Andrade, você lê o Manifesto antropófago, que é de 1928. Lá está o coração, a mente e a alma do Oswald de Andrade. Quando ele entrou para o PC, ele continuava antropófago.

E a filiação dele não durou pouco, uns 15 anos mais ou menos. Ele tentou escrever romances proletários, mas não funcionou. Quem funcionou foi Jorge Amado – ainda que seus personagens não fossem exatamente proletários, mas do lumpesinato. Oswald tenta encontrar um personagem para entrar no mundo socialista, mas ele apenas conhece um pouco o marginal, que não é a mesma coisa: **Marco zero** (1943)... ninguém leu aquilo na época.

A questão central é que ele nunca desistiu da antropofagia, que é muito interessante e também paradoxal. A base da teoria é também Spengler: a ideia de decadência e de que cultura gera civilização. E a batalha dele era para construir uma civilização brasileira a partir dos elementos nacionais, que seriam constituídos a partir do momento em que os índios Caetés devoraram o Bispo Sardinha, daí a antropofagia.

Ou seja, a ideia de que você tem o elemento europeu que, devorado, se transforma num elemento nacional. Mas o elemento nacional precisaria, por sua vez, do fermento europeu: o índio intocado não geraria uma nação, um país – claro, o pensamento dele é muito contraditório. Seria a partir do momento que o nacional deglute o elemento europeu que o fermento da constituição de um complexo nacional se realizaria.

Fernando Breda: Isso teria relação com a oligarquia cafeeira?

Carlos Berriel: Eu acho que não. Eu acho que o Oswald nasce ali, mas tem referências que o vão expulsando daquele circuito Paulo Prado–Mário de Andrade – que, aliás, romperam pessoalmente com ele, mas por outros motivos.

Depois que ele sai do PC, em 1945, ele vai para a direita. Já ali em 1946, 1947, ele está próximo de movimentos ligados à Guerra Fria, aos movimentos estimulados pela CIA, basicamente. Não que ele fosse agente ou algo do tipo – claro, isto é bobagem. De todo modo, a CIA atuava muito em uma série de movimentos no imediato pós-guerra por meio de coisas como a defesa [abstrata] da democracia e um monte de bobagens do tipo, e ele entrou nessa. Tudo isso está documentado, são palestras escritas por ele.

Depois disso, ele começa a fazer conferências em coisas como “liga de senhoras” e afins. Ele fica perdido mesmo. Tentou ser professor na USP, quando escreveu aquele livro sobre utopias no novo mundo, que é uma teoria da antropofagia requeitada. E que acabou não dando certo.

Talvez eu tenha me perdido um pouco nos aspectos biográficos, mas o essencial é isso: Oswald é antropofagia. Quando ele sai daí, ele se perde, vai perdendo o foco.

Fernando Breda: Ainda pensando na associação de classe que o senhor procura fazer entre o Modernismo e a oligarquia cafeeira, parece-me que tem embutido aí uma espécie de distinção entre uma “elite fazendão *versus* elite industrial-modernizante”, com alguma vantagem para a segunda – esta seria indutora de um

capitalismo verdadeiro, para ficarmos nos termos do Marx.

Tenho para mim que o tempo provou que essa distinção não é lá muito factível no caso brasileiro. A crença numa possível função civilizadora e/ou integradora da fração industrial de nossa burguesia nacional teria algo de uma ilusão que já não se ajusta: a opção foi, e continua a ser, pelo subcapitalismo. Na crítica que você faz a uma certa fraqueza do projeto dessa oligarquia, não teria ainda uma crença em abstrato no progresso ou mesmo em um horizonte histórico de uma revolução burguesa no Brasil ou algo do tipo?

Carlos Berriel: Eu não sei se eu entendi bem a questão. Você está colocando, centralmente, a questão de um projeto nacional, é isso?

Fernando Breda: Mais ou menos... Nos seus textos, parece que há uma comparação entre o baronato do café e uma burguesia industrial que seria indutora de um capitalismo verdadeiro. Entre elas, parece que essa burguesia industrial leva vantagem na sua avaliação. Eu fico me perguntando se, hoje, passado tudo o que se passou, essa crença numa suposta vantagem, por assim dizer, da indústria não tem se demonstrado já superada pela própria História – especialmente no Brasil. Digo isso no sentido de que uma suposta aliança com a burguesia nacional industrializante, na hora do “vamos ver”, sempre desemboca na opção pelo subcapitalismo.

Carlos Berriel: Tudo que vim falando até aqui, foi um pouco como, digamos assim, um historiador. Algo que seria “neutro”.

O que, na verdade, sabemos que não existe.

De 1990 para cá, é muito difícil a gente usar esses parâmetros. O mundo mudou, o Brasil mudou. Mas acho que o Brasil tem alguns momentos de projeto nacional. E esses momentos são muito férteis, inclusive culturalmente; mesmo que nunca dê muito certo.

Eu identifico alguns momentos de projeto nacional. O primeiro deles seria o período regencial, dos anos 1830 até meados dos anos 1840. Momento, inclusive, em que surge o Romantismo, que faz parte de um projeto estético nacional. Aquele foi um momento muito fértil do país e também um momento em que as rebeliões localistas foram duramente reprimidas. No período de Dom Pedro II, houve uma continuidade: o país definiu um certo perfil, dentro de suas contradições, que são formalizadas melhor do que ninguém por Machado, já no período final do Império e começo da República.

O Modernismo foi um projeto nacional que, na verdade, era um projeto regional e oligárquico sobre o país.

Acho que o grande nome que tentou um projeto nacional foi Getúlio, que assumiu a ideia de transformar o país numa organização nacional apoiada pelo substrato industrial moderno, que superaria – eu coloquei aqui no condicional – os regionalismos. E esse projeto getulista tinha uma boa dose de violência porque senão não se fazia. De todo modo, o projeto nacional do Getúlio foi o mais consistente... e deu no que deu.

Mas, veja bem, quando Getúlio percebia que a burguesia brasileira não estava à altura – por mais que ele tentasse enormemente repassar recursos para alavancar uma indústria – ele criava estatais. O que ele queria era uma indústria nacional,

principalmente na década de 1950 (quando ele é eleito), até ser derrubado em 1954. Em 1945, Getúlio foi derrubado apesar do enorme crescimento que o Brasil teve durante a Segunda Guerra Mundial. O Brasil ganhou muito dinheiro na guerra e tinha capital para financiar uma indústria nacional de ponta. Quem veio depois, Café Filho, em vez de montar uma indústria automobilística, que era o que estava na ponta da agulha, torrou o dinheiro comprando carro pronto, aquela sucata de guerra. Enfim, dissipou o capital.

Quando Getúlio volta em 1950, eleito, sabia que não podia contar com essa burguesia, então ele transforma o Estado em burguesia, que são as estatais. O que o Fernando Henrique colocou como a primeira missão dele? Se desfazer das estatais. O papo da modernização, mas com indústria estrangeira.

Então, de fato, você tem razão: o Brasil tem uma burguesia, na melhor das hipóteses, de segunda categoria. O que seria uma burguesia de primeira categoria? Uma que diz “quero o meu país para mim, só eu vou explorar, não quero ninguém aqui”. Como foi nos Estados Unidos, Inglaterra, França, etc. O Getúlio queria ir nessa direção; conseguiu um tanto, mas não muito.

Fernando Breda: Não sei se era exatamente isso, mas tangencialmente, sim. Para não perder o ponto: é interessante isso que você fala, porque hoje a gente vive um projeto nacional... ou melhor, não vivemos um projeto nem à direita nem à esquerda: o que se vê no poder hoje é apenas um projeto massivo de acumulação primitiva.

Digo isso porque o Modernismo foi abraçado pela esquerda, sem que fosse levada em consideração possíveis relações com

um projeto de país conservador, racista e reacionário da elite cafeeira. No entanto, ainda que com várias contradições, no Modernismo, havia uma defesa, ou no mínimo, uma posição “totêmica” que seja, de elementos locais importantes – e aqui cito o Manifesto da poesia pau-brasil: “aos Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil [...]”. Como você enxerga as novas leituras que vêm sendo feitas do Modernismo, que procuram recuperar do movimento (com alguma positividade) a defesa de outras modernidades possíveis – e aqui penso na questão ecológica e indígena, por exemplo – não propriamente ligadas ao progresso e/ou ao capitalismo verdadeiro? Ou justamente por não se colarem a esse capitalismo verdadeiro.

Carlos Berriel: Eu acompanho pouco, na verdade. De todo modo, você levanta uma série de questões extremamente importantes. Nós, basicamente, estamos no meio de uma encruzilhada e não sabemos que caminho tomar. Os projetos foram desfeitos e alguns se revelaram irrealistas. Eu acho que nós não temos um projeto nacional e nem sei mais se, a essa altura dos fatos do mundo, podemos colocar a questão da nação. Então, parece-me que nós estamos remoendo ideias que muitas vezes têm cem anos e que foram derrotadas. Estamos tão perdidos que um sujeito desqualificado como Bolsonaro conseguiu convencer grande parte da população que tinha um projeto para o país, que seria ainda mais espancar, sequestrar, mentir.

Eu acho que nós estamos vivendo um momento de fracasso social e político de praticamente todas as propostas. O projeto

de globalização deu numa tragédia universal – aí vai o PSDB, ligado à questão da globalização. Quando eu vejo uma esquerda mais tradicional falando do movimento sindical, parece-me que é utopia no sentido vulgar. O capital destruiu o socialismo como projeto – pelo menos no momento atual, no futuro espero que não – investindo em tecnologia, quebrando os sindicatos e o movimento operário.

Nós vivemos um momento de fracasso generalizado. Tanto assim que para se pensar o mundo atual, muitas vezes volta-se à época em que de fato havia projetos: o próprio Modernismo e sua celebração estão nesse quadro. São mundos subterrâneos, arqueológicos a essa altura do campeonato. Vivemos um momento de grande perplexidade e será preciso que surjam novas ideias. Mas todos os movimentos que existiram no século XX fracassaram em parte ou completamente.

Fernando Breda: Agora, indo mais ao campo da crítica. Outro aspecto que acho valioso de seus trabalhos é a visão de que a historiografia do Modernismo optou, entre a verdade e a lenda, pela lenda. Sem querer entrar no mérito da veracidade, parece-me que uma certa visão lendária-celebratória, por assim dizer, do Modernismo é, em boa medida, resultante do fato de que a historiografia e mesmo a crítica a respeito das obras foram produzidas por eles mesmos ou seus herdeiros, não é mesmo?

Quanto a isso, eu acho que um bom elemento a se pensar é Antonio Candido. Até onde entendo, a atuação do crítico foi fundamental à consolidação canônica do Modernismo paulista e mesmo da imagem do movimento como uma explosão criadora que se instaura com a Semana de 1922. Algo que pode ser visto,

por exemplo, no texto *Literatura e cultura* de 1900 a 1945, onde ele recupera uma noção que já se encontrava esboçada nos trabalhos de Mário de Andrade de valorização da especificidade da cultura local no trato com a europeia, mediante a “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária [...]”.

E isso seria – e aqui é onde quero chegar – o que definiria a originalidade do Modernismo – e conformaria também uma espécie de critério até mesmo para a maturidade alcançada por Machado, tal como aparece na **Formação da literatura brasileira** (1959). No mais, o próprio Antonio Candido já afirmou em depoimentos que seria tributário da geração de 1920. Visto isso: qual o lugar que Candido ocuparia nessa historiografia? Ele seria uma espécie de faceta modernista na crítica literária? Ou ainda, de que maneira você relaciona o trabalho de Candido com o Modernismo?

Carlos Berriel: Essa é uma questão muito importante, e eu não sei se eu vou dar uma resposta satisfatória. O livro mais importante do Antonio Candido é a **Formação da literatura brasileira**. Nesse livro ele olha para trás, para a história do Brasil, e localiza um percurso através das obras, em que o Brasil vai gradativamente se tornando objeto da literatura. Objeto da literatura não apenas como tema, mas também como forma expressional. O olhar dele é do presente para o passado, mas há pessoas que dizem que é do passado para o futuro: como se Tomás Antônio Gonzaga já visualizasse Machado de Assis lá na frente. Isso é má fé. Ele tem uma visão do presente, do final dos anos 1950, olhando para trás, identificando elementos de

surgimento de formas expressionais e de temáticas nacionais. Nesse processo surge uma nação literária: o Brasil passa a existir como literatura.

Depois, nos estudos sobre o Modernismo – que não estão na **Formação** –, ele vê no Modernismo – especialmente em Mário de Andrade – o momento em que a produção literária vem casada com uma consciência crítica, que estaria muito fraca em Alencar, por exemplo. Uma consciência que alcançaria uma espécie de apogeu no Modernismo, em que os autores não só compunham obras brasileiras, como tinham consciência do que estavam fazendo. Essa, me parece, é a tese dele: a ideia de que o Brasil existe como literatura e na literatura.

Antonio Candido se constituiu numa baliza da história brasileira, em que você tem que discutir com ele, para concordar, discordar, acrescentar, retirar. Ele é uma referência. Não vejo muito futuro em alguém negar a obra dele *in totum*.

Quando eu publiquei meu trabalho sobre Paulo Prado, imediatamente enviei para ele. E ele me disse que eu tinha razão. Eu entrei dentro do Modernismo e não neguei a tese dele – até uso como epígrafe uma frase de sua autoria –, mas eu encontrei dentro do Modernismo uma série de contradições que ele não negava, mas que também não tinha analisado.

O Modernismo foi apresentado por ele como movimento nas suas linhas gerais, a chamada linhas de força (o que em pintura são aquelas linhas de pincel que delimitam o objeto). O que eu fiz dentro desse campo foi encontrar as contradições. Paulo Prado, Mário de Andrade, Oswald procuraram interpretar o Brasil? Sim, porém dentro de um quadro de contradições que

eu procurei localizar. Aí é um pouco como eu penso as coisas: é preciso localizar a classe social. Ninguém é inocente, todos se ligaram a uma classe. Isso se chama chão social.

Fernando Breda: Quero insistir num ponto. Conforme você disse, ele situa um quadro do Modernismo e você pensou as contradições e chão histórico desse quadro. Mas queria pensar em continuidades possíveis. Por exemplo, quando ele fala da USP, ele comenta como um projeto de criação da oligarquia derrotada. Não quero colocar que o Modernismo continuaria pura e simplesmente em Antonio Candido. Mas, indo mais direto ao ponto: qual a continuidade que existe entre ele e o Modernismo e em que chão histórico ele está situado nesse sentido.

Carlos Berriel: Eu não sei responder, mas acho que Antonio Candido ficou muito encantado com o fato de Mário de Andrade tentar pensar o país como um todo e, ao mesmo tempo, insinuar um projeto nacional. Não por acaso, Mário de Andrade, quando compõe **Macunaíma**, escreve uma dedicatória para duas pessoas: José de Alencar, “que vive no campo vasto do céu” – isto é, na tradição – e a Paulo Prado. Depois ele tira José de Alencar na edição que ficou definitiva.

Veja, o José de Alencar também tentou criar uma literatura nacional, mas em um sentido diferente do que o que está em **Macunaíma**. Se você abre o mapa do Brasil, pega as obras de José de Alencar e põe em cima dos estados, há: **Iracema** (1865), Ceará; **As minas de prata** (1865), Minas Gerais; **Senhora** (1875), Rio de Janeiro; **O tronco de Ipê** (1871), Rio Grande do Sul. Ele tentou fazer um mapa do Brasil, porém ele não superou

– o que é da época – os regionalismos. Em **Macunaíma**, você tem uma espécie de tentativa de superação dos regionalismos a partir de um gesto bastante mágico de fazer tudo convergir para um só personagem, que vai encontrar o seu destino em São Paulo.

Em Alencar, ainda, há um artificialismo expressional, que em **Macunaíma** é superado por um realismo linguístico cru, cheio de cacófatos, frases feitas. Essa assunção, inclusive da nossa feiura, da nossa sujeira, da nossa boca suja, do que constituía à época o tecido social brasileiro, é muito encantadora.

Eu acho que o Antônio Cândido parte muito daí: se o Brasil existir – e não pode ser idealizado –, você pode olhar ao passado e ver como se conduziu a isso. Há uma matéria que caminha e converge em direção a **Macunaíma**.

Fernando Breda: Também a **Formação** caminha, passa por Machado, e, tenho impressão, desemboca virtualmente no Modernismo. No mais, a própria **Formação** é também uma tentativa de síntese brasileira.

Carlos Berriel: Roberto Schwarz, quando estuda Machado, tenta ver uma herança da literatura brasileira anterior. O normal era jogar direto a literatura machadiana na Europa. Roberto tentou ver o quanto de literatura brasileira, principalmente Alencar, estava em Machado. Ou seja, não tirar o Machado da trajetória que tinha sido localizada por Candido.

Ele vê, por exemplo, na presença dos pobres um elemento nacional importante: os pobres como personagens. Ele mostra que em Alencar os personagens pobres são secundários, mas

existem. O holofote fica em cima de personagens artificiais, ao passo que os personagens do fundo, esses são de fato brasileiros. E o que Machado fez foi ignorar o holofote e focar no que ninguém falava. Eu acho que Roberto faz esse movimento de colocar Machado dentro da tradição literária brasileira. O que é um grande feito, mas em chave negativa.

Mesmo a elite brasileira como negativa é um retrato realista. O Peri de Alencar, por exemplo: Mário de Andrade disse “matemos Peri”. Macunaíma é também um índio, mas é outra coisa com relação a Peri. Então, há um movimento de constituir personagens que matam a idealização que impedia que víssemos o nacional. Como se fosse preciso matar os personagens positivos para que o nacional aparecesse.

Enquanto a gente olhar latifundiário escravocrata como positivo, não vamos a lugar nenhum.

Fernando Breda: Passados mais de trinta anos de seus estudos sobre Modernismo, as disputas quanto às leituras do movimento se mantêm. Como você avalia essa disputa na qual você se meteu, e em que pé que ela está hoje, à beira do centenário da Semana de 22?

Carlos Berriel: Ainda garoto, eu fiquei muito encantado com o Modernismo. Eu li **Macunaíma** numa época em que era uma obra rara. Ninguém tinha, não circulava, ninguém lia. O Modernismo quase tinha morrido. Ele foi ressuscitado no final dos anos 1960.

Eu fui fazer faculdade, Filosofia e Ciências Sociais. Havia um professor que tinha um projeto de estudar o pensamento

brasileiro e me convidou para realizar um estudo com o grupo. Quando ele me convidou para integrar o grupo de estudos, eu já vinha lendo Mário de Andrade e tinha alguma ideia de que ali havia uma unidade central de elementos tradicionais que se mesclavam de modo interessante com o que havia de mais novo. Eu fiz o projeto para estudar Mário de Andrade a partir de um centro organizador: uma dialética entre o velho e o novo. E tinha aí uma influência do tropicalismo que também conjugava tudo isso. Eu estava muito ligado nessas coisas.

À medida que eu fui aprofundando, foi aparecendo – não era um pressuposto – ao longo da leitura a relação dele com a oligarquia do café e com as teorias que ele leu. E eu fui nessa direção.

Em 1978, eu publiquei na **Folha** um artigo sobre o aspecto hostil do Mário de Andrade à indústria: chamava A odisséia anti-industrialista. À época comemoravam-se 50 anos da publicação de **Macunaíma**. Nisso, eu resolvi fazer uma pós-graduação em Literatura em 1981. Roberto Schwarz me acolheu como orientando. Na defesa, as vinculações que eu mostrava do Mário com um pensamento muito conservador não pegaram bem. Mas é importante ter em mente que eu cheguei nas ideias que tenho sobre Mário de Andrade não como ponto de partida, mas de chegada. Eu não procurei nem fazer elogio, nem derrisão. Mas não era o que se dizia, que o Mário era de esquerda. Eu adoraria, mas ele não era.

Nesse processo, foi ficando evidente a extrema importância que Paulo Prado tinha para ele. **Retrato do Brasil** e **Macunaíma** são obras que caminham muito juntas. Eu fui olhar o Paulo Prado e não tinha nenhum estudo sobre ele. E vi que ali estava um pensador muito importante e eu me pus a estudá-lo no doutorado.

Não é que não se falava dele, mas o que se falava dele era inteiramente errado: um ricaço bobo que pagava a conta e ficava atrás dos modernistas em festa. Uma imagem tola que está, por exemplo, no filme **O Homem do Pau-brasil**, do Joaquim Pedro de Andrade.

E foi difícil estudá-lo porque ele não dá pistas. Foi um trabalho muito grande, pois quando eu cheguei no Paulo Prado, ainda era forte a ideia de que os modernistas rejeitavam Portugal. E fui vendo em Paulo Prado que ele era bastante dependente intelectualmente da geração de 1870, que, por sua vez, falava mal de Portugal. Então, quando os modernistas falam mal de Portugal estão imitando os portugueses da geração de 1870, que é totalmente crítica.

Eu apenas constatei que as coisas eram assim. Lendo esses autores e deixando de forma muito secundária os intérpretes deles, fui vendo o que essas obras me diziam, sem julgá-las. Eu não julgo Paulo Prado nos trabalhos. Eu acho ele um sujeito horrroso, mas tratei a obra dele com o maior respeito. Aliás, eu o tirei do lugar do tolo que paga a conta e o elevei a um intelectual orgânico de uma elite brasileira que quer o país para si. Mas rolou hostilidade, até hoje rola.

Eu tinha na época as minhas ilusões juvenis: achava que estava escrevendo um trabalho pelo qual a esquerda iria se interessar. Ledo engano. Eu fiz inimigos à direita, e a esquerda não deu a menor importância.

Agora, terminado esses dois trabalhos, cheguei à conclusão – na verdade, mesmo antes – de que eu já tinha dito sobre o Modernismo o que tinha a dizer. Eu não queria ser um profissional do Modernismo. Mais ou menos quinze dias depois da minha

defesa, eu já estava na Itália estudando o Renascimento, campo para o qual me mudei completamente.

Fernando Breda: Mas, bem ou mal, acabou se configurando na própria Unicamp um local que agrega leituras alternativas do Modernismo, né?

Carlos Berriel: Sim, há uma verdadeira liberdade de cátedra na Unicamp. No Rio Grande do Sul também o Modernismo é estudado fora do cânone, e imagino que no Rio de Janeiro também. Eu acho que os estudos sobre o Modernismo ou tomam um caminho crítico ou vão esclerosar. Não dá mais para ficar fazendo aquelas apologias, né? Isso foi um momento acadêmico dos anos 1970 e 1980, mas tem gente que faz carreira em cima disso. Eu acho que o Modernismo tem muito campo pela frente para ser investigado, desde que fora do academicismo chapa branca.

Ocorre também que os estudos críticos do Modernismo, fora do *mainstream*, não formaram uma corrente, estão dispersos. Enquanto os estudos canônicos do Modernismo formaram uma instituição, a vertente mais crítica não se aglutinou. Eu fiz o meu trabalho, ficou lá, outro está fazendo não sei onde, mas todos muito temerosos porque a *blitz* é violenta. Eu acho que a gente avançaria muito no entendimento desse país se saísse dessa coisa tão burocrática e chapa branca. Aquilo que falavam da Academia Brasileira de Letras, eles próprios se tornaram.

Recebido em: 15/08/2021//Aceito em 11/09/2021.

Resenha

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

João Adolfo Hansen, o leitor e o livro

Allan Alves*

Sob a direção de Marina Midori Deacto e Plínio Martins Filho, a coleção *Bibliofilia* proporciona ao circuito editorial brasileiro uma coletânea crítica a respeito de seu principal objeto: o livro. Produto inerente ao exercício intelectual desde as práticas de registros escritos, o livro, tal como como conhecemos, é resultado de mudanças estruturais que vão desde seu suporte tecnológico até a configuração social de distribuição e da prática de leitura em vários tempos. Atentos às transformações no circuito social contemporâneo, os diretores argumentam que a coleção “nasce em um momento de profundas mudanças no mundo do livro e do impresso, as quais tocam tanto a produção editorial, quanto as formas de transmissão da linguagem escrita e seus mecanismos de recepção [...]” (2019, contracapa).

O primeiro volume da coleção, **O que é um livro?**, é de autoria do professor João Adolfo Hansen. Personagem dos mais relevantes no campo dos Estudos Literários no Brasil, Hansen se destaca por suas atividades de crítica e pesquisa e por sua atuação na Universidade de São Paulo. Sua produção intelectual abrange, dentre outros campos, contribuições sobre as dimensões sociais e artísticas do período barroco, de modo geral, e a poesia de Gregório de Matos e o Brasil do século XVII, de modo particular.

* Universidade de São Paulo (USP). Doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Possui Graduação em Letras e Filosofia. Mestre pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Orcid: 0000-0001-7157-4472.

A cuidadosa edição – feita em capa dura sob formato reduzido – compõe um visual minimalista, conciso, de 76 páginas. Todavia, quem iniciar a leitura notará rapidamente que precisão não se confunde com austeridade de ideias. Com profunda erudição, o autor perpassa um conjunto de informações e conceitos que conduzem o leitor à reflexão múltipla sobre os modos de ser do livro em perspectiva material, histórica e interativa.

Na primeira perspectiva, o autor propõe pensar o livro em duas dimensões: enquanto composto material, concreto, e imaterial, resultado da linguagem. Logo nas primeiras páginas, Hansen alerta sobre a esta dupla forma de compreensão do objeto. Ao mesmo tempo que o livro é um composto físico, produzido como mercadoria de circulação, resultante de processos técnicos, intelectuais e industriais; é também objeto simbólico, pressupondo autoria, interpretação, múltiplas edições e leituras. Ao discorrer sobre essa relação, o autor argumenta acerca da condição dos sujeitos – escritores e leitores – cujos imaginários são transitórios em perspectiva histórica. Ainda hoje, o campo de circulação do livro obedece a configurações sociais hierarquizáveis. Isto é, estruturadas conforme a compreensão do valor simbólico que determinada produção escrita empreende na cultura em que circula. Por exemplo, há o livro didático, o livro técnico, o livro designado a especialistas... por isso, é fundamental compreender que, com determinada alteração de percepção social, altera-se também a condição material de produção literária:

Por exemplo, no início do século XIX, quando se inventou um novo objeto, “a criança”, os irmãos Grimm inventaram um novo gênero literário, a literatura infantil, recolhendo contos populares contatos por

camponeses alemães e franceses e adaptando-os à moralidade burguesa para a boa educação das crianças alemãs. (HANSEN, 2019, p. 11).

A partir do século XVIII, com a proliferação das academias e da posse do livro como objeto que, ao mesmo tempo, era religioso, de entretenimento, científico e de distinção social, a produção editorial ampliaria cada vez mais seus métodos para estabelecimento das condições que atendiam tanto a exigência dos intelectuais quanto o movimento do leitor consumidor. No presente, as mídias digitais configuram o instante contemporâneo, de produção especializada, que integra cada vez mais a profusão de possibilidades de escrita e de leitura – muitas vezes ultrapassando a capacidade humana de assimilação. O autor argumenta não estar totalmente esclarecido se a possibilidade exuberante da interação digital contemporânea é capaz de categorizar – entre o *kitsch* e a tradição – a possibilidade irrestrita do acesso mediado aos bens do saber.

Na segunda parte, Hansen trata da história e da circulação dos objetos que antecederam o que hoje conhecemos como livro. Compreende o autor que, antes de ter o formato atual a que estamos habituados, com capa, lombada, contracapa e orelhas, o que se compreende como livro existiu como escrita cuneiforme sumério-babilônica, tal como o poema de **Gilgamesh**. Ou como hieróglifos, em relação ao **Livro dos mortos** no Egito. Ou então como pictogramas, conforme o **Popol Vuh**, dos maias. No entanto, é no Ocidente, com os gregos, que essa prática se estabelece:

No Ocidente as primeiras formas escritas aparecem em Atenas, na metade do século VI A.C., quando o tirano Pisístrato ordenou a fixação, com letras capitais gregas, derivadas do alfabeto fenício, dos poemas homéricos, a

Iliada e a *Odisseia*, que já circulavam na oralidade uns seiscentos anos antes disso. (HANSEN, 2019, p. 22).

A partir disso, os modos de configuração dos livros mudaram lentamente. Passando por talos, pergaminhos e papiros, a constante prática da escrita daria razão ao nascimento da profissão dos copistas. Como a cópia é prática humana, passível de erro, com isso se faz necessária a criação da filologia, a fim de corrigir equívocos que a atividade legaria. Com o nascimento da atividade filológica, muitos avanços na prática da edição, escrita e distribuição ocorreriam. Assim sendo, o acúmulo de objetos escritos ocorreu de forma errante ao longo dos séculos, quer seja, caso pensemos em alguns exemplos, a partir do interesse do faraó Ptolomeu Filadelfo, criador da biblioteca de Alexandria, quer seja a partir dos copistas profissionais do império romano. A partir da confecção do códex e do estabelecimento da igreja católica, o latim se manteria a principal língua de publicação até a modernidade, com a criação de Gutemberg, que promoveria uma revolução na atividade editorial por toda Europa.

Na terceira parte, Hansen comenta sobre os efeitos da interação entre leitor e livro. Dialogando com diversas vertentes da Teoria da Literatura e da Filosofia, em especial a estética da recepção, de Wolfgang Iser, e o pensamento de Gilles Deleuze, o autor intenta “pensar o intervalo ‘entre’, que é o intervalo existente entre o momento em que o autor inventa o texto e o tempo e o lugar em que acontece a leitura, em um campo da linguagem [...]” (HANSEN, 2019, p. 35). Para pensar o livro como objeto que só existe quando é lido, é essencial trazer de forma dialógica a compreensão do leitor, suas limitações, intenções e movimentos inconscientes. A posição do leitor como sujeito finito, histórico, que absorve do texto e o remodela,

constrói diferentes interpretações dos mesmos textos que sobreviverão ao longo do tempo. É nesse espaço, de distância – temporal, espacial ou social – que se coadunam os elementos da interpretação do mundo. Logo, a distância entre a produção e a recepção – interação fundamental da prática de leitura – conduzirá ao vazio de sentido que dará lugar à experiência. E é nesse vazio, na criação do leitor, que o arcabouço imaterial do livro sobrevive. Ademais, o autor compreende que há sempre um desnível entre a enunciação do texto e a leitura. Diante disso, a significação produzida tende sempre a uma tensão de fechamento e abertura. Ao mobilizar repertórios e associá-los a seu próprio capital simbólico, o leitor necessitaria sempre aperfeiçoar sua prática de leitura, a fim de que possa dela desfrutar com maior amplitude de sentido e clareza.

Por fim, ao inaugurar a coleção, João Adolfo Hansen proporciona a todo público uma reflexão potente e necessária, escrita em linguagem precisa – resultante de maturidade intelectual criada, sobretudo, pelo incontornável contato com os livros. Nesse sentido, **O que é um livro?** preenche uma lacuna de meta-reflexões sobre o próprio dispositivo cultural no qual circula grande parte de nossa memória. Sendo tais encontros tão raros, a obra se mostra contribuidora importante aos que compartilham o fascínio pelo mundo dos livros.