

**SCRIPTA**

## PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Morais Hanriot

### EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Morais Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom José Gaspar, 500 - Subsolo do Prédio 6 (Antiga SEC) Coração Eucarístico • Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4792 • CEP 30.535-901 • E-mail: editora@pucminas.br.

### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira

Colegiado: Terezinha Taborda Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.

### CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS

Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de A. Medeiros

Imagem da capa: starline/Freepik

Revisão: Ana Paiva e Eduardo Martins

Endereço: 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

# SCRIPTA

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

## Literatura e outras mídias

Organizada por

Márcia Marques de Moraes (PUC Minas)

Marcio de Vasconcelos Serelle (PUC Minas)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (PUC Rio)



CESPUC - MG  
CENTRO DE ESTUDOS  
LUSO-AFRO BRASILEIROS  
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



**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

Editadora da revista **Scripta** de Linguística: Juliana Alves Assis

Editadora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira

Secretárias: Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros

Sandra Maria S. Cavalcante

#### **Conselho Editorial da Scripta:**

Acesse: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/about/editorialTeam>

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, WorldCat, EZB, CIRC, Erihplus, 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,  
2022.

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

Arte moderna, arte impura: a Semana de 22 e as mídias  
*Marcio de Vasconcelos Serelle e Vera Lúcia Follain de Figueiredo* ..... 9

Modern art, impure art: the Week of 22 and the media  
*Marcio de Vasconcelos Serelle e Vera Lúcia Follain de Figueiredo* ..... 9

## Dossiê temático: Literatura e outras mídias

“A mesa”, de Drummond: banquete imaginário; refeição  
totêmica  
*Márcia Marques de Moraes* ..... 19

Graciliano e aspectos da estética modernista  
*Suely Corvacho* ..... 54

O traço e a troça: o riso como metáfora da Semana de Arte  
Moderna  
*Ivana Ferrante Rebello* ..... 79

Terra em transe como filme-manifesto, uma abordagem possível  
*Cláudio Coração* ..... 99

O canibal delicado na selva da cidade: antropofagia, memória e  
identidade na obra de Belchior  
*Roberto Remígio Florêncio, Clarissa Loureiro M. Barbosa,  
Vlader N. Leite e Andressa de O. Muniz* ..... 116

Vanguardas artísticas latino-americanas: modernidade, utopia e desolação

*Emerson Pereti* ..... 146

“O mundo começava nos seios de Jandira”, mito e erotismo na lírica de Murilo Mendes: uma leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*

*Luciano Marcos Dias Cavalcanti* ..... 171

“A falta que ama”: humanismo e amor em Carlos Drummond de Andrade

*Isaiás Gabriel Franco* ..... 199

## **Seção livre**

“Macumba” segundo Andrade: notas da perspectiva marioandradina acerca da religiosidade afro-ameríndia

*Oluwa Seyi Salles Bento* ..... 228

A escrita interessada de Maria Valéria Rezende: sobre vozes que contam histórias

*Candice Firmino de Azevedo e Ricardo Postal* ..... 254

Contradições e (des)alentos do existir: a modernidade poética de Marianne Moore

*Wélida Cristina de Souza Muniz Assunção, Manoel Barreto Júnior*..... 282

## Resenhas

Meandros psíquicos do aviltamento: resenha de *Degeneração*,  
de Fernando Bonassi

*Pedro Furtado* ..... 307

William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem  
pelas amazônias

*Jirlany Bezerra* ..... 313

# Editorial

# Arte moderna, arte impura: a Semana de 22 e as mídias

Marcio de Vasconcelos Serelle\*

Vera Lúcia Follain de Figueiredo\*\*

Este dossiê propôs que pesquisadores abordassem, por ocasião da efeméride, relações entre a literatura e outras mídias na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, e nas reverberações culturais dela ao longo dos últimos 100 anos. A festa constituiu-se a partir da experimentação em artes diversas como a literatura, pintura, escultura, arquitetura e música. Um jornal da época destacou o ineditismo dos “programas transcendentais”, que ligaram “formas de expressão emotiva” comumente divorciadas (CORREIO, 2000, p. 429). Os modernistas buscavam, ainda, diálogos com o horizonte técnico do período, como demonstra este excerto do artigo “O triunfo de uma revolução”, de Oswald de Andrade, publicado no *Jornal do Commercio*, dias antes do evento: “O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascantes, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera.” (ANDRADE, 2000, pp. 51-52).

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (PUC Minas). Pesquisador do CNPq, Doutor em História e Teoria Literária pela Unicamp. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Comunicação Social da PUC Minas. Foi professor visitante na Universidade de Queensland, Austrália. ORCID: 0000-0003-0142-6938.

\*\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). Pesquisadora do CNPq. Doutora em Letras, professora do Departamento de Comunicação Social e do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *A ficção equilibrada: narrativa, cotidiano e política*, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana*. ORCID: 0000-0001-6124-5464.

Oswald identificava a emergência de uma sensibilidade cultivada na experiência cultural atravessada pela técnica. Esse novo sensorium cosmopolita foi caracterizado por Walter Benjamin (1994), em seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica, pela fruição coletiva e apropriadora e pela percepção fragmentária estimulada principalmente pela fotografia e pelo cinema. Para Benjamin, um dos diálogos possíveis entre arte e técnica está no modo como as novas formas passam a considerar as mudanças nas estruturas de recepção.

Em conhecido ensaio, Flora Sussekind (1987) demonstrou como a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, em contato com artefatos industriais, não apenas os discute e os descreve como objetos de cena, mas os incorpora via linguagem que referencia a urgência de novos maquinismos. Entre os aparelhos do momento, destacam-se, além dos já citados, o fonógrafo, o telefone e o automóvel. Em obras publicadas após 22, como *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, Sussekind identificou escritas “à beira do instantâneo” e em diálogo com recursos jornalísticos. Essas sínteses eram possíveis porque, segundo a autora, esses escritores retomavam “a seu modo o confronto entre literatura e técnica que se configurava, ainda hesitante, em fins do século 19 [...]” (SUSSEKIND, 1987, p. 39).

O cinema e a fotografia não integraram, contudo, a Semana de 22, nem como forma de documentação, até onde se sabe, nem de expressão artística. A foto do grupo de 16 modernistas feita supostamente no fechamento do festival foi, na verdade, realizada em 1924, em almoço de homenagem a Paulo Prado (CALIL, 2019). Os motivos para ausência de registro não são evidentes, uma vez que, no Brasil, já havia fotógrafos e cinegrafistas

disponíveis para a documentação. No plano da experimentação, como avalia Ismail Xavier (CONFERÊNCIA MAGNA, 2022), a condição era outra, pois não existiam, em nosso meio cultural, produções fotográficas e cinematográficas de teor vanguardista como em outros campos.

Isso não significa que essas artes tenham ficado de fora do espectro modernista. Mário de Andrade, por exemplo, foi espectador contumaz e escreveu crítica de filmes na revista *Klaxon*. Mário também se interessou pela fotografia e a praticou “com insuspeito talento nas viagens que empreendeu ao Norte e Nordeste, a partir de 1927 [...]” (CALIL, 2019). Em perspectiva semelhante à de Sussekind – a de que a base tecnológica enformou (moldou) a técnica literária –, José Carlos Avellar (2007, p. 16) considera, talvez de modo um tanto categórico, que “a literatura modernista partiu do cinema [...]”. A montagem cinematográfica de imagens técnicas, produzidas pelas lentes objetivas de aparelhos, contribuiu, segundo o crítico, para a emergência de uma “nova língua”.

Décadas depois, seria a vez de o Cinema Novo dialogar com o movimento por meio da antropofagia, já tornada repertório para o contemporâneo. Para Eduardo Sterzi (2022, p. 21-22), a antropofagia, fundamentada em leitura aguda do ritual indígena, facultou-nos um pensamento que “não quis simplesmente fazer tábula rasa do patrimônio cultural que, para o bem e o mal, vincula América e Europa, mas, sim, estabelecer angulação que nos permitisse lidar de maneira renovada com esse patrimônio [...]”.

O ser como devoração serviu, por exemplo, com variação, ao canibalismo literal de *Como era gostoso o meu francês*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1971. Antes, em

1969, *Macunaíma* havia sido adaptado para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade. A obra foi também ilustrada por Carybé e vertida para o teatro por Antunes Filho, em 1978 – mais recentemente tornou-se peça dirigida por Bia Lessa, entre outras adaptações. Novamente Sterzi chama-nos a atenção para a vocação multiplicadora da obra de Mário de Andrade:

Não podemos esquecer que o próprio texto do *Macunaíma* é marcadamente compósito, uma colagem ou montagem de palavras e imagens das mais variadas fontes. Pode-se conceber esse livro de Mário de Andrade, portanto, como uma espécie de filtro ou tela que liga uma multiplicidade preexistente – a vasta coleção de imagens e textos mobilizados pelo autor – a uma multiplicidade vindoura – todas as reinterpretações do personagem e de suas peripécias por artistas subsequentes. (STERZI, 2022, p. 87).

A reinvenção constante de *Macunaíma* perfaz, para Sterzi, a própria forma aberta e improvisada da rapsódia e pode ser apreendida em muitos outros diálogos que o cinema brasileiro estabeleceu com a literatura modernista – e vice-versa. Avellar (2007) refere-se a uma declaração de Nelson Pereira dos Santos para quem o cinema deveria aprender com a literatura como encontrar uma expressão estética para plasmar artisticamente os problemas do povo. Mas o cinema também ensina. O próprio Mário sugeriu: “Para fazer literatura – uma organização polifônica de nossas diversas falas capaz de expressar adequadamente como pensamos e sentimos o mundo –, escrever cinematograficamente [...]” (AVELLAR, 2007, p. 6). Filmar como se escreve, escrever como se filma; assim é a conversação incessante descrita por Avellar.

Entre inúmeras outras relações com obras e preceitos modernistas, a que o tropicalismo estabeleceu com a antropofagia

é, pelas passagens entre artes, particularmente cara a este dossiê. Estreitamente associado à música popular brasileira e possuindo nela a tradução mais difundida do termo, o tropicalismo possui vertentes nas artes plásticas, teatro, cinema e arquitetura (BASUALDO, 2007). A origem “mítica” desse momento, para usarmos expressão de Ivana Bentes (2007), é apontada no cinema de Glauber Rocha. É conhecido o capítulo do livro *Verdade tropical* em que Caetano Veloso descreve o impacto que Terra em transe teve sobre ele, desde a cena de abertura: tomada área do mar que se aproxima do continente brasileiro ao som de um cântico de candomblé. Para Caetano Veloso (1997), o filme desvela, por meio de suas “imagens fortes”, o inconsciente da realidade brasileira, tanto na visão amarga da política trazida pelo protagonista, na paródia que capta o povo brasileiro em seus paradoxos, como na ridicularização do populismo. “Nada do que veio a se chamar ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático [...]” (VELOSO, 1997, p. 105).

Em outro momento de *Verdade tropical*, evoca-se a contribuição da antropofagia – entendida, ao mesmo tempo, como atualização e livramento das vanguardas – para o tropicalismo. Havia, por exemplo, um sentido claro de canibalismo cultural no modo como os tropicalistas fundiam o rock na música brasileira. Caetano Veloso ressalva, entretanto, que a deglutição proposta por Oswald não deveria ser compreendida como mistura mal-ajambrada de elementos precariamente assimilados; não era uma panaceia para o enfrentamento de nossos problemas. “A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência de fatura), não um drible na questão [...]” (VELOSO, 1997, p. 249).

Como atesta Carlos Basualdo (2007), tanto em Caetano

como em Oiticica e José Celso “a razão antropofágica [...] substitui o cartesianismo [...]”, sendo citada em textos programáticos desses criadores. No manifesto distribuído na estreia da peça *O rei da vela*, em 1967, José Celso afirmava que ainda éramos muito subdesenvolvidos para compreender a contribuição que Oswald de Andrade dera a nossa cultura, mas que confiava na capacidade daquela geração do Teatro Oficina para apanhar a bola jogada pelo modernista e passá-la à frente. Oswald “deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audiovisual [...]” (CORRÊA, 2007, p. 233).

Essas conversações entre textos, contextos e artes podem ser lidas, hoje, como fez Lúcia Nagib (2017) em análise de *Como era gostoso o meu francês*, pela chave da intermedialidade. No cerne dessa corrente, segundo Nagib, reside uma “utopia híbrida”, que nega a ideia de pureza e a hierarquização entre as artes. A hibridação no filme de Nelson Pereira dos Santos pode ser apreendida na combinação de gravuras renascentistas, cantos guerreiros indígenas, música de Zé Rodrix, narração do cinejornal, entre outros elementos.

A noção de intermedialidade, que passa a substituir, a partir da década de 1990, a de interartes, abrange fenômenos em que fronteiras de uma mídia são ultrapassadas (RAJEWSKY, 2012). O significado de mídia, aqui, se dá na imbricação entre materialidades, meios de expressão e formas culturais, o que inclui as manifestações artísticas. De modo geral, a intermedialidade se apresenta por meio de referências, combinações e transposições (adaptações). Sua importância como campo de estudos está no fato de que, segundo Gaudreault e Marion (citados por RAJEWSKY, 2012), uma mídia só pode ser compreendida em

sua relação com outra mídia.

A abordagem, articulada à crítica cultural, pode abrir outros entendimentos para o que foi catalisado, expresso e problematizado na Semana de 22 e suas ressonâncias que evidenciam o caráter inerentemente relacional das artes. Convém retomar, no fechamento deste editorial, a ótima leitura que Avellar (2007) faz dessas relações. O caráter de não ter nenhum caráter em Macunaíma remete “a uma pureza sem nenhuma pureza, tal como Mario de Andrade via o cinema (e a arte moderna de um modo geral): arte impura [...]” (AVELLAR, 2007, p. 16). É a partir desse viés que os oito textos que compõem este dossiê refletem sobre a Semana. O volume da revista se completa com três artigos na seção livre e 2 resenhas. Desejamos a todos uma boa leitura.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. O triunfo de uma revolução. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22: A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 49-52.

AVELLAR, José Carlos. O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos. (org.). Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p. 11-28.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos. (org.). Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p.

99-128.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. Folha de S. Paulo. São Paulo, 2019. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

CONFERÊNCIA MAGNA: Modernismo e Cinema XAVIER, Ismail. Aula Magna Fapesp: Modernismo e Cinema. In: *CEM anos da Semana de Arte Moderna: pesquisa, arte e literatura*. Agência FAPESP. [S.l.], 16. fev. 2022. 1 vídeo (3h51min10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d-j-Cu0s6-k>>. Acesso em: 06 fev. 2023. (Início a partir de 2h35min).

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: manifesto do oficina. In: BASUALDO, Carlos. (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p. 233-235.

CORREIO Paulistano. Semana de Arte Moderna. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 429-434.

NAGIB, Lúcia. Antropofagia e Intermidialidade: usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 6, n. 1. 2017, p. 1-20.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais. *Flores Nogueira (org.). Intermidialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

STERZI, Eduardo. Saudades do mundo. São Paulo: Todavia, 2022.

SUSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

**Dossiê temático:  
Literatura e  
outras mídias**

# “A mesa”, de Drummond: banquete imaginário; refeição totêmica

Márcia Marques de Morais\*

## Resumo

Este artigo pretende apresentar uma leitura do poema “A mesa” (*Claro enigma*, 1951), de Carlos Drummond de Andrade, sob viés psicanalítico-antropológico. Dessarte, vale-se de categorias freudianas e do mito da horda primitiva (do ponto de vista da psicanálise e da antropologia / sociologia), para interpretar como refeição totêmica a ceia imaginária que comemora, postumamente, os noventa anos do pai, convidado / convocado para o banquete, pelo eu lírico. Tal leitura, além de considerar a mediação literária do ponto de vista do conteúdo veiculado, atém-se à questão da forma do poema, estruturado em 340 versos que se sucedem, “totemicamente” verticalizados. Nesse sentido, traz à cena a questão antropofágica como recurso identitário, sobejamente “manifestada” na Semana de Arte Moderna, mas sublinha-a também como estratégia estética. Apresenta, ainda, diálogo entre a poética drummondiana e produções pictóricas da artista mineira, Yara Tupinambá, para enfatizar o diálogo interartes como outra proposta de “A Semana”.

Palavras-chave: Poética drummondiana; narrativa mítica; antropofagia; literatura e pintura.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras e dos cursos de Especialização e Graduação em Letras. ORCID: 0000-0003-3952-2829.

# “A mesa”, by Drummond: imaginary feast; totemic meal

## Abstract

This paper presents a reading of the poem “A mesa” (Claro enigma, 1951), written by Carlos Drummond de Andrade, from a psychoanalytic-anthropological point of view. Thus, it relies on Freudian categories and the myth of the primitive horde (from the point of view of psychoanalysis and anthropology / sociology), to interpret as a totemic meal the imaginary feast that celebrates, posthumously, the ninety years of the father, invited / summoned to the feast, by the lyrical self. Besides considering literary mediation from the point of view of the content of the poem, this reading is concerned with the form of the poem, structured in 340 successive verses, verticalized, metaphorically, like a totem. In this sense, this reading addresses the anthropophagic issue as an identity resource, which was “manifested” in *The Week of Modern Art*, but also emphasizes it as an aesthetic strategy. This reading also presents a dialogue between the Drummond poetry and the pictorial productions of Yara Tupinambá (an artist from Minas Gerais, like Drummond), to emphasize the interart dialogue as another proposal of “*The Week*”.

Keywords: Drummond poetry; Mythical narrative; Anthropophagy; Literature and painting.

*Ao poeta, em 2022, ano em que completaria 120 anos.*

Em “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, introdução ao livro *Leitura de Poesia*, organizado por Alfredo Bosi, o crítico, traduzindo Croce, destaca no poema “dois elementos importantes: um complexo de imagens e um sentimento que o anima” (BOSI, 1996, p. 8), ressaltando que é através de tais imagens que “corre o sentimento, um sentimento que não é mais do poeta que nosso, um humano sentimento [...]” (BOSI, 1996, p. 9). Com essa lembrança, início a leitura do comprido poema de Carlos Drummond de Andrade, composto de 340 versos – “A mesa” –, publicado em 1951, em *Claro Enigma*.<sup>1</sup>

Isso significa que, embora autobiográfico e de vezo memorialista, como se verá, o poema de Drummond, inequivocamente, tem referências explícitas à família, ao que lhe foi intrinsecamente familiar, o que se recupera, inclusive, por dados de sua biografia; no entanto, há nele um estranhamento, uma estranheza tal que nos é, ela mesma, conhecida, familiar. Assim, o poema, perscrutando laços de sangue que juntam drummonds e andrades, faz suspeitar que ali se encontra cada homem humano...

Para além de reiterar, dessa forma, aquilo que subjaz à “leitura de poesia”, conforme afirmou Bosi, esse deslizamento de sentido, essa (ex)tensão da leitura, faz que o leitor desconfie de um *pathós* que provocou o poema e que o sustém. Esse *pathós* que irmana lirismo e sociedade, conforme Adorno (2003), no célebre ensaio, encarnará uma forma, uma organização, mímese, ela mesma, da constituição do sujeito e de sua inscrição subjetiva. Assim, atravessa-se o sujeito-autor, o eu-lírico (quase um narrador), o enunciador do poema e se projeta, nele, cada um de nós.

---

<sup>1</sup> Vide anexo 1.

A direção de leitura da poesia de Drummond por que se opta, neste momento, não implica, de forma alguma, que as inclinações da poética drummondiana desveladas pela crítica sejam postas em questão, ou, dito de outra forma, que possa haver contradições entre a leitura que ora se experimenta e os estudos drummondianos mais alentados. Pretende ser, sim, uma leitura que, partindo de temática cara ao poeta – as questões familiares –, aponte a família como estrutura, organização, cuja função, do ponto de vista psicanalítico, propicia ao sujeito vivenciar conflitos subjetivos que o tornem apto a alçar-se à categoria de sujeito societário, e, nessa pauta, a ceia do pai aqui, nesta leitura, também seria, ainda, figuração do banquete totêmico, ícone do mito da horda primitiva que, em sua verticalidade, figuraria como lembrança da voz paterna, reiterando o respeito à lei do pai que aponta o tabu das relações incestuosas, de uma sexualidade exuberante e sem peias.

Frise-se, portanto, que conflitos, impasses, obstáculos a serem transpostos, afastados ou assumidos, são sempre objeto da “poesia reflexiva” de Drummond, na interpretação de Arrigucci Jr.. Tais empecilhos ou acorrentam o eu-lírico, na instância familiar, como pode parecer, numa leitura de chofre do poema “A mesa”, ou se manifestam na lida dos homens em sociedade, ou, ainda, são pedras no meio do caminho da criação poética – são, enfim, sempre um ponto de resistência que se tenta minar na luta, ainda que vã, com as palavras, em que se sublinha, na poética drummondiana, a tensão sempre entre coração e mundo, ainda conforme Arrigucci Jr. (2002), em *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*.

“A mesa”, escrito em 1950, numa primeira leitura, é um “convite” dirigido ao pai morto, para comemorar, postumamente,

seus 90 anos. Trata-se de uma ceia imaginária em que a mesa vai sendo “posta”, com cada conviva chamado a se sentar ao lado do pai, em meio a lembranças e descrições de cada um deles. As aspas em “posta” pretendem já insinuar “posta / postas” de um repasto, de uma refeição, de uma deglutição, tendo em vista o dossiê desta *Scripta*, que pretende comemorar, rememorar e estender, para além da Semana de 22, a antropofagia como *frame* do movimento.

Frise-se o dialogismo na construção do poema, a partir do eu-lírico, o filho, a dirigir-se ao pai, incitando-o à comemoração. Frise-se, também, que se se explicita essa voz do filho no dialogismo, não se pode fechar questão quanto à existência de uma forma explicitamente dialogada (não há sinais gráficos – travessões ou aspas – que formatem a voz do pai em discurso direto; talvez a percebamos em tênue discurso indireto livre, em uma certa expressão aqui ou ali, uma dicção ou tom que replicaria a possível voz paterna).

Pode-se ouvi-la, sim, mas não como resposta a perguntas feitas ou a proposições expressadas; é como se uma voz mineira e ancestral, a voz de um morto, comentasse a esmo, no vácuo, em postura irônica ou humorística, em uma quase contrafação à voz filial. De qualquer modo, essa dicção da fala do pai que não interage com a do filho parece constituir ponto nevrálgico e forma importante na leitura do poema.

Ouçamos os versos: “E não gostavas de festa... / Ó velho, que festa grande / hoje te faria a gente. [versos 1 a 3] / [...] / Ai, velho, ouvirias coisas / de arrepiar teus noventa. [versos 11 e 12]” (ANDRADE, 1995, p. 108).

Assim, esse pai que participaria da festa, ou se dela viesse a participar a convite do filho, ouviria coisas de arrepiar; no

entanto, a filharada representada pelo eu-lírico se apressa em garantir a essa presença fantasmática que tudo era brincadeira, diante do que se ouve um “Pois sim” (ANDRADE, 1995, p. 109, verso 23). A expressão oralizada, sem marcas do discurso direto, ambígua e irônica, que afirma para negar, põe em questão o fato de ser pura brincadeira o objeto das falas naquela mesa imaginária. De qualquer modo, a fala não responde à do(s) filho(s). Sem sinais de diálogo que marquem a troca de turnos entre uma e outra voz, iniciando um verso que se prolonga além dela, a expressão aponta quase que um pensamento do pai, uma reflexão, um quase muxoxo entre dentes...

Mais adiante no poema, esbarra-se com outra manifestação paterna. Ouçamos: “Puxa, / grandessíssimos safados, / me saíram bem melhor / que as encomendas. De resto, / filho de peixe... [...]” (ANDRADE, 1995, p. 109, versos 37 a 41).

Essa reflexão “falada”, ecoada na voz do eu lírico, constata nos filhos, com alguma (ou muita) vaidade, um legado seu, uma herança sua e nela, bem sugerida, algo da ordem da sexualidade. Basta atentarmos não só para o “grandessíssimos safados”, como, ainda, vale a pena regressar ao trecho anterior em que se lê o olho cansado do pai “entrando-nos alma adentro”, vendo a “lama podre” (versos 28 e 29) de cada filho e para, além de fitá-los com pesar, amaldiçoá-los com ira, perdoar-lhes com doçura, “por dentro se regala[ndo] de ter filhos assim [...]” (versos 36 e 37).

Nos versos que se sucedem à reflexão vaidosa do pai, vamos encontrá-lo, através da referência filial, como que se recompondo daquele “(in)ato falho”, friso o chiste. É que, imediatamente, o pai franze o sobrecenho, interroga-se quanto a uma lembrança saudosa e até certo ponto próxima que o faz rir e

constatar o fato de ter lançado “uma ponte / dos passos loucos do avô / à incontinência dos netos / sabendo que toda carne / aspira à degradação [...]” (ANDRADE, 1995, p. 109, versos 47 a 51).

De fato, esse pai se coloca como elo de transição entre gerações, ponte entre loucura e incontinência, reafirmando o vezo sexual dessa lembrança, se se confirma, ainda, a degradação a que toda carne aspira. Lê-se, então, no pensamento do pai, subsumido por um eu lírico “onisciente”, o movimento ambíguo de ser elo de continuidade e, paradoxalmente, recusa a essa continuidade, pela aspiração ao descontínuo representado pelo significativo “degradação”.

São fortes as imagens de uma sexualidade exacerbada e frenética quando, despistando o pensamento e a interlocução imaginária, o pai tosse, naquele tossir com que se nos recompomos, malgrado o faça “numa via de fogo e sob um arco sexual”. Estranhas tais imagens que desenham, agora, mais que ponte; elevam-se em arco sexual num caminho incendiado e se descolam sintaticamente numa contrafação: “mas numa via de fogo / e sob um arco sexual, /tossias.” (ANDRADE, 1995, p. 109-110, versos 52 e 53).

Surpreendido por seus meninos, esse pai imaginário, convidado do filho para as bodas dos noventa, torna a se recompôr, nas interjeições “Hem, hem, meninos, / não sejam bobos.” (ANDRADE, 1995, p. 110, versos 53 e 54). A voz poética que ecoa o filho enunciador ironiza aquele “meninos” da voz paterna imaginária – seus meninos seriam já cinquentões, com traços de uma inocência resguardada e de certo desamparo, a partir do qual, agora, explicitamente se evoca a mãe, já que tais meninos figuram desejosos “de pedir [a ela] que cosa, / mais do que [sua] camisa, / [sua] alma frouxa, rasgada...” (ANDRADE, 1995, p. 110, versos 61 a 65). Aqui se escuta o eco de “Infância”,

segundo poema de *Alguma poesia* (1930), em que “minha mãe” costurava, enquanto “meu pai montava a cavalo e ia para o mato.” (ANDRADE, 2002, p. 6).

A figura materna talvez já se insinuasse antes dessa evocação, quando, do 17º ao 20º versos, sugerem-se, dentre os alimentos da ceia, outros que certo “alguém faria / de mil coisas naturais / e fartamente poria / em mil terrinas da China [...]” (ANDRADE, 1995, p. 108-109), chamando-nos a atenção para a delicadeza da porcelana, para a naturalidade da alquimia e para a fartura presente no numeral “mil”, duas vezes repetido e no advérbio “fartamente”.

Insinuando-se já uma tensão entre as duas figuras parentais no discurso do filho, reafirma-se essa dualidade no final do poema, quando o eu-lírico deixa sem respostas um rol de perguntas, que os versos de 298 a 318 levam a ler:

Quem preparou? que inconteste  
vocação de sacrifício  
pôs a mesa, teve os filhos?  
quem se apagou? quem pagou  
a pena deste trabalho?  
quem foi a mão invisível  
que traçou este arabesco  
de flor em torno ao pudim,  
como se traça uma auréola?  
quem tem auréola? quem não  
a tem, pois que, sendo de ouro,  
cuida logo em reparti-la,  
e se pensa melhor faz?  
quem senta do lado esquerdo,  
assim curvada? que branca,  
mas que branca mais que branca  
tatja de cabelos brancos  
retira a cor das laranjas,  
anula o pó do café,  
cassa o brilho aos serafins?  
quem é toda luz e é branca?  
(ANDRADE, 1995, p. 117).

As perguntas retóricas, já implicando a resposta que presentifica a figura materna, acabam desenhando-a muito discreta, com vocação para o sacrifício e marcada pelo apagamento, pela invisibilidade, pela sensibilidade e santidade, pelo altruísmo e desprendimento, pela pureza do branco e o irisado de muitas cores, o que, *avant la lettre*, contempla reflexões “feministas” de nossa contemporaneidade, já insinuadas mesmo no movimento de 22, qual seja, há, de certa forma, no poema, um tom, misto de lirismo e de constatação da função subalterna da mãe, da mulher.

Essa mãe nutriz, embora se sente do lado esquerdo do pai (insinue-se, nesse esquerdo, talvez, o mesmo “gauchismo”<sup>2</sup> do filho), ocupa um lugar intangível, etéreo da “mão invisível”; da “auréola”; da “branca mais que branca”, do “brilho de serafim”, do “toda luz e branca” e, nesse sentido, vai acentuando a tensão relativamente ao par parental, conforme a voz poética do filho ao dirigir-se ao pai: “Decerto não pressentias / como o branco pode ser / uma tinta mais diversa / da mesma brancura. . . Alvura / elaborada na ausência / de ti, mas ficou perfeita, / concreta, fria, lunar.” (ANDRADE, 1995, p. 117, versos 319-325). Percebe-se, pois, na voz do filho, um certo conflito, um quase questionamento em relação a certa insensibilidade do pai, relativamente à mãe, dito de outro modo, a disparidade dos lugares entre homem e mulher...

No entanto, malgrado esse mal-estar na relação e até por causa dele, como se nos apresenta o discurso da psicanálise, tudo

---

2 Já no primeiro poema publicado por Drummond em *Alguma poesia* (1930), “Poema de sete faces”, o eu-lírico se diz destinatário do vaticínio de um anjo torto: “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” e, assim, insinua o desajuste do poeta, da poesia, na sociedade, ecoando, certamente, o poema “*L'albatros*” (*As flores do mal*), de Charles Baudelaire, que, para cantar o poeta, usa a metáfora da ave feita para as alturas e sua falta de jeito no pousar em um convés.

se rearranja numa “grande festa” em que se põe a mesa para a ceia. Nesse momento do texto poético, a voz que ensaia recalcar o tom questionador, reúne, no pronome “vós”, o “tu” com que até então o filho se dirigia ao pai e um “ela”, sequer dito, aludindo à figura materna. Estranha e familiarmente, essa figura não é nomeada e nem indicada por pronome; é tão somente insinuada pelas respostas às perguntas que a referenciam por perífrases que realçam seu papel / sua função na família. Dirigindo-se, a partir daí, aos dois, pai e mãe, ao par parental, o tom se transmuta num tom maior, evocando o da própria oração do “Pai Nosso”, inclusive repetindo-a, na métrica e no ritmo e calcando o signo “estais”, insistido três vezes em sete versos: “Os dois ora estais reunidos / numa aliança bem maior / que o simples elo da terra. / Estais juntos nesta mesa / de madeira mais de lei / que qualquer lei da república. / Estais acima de nós, / acima deste jantar [...]”. (ANDRADE, 1995, p. 117-118, versos 328 a 335).

“Estais acima de nós”, diz o verso que tem como paradigma “Pai Nosso, que estais no céu” e que eleva o jantar, a festa, a ceia, a mesa, para o alto, em movimento de ascese. Nesse movimento, que, à primeira vista, aponta para o céu, sugerido e dito indiretamente, como, por exemplo, em “aliança bem maior que o simples elo da terra”, há algo de inquietante. É que soa descabida a sugestão de ascese e, pois, de transcendência, em se tratando de uma direção, inclusive polêmica, da crítica, quanto à poética drummondiana, já consagrada como a poética da reflexão diante de obstáculo, de uma “pedra no meio do caminho”, ou da recusa. Nada pode ser assim tão sublimado, tão transcendente, ao término de uma mesa que, na poesia de Drummond, se põe para uma festa de aniversário do pai morto...

Além disso, houve para o jantar uma convocação (e não um convite); a razão da convocação é explicitada como “por

muito – enfim – vos querermos”, em que o “enfim” sinaliza “um entregar os pontos”, um conformismo, e, ainda, o poema se fecha misturando amor e ilusão – a ilusão do amor na ilusão da mesa imaginária. Ela está vazia, diz o último verso, deslocado à direita e composto apenas com a palavra “vazia”.

Chama a atenção a estrutura óptica do poema todo que enfileira 340 versos heptassílabos, sem divisão em estrofes, diretos, um sobre o outro, possibilitando a visualização de uma estrutura horizontal sobre a página em branco que, se fosse uma só, ou se se inscrevesse numa longuíssima página, em sentido vertical, desenharia algo ereto, algo alçado do chão ao firmamento, que expulsa para o lado direito da página o 340º verso, constituído pela palavra “vazia”, esvaziando-se, pois, a mesa e dissipando o poema, que termina assim:

“junto da mesa  
vazia.”

Essa insistência na estrutura pretende, aqui, sublinhar como a visualidade do poema estava no horizonte do poeta e refletir sobre essa enorme mesa que vem sendo posta / montada / construída e que é objeto de uma alusão também muito estranha: “Agora a mesa repleta / está maior do que a casa.” (ANDRADE, 1995, p.116, versos 276 e 277).

A mesa horizontal transcenderia a casa; ela debordaria as portas da casa; ou, se se pensa, de novo, na tal estrutura vertical hiperbólica, do próprio poema imenso e longilíneo na(s) página(s) em branco, ele figuraria o próprio totem, objeto mítico erigido, ereto, da refeição totêmica que faz do pai o seu repasto e, em nome desse pai morto, precisa perpetuar-lhe palavra e lei.

São inúmeros, no poema, os indícios desse festim, subjacente à ceia imaginária para comemorar o aniversário do pai morto. Eles foram lidos, desde o início da convocação / do

convite ao pai, em versos como: “Ai, velho, ouvirias coisas / de arrepiar teus noventa.” (ANDRADE, 1995, p. 108, versos 11 e 12). São também vários os momentos textuais alusivos à sexualidade desregrada que caracteriza o mito da horda primitiva e que vale a pena repetir, quando, por exemplo, o poema faz alusão “à incontinência dos netos, / sabendo que toda carne / aspira à degradação, / mas numa via de fogo / e sob um arco sexual, / tossias. [...]” (ANDRADE, 1995, p. 109-110, versos 49 a 54). Ou, ainda, quando o poema insinua a descendência multiplicada não numa ordenação linear, mas num cruzamento interclãs, como em: “serão cinqüenta, / que sei? Se chegam mais outros, / uma carne a cada dia / multiplicada, cruzada / a outras carnes de amor.” (ANDRADE, 1995, p. 115, versos 253 a 257).

Acrescente-se a isso o tom do diálogo virtual mantido com o pai, um tom de galhofa, como, por exemplo, em: “Sorver, papar que comida / mais cheirosa, mais profunda / no seu tronco luso-árabe / e que bebida mais santa / que a todos nos une em um / tal centímano glutão, / parlapatão e bonzão!” (ANDRADE, 1995, p. 111, versos 90-95), com os estranhíssimos “papar”, para condensar comida e o tratamento infantil iterativo dado ao pai e a exuberância paterna, com algo de irônico e risível, no exagero das cem mãos e dos sufixos “-ão”, referindo-se ao guloso, ao fanfarrão, blasonador e ao bonachão, o que, nesse trecho, acaba por apontar traços desse pai do festim em choque com o pai até então desenhado pelo poema. Esse tom, por sua vez, alterna-se com tons de tristeza, culpa, desencanto, preocupação, quando desfila todo o clã familiar, compondo a mesa abrasonada, se nos remetemos ao blasonador do pai, contido no “parlapatão” que acabamos de pontuar. São convivas as pessoas da família Andrade, facilmente identificáveis na biografia e na árvore

genealógica do poeta. Assim se sucedem na enumeração dos que têm assento à mesa, em ordem decrescente de idade, os seis filhos que chegaram à vida adulta: Rosa Amélia – nomeada em minúscula, numa derivação imprópria, já falecida quando da produção do poema – e os outros quatro homens e uma mulher não nomeados, mas apenas indicados – o irmão mais velho, sem nomeação (mas Flaviano na vida real); um outro, Altino, doutor (bacharel), amante de letras douradas e da natureza, vivendo a tensão entre cidade e campo e que, figura na biografia do escritor, como sendo o irmão que o inicia nas letras. Estranhamente, depois da referência a esse irmão, lê-se o verso 134, “Então vira patriarca”, constituindo-se de uma oração absoluta e sem referência definida a um dos irmãos-personagem. Como a seguir apresenta-se José, seria possível identificá-lo à nomeação do patriarca José Bonifácio, supondo-se que o verso “Então vira patriarca” se refira a ele. No entanto, considerando-se seu lugar na estrutura do poema, entre as indicações de “Altino” e de José, é possível a leitura de que se refira também a Altino, irmão que teve uma descendência numerosa na vida real (onze filhos), cabendo-lhe então o “que virou patriarca”. A filha, apontada a seguir como conviva, mantém-se calada e é, na biografia do autor, Maria das Dores, para quem foram feitos os poemas “Cantiguinha”<sup>3</sup> e “Inscrição”<sup>4</sup> (ambos de *Boitempo*), a enunciarem a irmã-menina ensimesmada... O sexto conviva é ele próprio, o poeta, caracterizado como “*gauche*” desde o primeiro momento poético, como já se adiantou (vide nota 1). Nesse gauchismo, caracterizando o próprio ofício de

---

3 “CANTIGUINHA // Era um brinquedo maria / era uma história maria / era uma nuvem maria / era uma graça / maria / era um bocado maria / era um mar de amor maria / era uma vez era um dia / maria [...]” (ANDRADE, 2002, p. 955);

4 “INSCRIÇÃO // Trágica menina / escondendo a sina / em placidez de água parada. // Trágica princesa / de um reino de dois andares // azuis, / mimada até a ponta das unhas / que se fincariam na pele / do frustrado viver. [...]” (ANDRADE, 2002, p. 955-956).

poeta, metaforizado no albatroz, talvez se explicitassem, com mais concretude, os conflitos com o esse pai “despótico”, na medida que quer fazer sua vontade imperar sobre a do filho – “Lá que brigamos, brigamos, / opa! Que não foi brinquedo [...]” (ANDRADE, 1995, p. 114, versos 209 e 210) – e a identificação especular refratária com ele – “Não importa: sou teu filho / com ser uma negativa / maneira de te afirmar.” (ANDRADE, 1995, p. 114, versos 206-208).

A partir então desse sexto filho adulto, anunciam-se oito filhos “minúsculos”, “frustrados” que morreram crianças, para quem se fez também o poema “Os chamados”<sup>5</sup> (*Boitempo*).

Em procissão, vêm os netos, seguidos dos bisnetos e há forte alusão à neta Maria Julieta, filha do poeta que pede ao pai / vovô uma atenção especial para ela: “e diz, depois de tudo, / se não é, entre meus erros, / uma imprevista verdade. / Esta é minha explicação, / meu verso melhor ou único, / meu tudo enchendo meu nada.” (ANDRADE, 1995, p. 116, versos 270-275)

Repleta, então, a mesa, “maior que a casa” (verso 277), como se vem insistindo, vale a pena destrinçar o que sobre ela se põe como “regalos” e com que tom o poeta o faz. Ouçamo-lo: o tutu não deve ser desdenhado junto com sempre mais um torresminho; cachaça e cerveja, sem nos esquecermos da imagem do pai, no início do poema “com riso na boca, / e a nédia galinha, o vinho / português de boa pinta [...]” (ANDRADE, 1995, p. 108, versos 14-16) e “mil coisas naturais” (verso 18) postas em terrinas da China, sem contar com o pudim enrodilhado num arabesco de flor, a que já se aludiu. No entanto, estranha-se, por outro lado, o peru com farofa, bem familiar no Natal, mas estranho em jantar

---

5 “Elias vive 8 dias. / Sua biografia está em duas linhas paroquiais / e já surge Lincoln / chamado a viver 3 meses e 23 dias. / Antônio resiste / 1 ano, 5 meses, 3 dias. / João de Deus: 2 anos, 9 dias. / Vem Sílvio: 4 meses e 3 dias. / E vem Olavo: 1 ano e 17. / Geraldo vive uma eternidade: 3 anos, 5 dias. / Flávia não vai além de 27. É tempo de parar / e chorar. / Os outros seis, que deus os vai poupando, / acenando que esperem – para quê?” (ANDRADE, 2002, p. 952).

mineiro de aniversário... E, então, esse peru ecoa aquele outro do conto “O peru de Natal” (*Contos novos*), com que Juca, narrador do conto de Mário de Andrade, rememora também o pai morto em outro banquete totêmico...<sup>6</sup>

Há versos esparsos pelo poema que reiteram essa direção de sentido, como, por exemplo, o *day after* do pai assassinado, a culpa daí advinda numa espécie de “ressaca moral” e a ausência de lei que viesse regular a “partilha”, a divisão das mulheres da tribo: “Comíamos, / e comer abria fome, / e comida era pretexto. / E nem mesmo precisávamos / ter apetite, que as coisas / deixavam-se espostejar, / e amanhã é que eram elas.” (ANDRADE, 1995, p. 110, versos 67-63).

Mais adiante, pergunta-se se a importância do comer é considerada a partir da constatação de “que só o prato revel[a] / o melhor, o mais humano / dos seres em sua treva [...]” (ANDRADE, 1995, p. 110, versos 83-85), implicando o lugar trevoso do ser humano, já referido, anteriormente, como “a lama podre” da “alma adentro” (p. 109, versos 28 e 29), constatada pelo pai e nos fazendo ler o inconsciente como lugar perscrutado no poema.

A questão paterna, na visão antropológico-psicanalítica, com base no mito da horda primitiva, aponta o assassinato do pai como instância de sua reificação e, a partir daí, como voz reguladora da sexualidade tribal, a partir da qual, respeitada a “regra básica”, a inscrição do tabu, fundam-se as sociedades. E o poema ecoa isso:

(Não ser feliz tudo explica).  
Bem sei como são penosos  
esses lances de família,

---

6 Trata-se de uma possível leitura dialógica entre os dois Andrades, Mário e Carlos Drummond, não apenas pelas conversas, privilegiadamente epistolares, mantidas entre os dois escritores, como, ainda, pela possibilidade de o conto ter sido lido pelo poeta, considerando que o conto é dado como versão definitiva em “agosto, 1938-1942” (ANDRADE, 1999, p. 75) e publicado postumamente em 1947, e o poema de Drummond, em 1951.

e discutir neste instante  
seria matar a festa,  
matando-te – não se morre  
uma só vez, nem de vez.  
Restam sempre muitas vidas  
para serem consumidas  
na razão dos desencontros  
de nosso sangue nos corpos  
por onde vai dividido.  
(ANDRADE, 1995, p. 113, versos 169-180).

Reconstituídos, pois, imagem e nome do pai, assassinado no festim orgiástico, ficam amainados os conflitos através de uma lei fundadora, metaforizada na condensação da expressão que aponta a “madeira mais de lei” da mesa drummondiana, que, resvalando o próprio mito que contempla, escorrega para a história também contemplada nos marcos referenciais do poema autobiográfico.

Assim, a madeira de lei dessa mesa é, dizem os versos, “mais de lei / que qualquer lei da república.” (ANDRADE, 1995, p. 117-118, versos 332 e 333). Aí talvez se implicitamente também questões históricas relacionadas com o próprio contexto da vida do pai fazendeiro, que, tendo vivido entre 1860 e 1931, certamente experimentou as tensões da escravização de seres humanos, presentes em outros poemas do autor e sugeridas, ainda que palidamente, pelo aspecto cromático explorado pelo poema “A mesa”. Se a mãe é branca, insistentemente branca e luminosa e faz refletir sobre a mãe santa, não conspurcada, há uma alusão, ainda que bastante mediada, a uma alegria “ressecada em tantos negros”, ainda que o adjetivo tenha referência ambígua a “bródios”, por conta da mudança de verso.

Examinemos o trecho que, embora alongue uma citação, argumenta em favor dessa interpretação:

Agora a mesa repleta  
está maior do que a casa.  
Falamos de boca cheia,  
xingamo-nos mutuamente,  
rimos, ai, de arrebeitar,  
esquecemos o respeito  
terrível, inibidor,  
e toda alegria nossa,  
ressecada em tantos negros  
bródios comemorativos  
(não convém lembrar agora),  
os gestos acumulados  
de efusão fraterna, atados  
(não convém lembrar agora),  
as fina-e-meigas palavras  
que ditas naquele tempo  
teriam mudado a vida  
(não convém mudar agora).  
vem tudo à mesa e se espalha  
qual inédita virtualha.

(ANDRADE, 1995, p. 116, versos 276 a 295).

Aí temos o festim orgiástico em versos que, logo a seguir, também vão aludir à “ceia celeste” e ao “gozo do chão”, unindo alto e baixo, divino e humano, e, ainda outra vez, figurando o banquete totêmico, a mesa como comemoração e rememoração.

Esse poema “A mesa”, inclusive, se reescreve, pequeno, quadrinha apenas, um ano depois, em 1952, em *Viola de bolso*, mas com outra direção, que, de certo modo, (de)nega a mesa do pai: “Mesa, não de cedro ou cabiúna / mas de saudade, posta no ar. / Em louça invisível se esfuma? / Outro imaginário jantar [...]”. (ANDRADE, 2002, p. 386).

Insistindo nessa direção de leitura que toma “A mesa” como figuração do banquete totêmico, mítico e inspirador, ele mesmo, da sublinhada antropofagia, estribilho que ressoa em manifestos da Semana de 22 e que carregou uma estética que pretendeu um

lugar identitário para o sistema literário brasileiro, este artigo pretende sublinhar o diálogo intersaberes, no caso, da literatura com a antropologia e a psicanálise.

Passados quase trinta anos do movimento de 22, Drummond publica esse poema narrativo, imprimindo em sua “fabulação”, um ritmo muito diferente daquele que caracterizou algumas de suas produções pós-Semana de 22, que elegeram, então, o instantâneo e a velocidade como ritmos da contemporaneidade, e cujo protótipo seria o poema “Cota zero” (**Alguna poesia**), em ritmo maquínico (ANDRADE, 2002, p. 28).

Se, por um lado, o ritmo de “A mesa” não é frenético como pedia o cânone modernista, o orgiástico, insinuado pelas combinações léxico-semânticas e pela voz entrecortada do pai na dicção do filho, fazendo ouvir comentários sem marca interativa, figura, ainda que na contenção drummondiana, um gesto antropofágico, sempre necessário às inscrições identitárias – no caso particular do autor, à sua identidade como poeta, malgrado a violência dos desígnios paternos –, esta, uma queixa reiterada do eu-lírico na poética drummondiana, reiteramos também nós.

Vale ainda trazer a este texto a releitura do poema pela pintura da mineira Yara Tupinambá, que, de certa maneira, reiteraria a intermedialidade como “antropofagia” cultural positiva, que, “deglutindo” o poema, a partir de seu “suporte” literário, metaboliza-o e o devolve à leitura, no suporte pictórico, promovendo a tradução, a intersemiose entre signo verbal e signo imagético e cumpre outra ideia-manifesto do Modernismo – a apropriação de objetos culturais, sua expropriação, para uma nova (re)criação, cumprindo uma certa “semiose infinita” (ECO, 1984).

Melânia Aguiar legou à crítica drummondiana o texto “‘A mesa’ de Drummond: pasto de poesia”, publicado na apresentação

do livro “*A mesa*” de *Carlos Drummond de Andrade*, de Ozório Couto e Yara Tupynambá, valendo-se, para intitulá-lo, com muita sensibilidade – sua marca indelével – da expressão “pasto de poesia”, com que o poeta se referiu à memória, no poema, “Remissão”, de *Claro enigma* (ANDRADE, 2002, p. 248). Lembra a pesquisadora que Drummond materializa a memória, dando-lhe corpo, ao metaforizá-la como pasto, lugar em que se nutrem os animais, pasto que, para Drummond, era sempre azul. Nesse viés, Aguiar, ao tematizar a conversa da pintura de Yara com o poema de Drummond, diz que, nesse diálogo, há um legado “de novos ingredientes à nossa fome de verdade e de beleza”, mexendo com nosso imaginário e descortinando “pastos de poesia deliciosos, em que nos fartamos, felizes e agradecidos [...]”. (COUTO; TUPINAMBÁ, 2011, p. 9).

Sem nos esquecermos de que, de fato, os versos de “A mesa” também convidam outros poemas de Drummond para se sentarem à mesa maior que a casa”,<sup>7</sup> parece plausível ler, na metáfora do pasto-nutriz, que, também, no “estado de dicionário”, contempla “sustento espiritual; estado de viva contemplação; alegria e regozijo” (HOUAISS, 2001, p. 2.147), o deslizamento do significante para “repasto”, “refeição lauta e festiva; banquete” (HOUAISS, 2001, p. 2.429), e, desse modo, sublinhar, ainda, a noção antropofágica de um banquete totêmico, da ceia do pai, com que demos início à nossa leitura.

Voltando ao texto de Melânia Aguiar, vale reler, na introdução a ele, a tradição pertinente ao diálogo entre poesia e pintura, quando, desde os primórdios, as duas artes disputavam

---

<sup>7</sup> Podemos citar como poemas também presentes no banquete imaginário (já publicados ou em publicação, quando da circulação de *Claro enigma*, ou seja, antes de 1951: o já citado “Infância” (*Alguma poesia*, 1930); “Retrato de família” (*A rosa do povo*, 1945); “Viagem na família” (*José*, 1942) e “Encontro”. Há outros que se publicaram depois, tais como: “Fazendeiro do ar” e a outra “A mesa” (*Viola de bolso*, 1952), “Terras”, “Para sempre”, “Carta” (*Lição de coisas*, 1962) e de *Boitempo* (1968; 1973; 1979): “Distinção”; Irmãos, irmãos”; “Os chamados”; “ Cantiguinha” e “Inserção”.

a precedência de uma sobre a outra, “no conserto das artes” (COUTO; TUPINAMBÁ, 2011, p. 8). Recorrendo à fórmula de Horácio em sua *Arte Poética*, “A poesia é como pintura” (*Ut pictura poesis erit*) e a Leonardo da Vinci, faz-nos ler um tempo de certa hierarquia entre as duas artes, em que a pintura se sobreporia à literatura, Aguiar afirma que “a disputa continua acesa” (COUTO; TUPINAMBÁ, 2011, p. 8).

De nossa parte, na contemporaneidade se pensa em uma horizontalidade dos diálogos e não em sua verticalidade, diante mesmo da célebre angústia da influência de Bloom em que não se estabelece um elo cronológico e nem estético diante da pergunta: quem (o quê) influencia quem (o quê)?

O que nos importa, no aqui e agora deste artigo, é firmar os processos de apropriação e expropriação de manifestações estéticas em prol de criação que traga a marca identitária que a produziu – não seria esse um cânone modernista, cuja insistência teve seu palco n’“A Semana”?

Assim, a pintura de Yara oferece ao público peças como “Retratos de família”; “A noiva do poeta”; “O poeta da rosa”; “Tempo de memórias”; “Itabira não é apenas um retrato na parede”, entre outros,<sup>8</sup> que reafirmam a leitura de parte importante da obra drummondiana como uma poética do eu, como a escrita de si, contrariando, ladinamente, muitos versos, para reafirmar a ironia do poeta que afirma para negar – veja título do painel que elege Itabira como tema.

A (re)leitura da poesia de Drummond, organizada pelos painéis em coleção intitulada “A mesa em painel,” segundo outro escritor, Ozório Couto, privilegia cores que cromatizariam a terra, o minério e o ouro, marcas incontestes da cultura e da gênese do que se constituiu e se constitui a propalada mineiridade.

---

<sup>8</sup> Esses painéis pertencem à Fundação Carlos Drummond de Andrade e estão oferecidos à visitação em Itabira/ MG

Para instigar os leitores a conferir essa intermedialidade na produção de releituras que cruzam sistemas semióticos diversos, vale a pena cinco breves comentários sobre o cruzamento de interpretações complementares às que já circulam sobre o poema “A mesa”, contempladas na pintura de Yara Tupinambá.

O verso 159 – “Esta calou-se” – e o 169 – “Não ser feliz tudo explica” (ANDRADE, 1995, p. 113) –, atribuídos à conviva Mariinha, já morta, irmã do eu-lírico, ensimesmada e propensa à mudez, tem sua representação imagética na personagem deitada em um caixão, sobressaindo de sua boca um relógio – tempo de calar-se?; tempo da mudez, explicada por não ser feliz?

“Meu tudo contemplando meu nada” (ANDRADE, 1995, p. 116, verso 275) se traduz, pictoricamente, com Julieta, filha, menina à mesa, mas projetada no futuro com seus dois filhos, netos do poeta: um deles, segurando um passarinho e outro, a rosa-dos-ventos, numa “licença pictórica” que extrapola a memória do tempo da enunciação do eu-lírico.<sup>9</sup>

Os irmãos mortos – “Há oito. E todos minúsculos [...]” (ANDRADE, 1995, p. 115, verso 231) – são anjos. “Que luminosos!” [verso 238] [...] / São anjos que se dignaram / participar do banquete, / alisar o tamborete, / viver vida de menino [...]” (ANDRADE, 1995, p. 115, versos 243 a 246) – representam-se por um anjo grande, segurando um coração e rodeado de outros seis.<sup>10</sup>

A mãe “perguntada” pelo verso “quem é toda luz e é branca?” (ANDRADE, 1995, p. 117, verso 318), ladeado por outros que insistem na cor branca, na santidade e em uma auréola, é representada com uma auréola branca, entre duas figuras masculinas especulares, segurando um tecido, com sua

---

<sup>9</sup> Vide anexo 2.

<sup>10</sup> Vide anexo 3.

própria imagem ali estampada – insinua-se uma figuração do véu de Verônica, personagem bíblica, estampado com o rosto de Cristo em sofrimento, durante a Paixão. Essa interpretação talvez se confirme, atentando-se para uma coroa na cabeça presente no rosto da estampa, mas ausente na “mãe” que segura o véu. O viés religioso é, de novo, bastante enfatizado, na leitura que a pintura da mineira Yara Tupynambá faz da literatura do poeta Drummond, também mineiro.

“A mesa..... vazia” que finda o poema mostra só uma pessoa à mesa esfumaçada entre um prato com a espinha de um peixe, bem rústico, contrastando com um cálice de vinho pelo meio e muito requintado, o que acrescenta à leitura algumas direções de sentido, de viés bíblico e socialmente tenso.<sup>11</sup>

Como se pode perceber, um outro sistema semiótico lendo uma produção de igual temática e que o precede pode fazer circular outros sentidos que, sob qualquer viés, “parafrásico” (tendência mais recorrente em pinturas de vezo acadêmico) ou “paródico”, são uma “homenagem” (*par ode*) ao texto primeiro, em termos cronológicos e, apropriando-se dele, expropriando-o, metabolizam os sentidos que já circulam, em um suporte, e (re) criam outros em outra linguagem – não se experimentaria, pois, a antropofagia, para além de lutas identitárias, a antropofagia como estética?

---

<sup>11</sup> Vide anexo 4.

## Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 65-89.

AGUIAR, Melânia Silva de. A mesa de Drummond: pasto de poesia. In: COUTO, Ozório; TUPINAMBÁ, Yara. **A mesa de Carlos Drummond de Andrade**. Belo Horizonte: adi edições, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A mesa. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1995, p.108-118.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. Contos novos. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Coração Partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p.7-42.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte: Scritta Editorial, 1994.

COUTO, Ozório; TUPINAMBÁ, Yara. **A mesa de Carlos Drummond de Andrade**. Belo Horizonte: adi edições, 2011.

ECO, Umberto. **Conceito de texto**. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1984.

FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: FREUD, Sigmund. **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos**. Tradução de Maria Aparecida de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 241-249. (ESB, 9).

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. **História e uma neurose infantil e outros trabalhos** (1918 [1914]). Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (ESB, 17).

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu, Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. (1912-19140). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.p.

## Anexo 1

### A MESA

(Carlos Drummond de Andrade)

1. E não gostavas de festa. . .
2. Ó velho, que festa grande
3. hoje te faria a gente.
4. E teus filhos que não bebem
5. e o que gosta de beber,
6. em torno da mesa larga,
7. largavam as tristes dietas,
8. esqueciam seus fricotes,
9. e tudo era farra honesta
10. acabando em confiança.
11. Ai, velho, ouvirias coisas
12. de arrepiar teus noventa.
13. E daí, não te assustávamos,
14. porque, com riso na boca,
15. e a nédia galinha, o vinho
16. português de boa pinta,
17. e mais o que alguém faria
18. de mil coisas naturais
19. e fartamente poria
20. em mil terrinas da China,
21. já logo te insinuávamos
22. que era tudo brincadeira.
23. Pois sim. Teu olho cansado,
24. mas afeito a ler no campo
25. uma lonjura de léguas,
26. e na lonjura uma rês
27. perdida no azul azul,
28. entrava-nos alma adentro
29. e via essa lama podre
30. e com pesar nos fitava
31. e com ira amaldiçoava
32. e com doçura perdoava
33. (perdoar é rito de pais,
34. quando não seja de amantes).
35. E, pois, tudo nos perdoando,
36. por dentro te regalavas
37. de ter filhos assim. . . Puxa,
38. grandessíssimos safados,

39. me saíram bem melhor
40. que as encomendas. De resto,
41. filho de peixe. . . Calavas,
42. com agudo sobreceño
43. interrogavas em ti
44. uma lembrança saudosa
45. e não de todo remota
46. e rindo por dentro e vendo
47. que lançaras uma ponte
48. dos passos loucos do avô
49. à incontinência dos netos,
50. sabendo que toda carne
51. aspira à degradação,
52. mas numa via de fogo
53. e sob um arco sexual,
54. tossias. Hem, hem, meninos,
55. não sejam bobos. Meninos?
56. Uns marmanjos cinqüentões,
57. calvos, vividos, usados,
58. mas resguardando no peito
59. essa alvura de garoto,
60. essa fuga para o mato,
61. essa gula defendida
62. e o desejo muito simples
63. de pedir à mãe que cosa,
64. mais do que nossa camisa,
65. nossa alma frouxa, rasgada. . .
66. Ai, grande jantar mineiro
67. que seria esse. . . Comíamos,
68. e comer abria fome,
69. e comida era pretexto.
70. E nem mesmo precisávamos
71. ter apetite, que as coisas
72. deixavam-se espostejar,
73. e amanhã é que eram elas.
74. Nunca desdenhe o tutu.
75. Vá lá mais um torresminho.
76. E quanto ao peru? Farofa
77. há de ser acompanhada
78. de uma boa cachacinha,
79. não desfazendo em cerveja,
80. essa grande camarada.
81. Ind'outro dia. . . Comer

82. guarda tamanha importância
83. que só o prato revele
84. o melhor, o mais humano
85. dos seres em sua treva?
86. Beber é pois tão sagrado
87. que só bebido meu mano
88. me desata seu queixume,
89. abrindo-me sua palma?
90. Sorver, papar: que comida
91. mais cheirosa, mais profunda
92. no seu tronco luso-árabe,
93. que a todos nos une em um
94. tal centímano glutão,
95. parlapatão e bonzão!
96. E nem falta a irmã que foi
97. mais cedo que os outros e era
98. rosa de nome e nascera
99. em dia tal como o de hoje
100. para enfeitar tua data.
101. Seu nome sabe a camélia,
102. e sendo uma rosa-amélia,
103. flor muito mais delicada
104. que qualquer das rosas-rosa,
105. viveu bem mais do que o nome,
106. porém no íntimo claustrava
107. a rosa esparsa. A teu lado,
108. vê: recobrou-se-lhe o viço.
109. Aqui sentou-se o mais velho.
110. Tipo do manso, do sonso,
111. não servia para padre,
112. amava casos bandalhos;
113. depois o tempo fez dele
114. o que faz de qualquer um;
115. e à medida que envelhece,
116. vai estranhamente sendo
117. retrato teu sem ser tu,
118. de sorte que se o diviso
119. de repente, sem anúncio,
120. és tu que me reapareces
121. noutra velho de sessenta.
122. Este outro aqui é doutor,
123. o bacharel da família,
124. mas suas letras mais doutas

125. são as escritas no sangue,
126. ou sobre a casca das árvores.
127. Sabe o nome da florzinha
128. e não esquece o da fruta
129. mais rara que se prepara
130. num casamento genético,
131. Mora nele a nostalgia,
132. cidadão, do ar agreste,
133. e, camponês, do letrado.
134. Então vira patriarca.
135. Mais adiante vê aquele
136. que de ti herdou a dura
137. vontade, o duro estoicismo.
138. Mas, não quis te repetir.
139. Achou não valer a pena
140. reproduzir sobre a terra
141. o que a terra engolirá.
142. Amou. E ama. E amará.
143. Só não quer que seu amor
144. seja uma prisão de dois,
145. um contrato, entre bocejos
146. e quatro pés de chinelo.
147. Feroz a um breve contato,
148. à segunda vista, seco,
149. à terceira vista, lhano,
150. dir-se-ia que ele tem medo
151. de ser, fatalmente, humano.
152. Dir-se-ia que ele tem raiva,
153. mas que mel transcende a raiva,
154. e que sábios, ardilosos
155. recursos de se enganar
156. quanto a si mesmo: exercita
157. uma força que não sabe
158. chamar-se, apenas, bondade.
159. Esta calou-se. Não quis
160. manter com palavras novas
161. o colóquio subterrâneo
162. que num sussurro percorre
163. a gente mais desatada.
164. Calou-se, não te aborreças,
165. Se tanto assim a querias,
166. algo nela ainda te quer,
167. à maneira atravessada

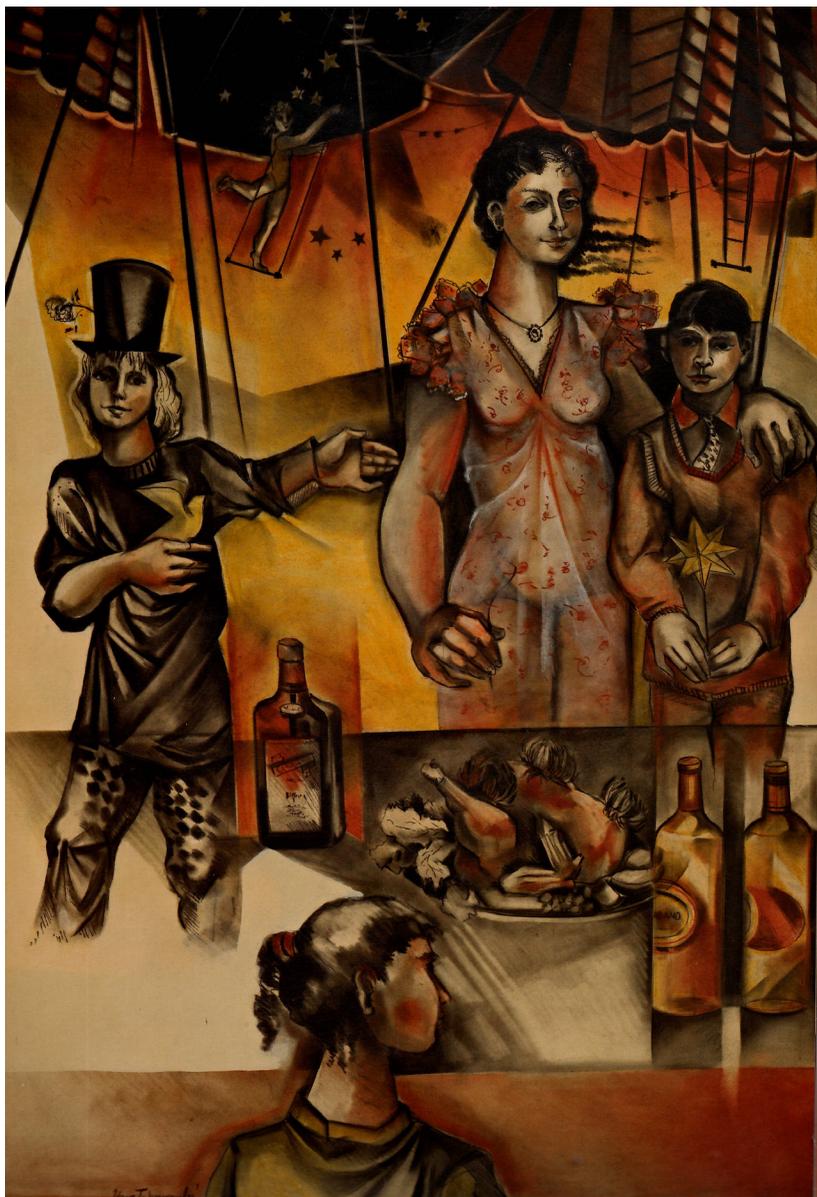
168. que é própria de nosso jeito.
169. (Não ser feliz tudo explica.)
170. Bem sei como são penosos
171. esses lances de família,
172. e discutir neste instante
173. seria matar a festa,
174. matando-te — não se morreu
175. ma só vez, nem de vez.
176. Restam sempre muitas vidas
177. para serem consumidas
178. na razão dos desencontros
179. de nosso sangue nos corpos
180. por onde vai dividido.
181. Ficam sempre muitas mortes
182. para serem longamente
183. reencarnadas noutra morto.
184. Mas estamos todos vivos.
185. E mais que vivos, alegres.
186. Estamos todos como éramos
187. antes de ser, e ninguém
188. dirá que ficou faltando
189. algum dos teus. Por exemplo:
190. ali ao canto da mesa,
191. não por humilde,
192. talvez por ser o rei dos vaidosos
193. e se pelar por incômodas
194. posições de tipo gauche,
195. ali me vês tu. Que tal?
196. Fica tranqüilo: trabalho.
197. Afinal, a boa vida
198. ficou apenas: a vida
199. (e nem era assim tão boa
200. e nem se fez muito má).
201. Pois ele sou eu. Repara:
202. tenho todos os defeitos
203. que não farejei em ti
204. e nem os tenho que tinhas,
205. quanto mais as qualidades.
206. Não importa: sou teu filho
207. com ser uma negativa
208. maneira de te afirmar.
209. Lá que brigamos, brigamos,
210. opa! que não foi brinquedo,

211. mas os caminhos do amor,
212. só amor sabe trilhá-los.
213. Tão ralo prazer te dei,
214. nenhum, talvez... ou senão,
215. esperança de prazer,
216. é, pode ser que te desse
217. a neutra satisfação
218. de alguém sentir que seu filho,
219. de tão inútil, seria
220. sequer um sujeito ruim.
221. Não sou um sujeito ruim.
222. Descansa, se o suspeitavas,
223. mas não sou lá essas coisas.
224. Alguns afetos recortam
225. o meu coração chateado.
226. Se me chateio? demais.
227. Esse é meu mal. Não herdei
228. de ti essa balda. Bem,
229. não me olhes tão longo tempo,
230. que há muitos a ver ainda.
231. Há oito. E todos minúsculos,
232. todos frustrados. Que flora
233. mais triste fomos achar
234. para ornamento de mesa!
235. Qual nada. De tão remotos,
236. de tão puros e esquecidos
237. no chão que suga e transforma,
238. são anjos. Que luminosos!
239. que raios de amor radiam,
240. e em meio a vagos cristais,
241. o cristal deles retine,
242. reverbera a própria sombra.
243. São anjos que se dignaram
244. participar do banquete,
245. alisar o tamborete,
246. viver vida de menino.
247. São anjos. E mal sabias
248. que um mortal devolve a Deus
249. algo de sua divina
250. substância aérea e sensível,
251. se tem um filho e se o perde.
252. Conta: quatorze na mesa.
253. Ou trinta? serão cinquenta,

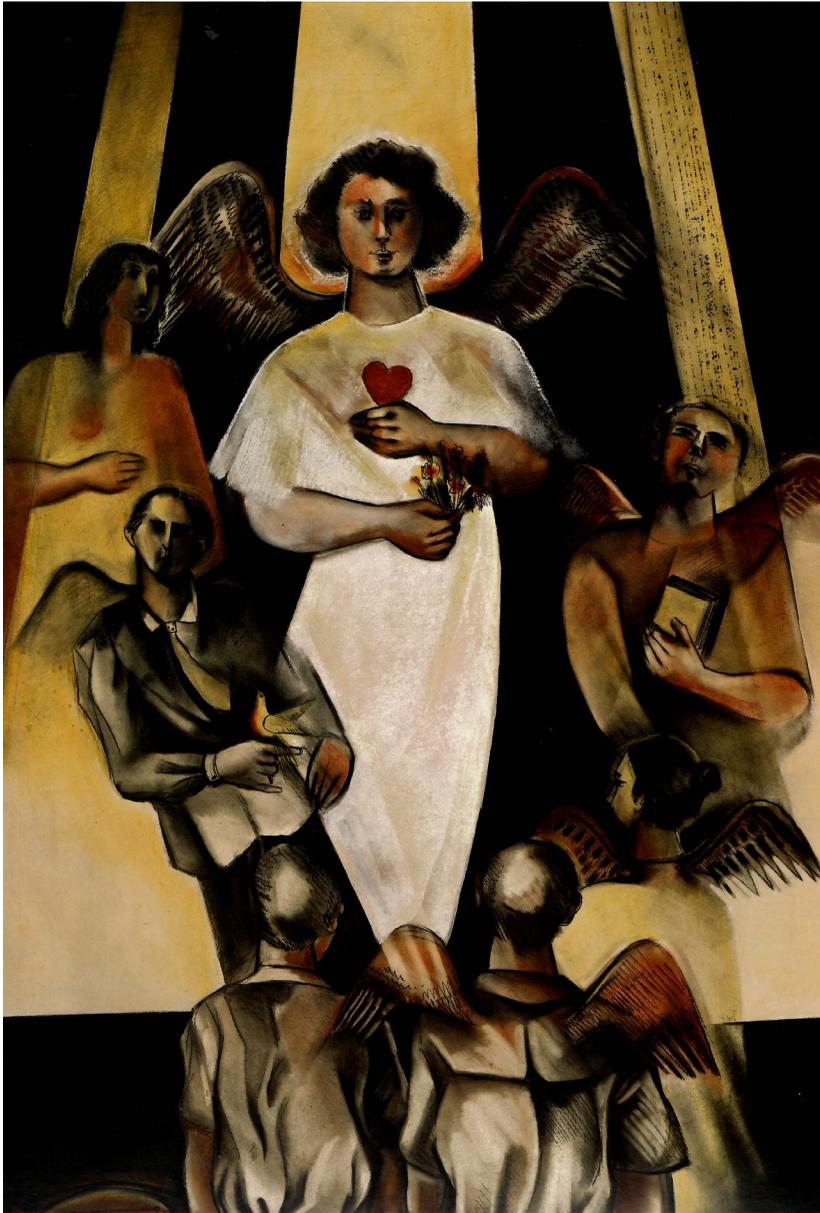
254. que sei? se chegam mais outros,
255. uma carne cada dia
256. multiplicada, cruzada
257. a outras carnes de amor.
258. São cinqüenta pecadores,
259. se pecado é ter nascido
260. e provar, entre pecados,
261. os que nos foram legados.
262. A procissão de teus netos,
263. alongando-se em bisnetos,
264. veio pedir tua bênção
265. e comer de teu jantar.
266. Repara um pouquinho nesta,
267. no queixo, no olhar, no gesto,
268. e na consciência profunda
269. e na graça menineira,
270. e diz, depois de tudo,
271. se não é, entre meus erros,
272. uma imprevista verdade.
273. Esta é minha explicação,
274. meu verso melhor ou único,
275. meu tudo enchendo meu nada.
276. Agora a mesa repleta
277. está maior do que a casa.
278. Falamos de boca cheia,
279. xingamo-nos mutuamente,
280. rimos, ai, de arrebentar,
281. esquecemos o respeito
282. terrível, inibidor,
283. e toda a alegria nossa,
284. ressecada em tantos negros
285. bródios comemorativos
286. (não convém lembrar agora),
287. os gestos acumulados
288. de efusão fraterna,
289. atados(não convém lembrar agora),
290. as fina-e-meigas palavras
291. que ditas naquele tempo,
292. teriam mudado a vida
293. (não convém mudar agora),
294. vem tudo à mesa e se espalha
295. qual inédita virtualha.
296. Oh que ceia mais celeste

297. e que gozo mais do chão!
298. Quem preparou? que inconteste
299. vocação de sacrifício
300. pôs a mesa, teve os filhos?
301. quem se apagou? quem pagou
302. a pena deste trabalho?
303. Quem foi a mão invisível
304. que traçou este arabesco
305. de flor em torno ao pudim,
306. como se traça uma auréola?
307. quem tem auréola? quem não
308. a tem, pois que, sendo de ouro,
309. cuida logo em reparti-la,
310. e se pensa melhor faz?
311. quem senta do lado esquerdo,
312. assim curvada? que branca,
313. mas que branca mais que branca
314. tarja de cabelos brancos
315. retira a cor das laranjas,
316. anula o pó do café,
317. cassa o brilho aos serafins?
318. quem é toda luz e é branca?
319. Decerto não pressentias
320. como o branco pode ser
321. uma tinta mais diversa
322. da mesma brancura. . . Alvura
323. elaborada na ausência de ti,
324. mas ficou perfeita,
325. concreta, fria, lunar.
326. Como pode nossa festa
327. ser de um só que não de dois?
328. Os dois ora estais reunidos
329. numa aliança bem maior
330. que o simples elo da terra.
331. Estais juntos nesta mesa
332. de madeira mais de lei
333. que qualquer lei da república.
334. Estais acima de nós,
335. acima deste jantar
336. para o qual vos convocamos
337. por muito — enfim — vos querermos
338. e, amando, nos iludirmos
339. junto da mesa
340. vazia.

## Anexo 2



### Anexo 3



## Anexo 4



# Graciliano e aspectos da estética modernista

Suely Corvacho\*

## Resumo

O artigo defende que Graciliano Ramos, ainda que crítico em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, acompanha e adota novidades estéticas de seu tempo. Seu primeiro romance, *Caetés*, apresenta indícios de modernidade: a *mise en abyme* e o jogo intermediático com a participação do leitor. A *mise en abyme* é a principal responsável pelos efeitos irônicos do livro, e o jogo intermediático, uma de suas estratégias. No romance, o protagonista depara-se com um quadro cujo assunto desconhece; trata-se de Marino Faliero, tema que, no Brasil, vem enlaçado com a antropofagia. Comparando o tema e a vida do protagonista, o leitor encontra vários pontos de contato, mas “apequenados” em *Caetés*, o que provoca efeitos irônicos. Os resultados da análise – a radicalização da *mise en abyme*, a participação do leitor no jogo intermediático e a metaforização da antropofagia – são interpretados sob a perspectiva de Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, para quem algumas obras brasileiras afinam “os instrumentos recebidos” dos países centrais.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Caetés*; Marino Faliero; intermedialidade; ironia.

---

\* Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP); professora aposentada do Instituto Federal de São Paulo (IFSP). ORCID: 0000-0001-8340-0250.

# Graciliano and aspects of modernist aesthetics

## Abstract

The article defends that Graciliano Ramos, although critical of the 1922 Modern Art Week, followed and adopted aesthetic novelties of his time. His first novel, *Caetés*, presents traces of modernity: the *mise en abyme* and the intermedial game with the participation of the reader. The *mise en abyme* is mainly responsible for the book's ironic effects, and the intermedia game is one of its strategies. In the novel, the protagonist is faced with a painting whose subject he does not know; it is about Marino Faliero, a theme that, in Brazil is linked with anthropophagy. Comparing the theme and the protagonist's life, the reader finds several points of contact, but “demean” in *Caetés*, which causes ironic effects. The results of the analysis – the radicalization of *mise en abyme*, the reader's participation in the intermedial game and the metaphorization of anthropophagy – are interpreted from the perspective of Antonio Candido, in his essay “Literatura e subdesenvolvimento”, for whom some Brazilian works tune “the instruments received” from central countries.

Keywords: Graciliano Ramos; *Caetés*; Marino Faliero; Intermediality; Irony.

## Graciliano e as estéticas modernistas

À primeira vista parece estranho incluir Graciliano Ramos<sup>1</sup> entre os autores que participaram das primeiras manifestações modernistas. Parte da admiração se deve às suas severas críticas à Semana de Arte Moderna de 1922: “Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.” (SENNA, 1996, p. 201). Ademais, seu primeiro romance, *Caetés*, composto entre 1925 e 1928, publicado em 1933, é considerado um texto pós-naturalista, herdeiro de Eça de Queiroz. No entanto, a despeito desses argumentos, acreditamos que o autor não só acompanha como também incorpora em *Caetés* vários elementos típicos da modernidade.

É certo que o autor alagoano não se afinava com Tommaso Marinetti e o Futurismo italiano, mas isso não significa que era avesso a todas as estéticas modernistas. Como revela a Homero Senna, ele se mantinha informado sobre os acontecimentos mundiais e literários, especialmente as produções francesas: “Depois da revolução russa, passei a assinar vários jornais do Rio. Desse modo me mantinha mais ou menos informado, e os livros,

---

<sup>1</sup> Graciliano Ramos de Oliveira (1892, Quebrangulo, AL – 1953, Rio de Janeiro, RJ), autor de *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), *Memórias do cárcere* (1953), entre outras obras, foi romancista, contista, cronista, tradutor, memorialista e político. Considerado um dos maiores prosadores da literatura brasileira e o mais importante da Geração modernista de 30, viu alguns de seus livros serem traduzidos para várias línguas e ganharem as telas adaptados por expoentes do Cinema Novo. Em 1962, *Vidas Secas* recebeu o Prêmio da Fundação William Faulkner (EUA) como o livro representativo da literatura brasileira contemporânea. Nascido numa grande família de classe média, no interior de Alagoas, migrou na infância para Buíque, sertão de Pernambuco, conhecendo de perto a situação miserável do sertanejo acossado pela natureza e pela injustiça social, experiência que lhe permitiu, mais tarde, escrever *Vidas secas*. De sua própria vivência, surgiram vários contos e obras, como *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), as quais não se limitam à dimensão memorialística, exploram as mais complexas relações humanas. Sua visita à Checoslováquia e à União Soviética, em 1952, a convite do Partido Comunista do Brasil, está registrada em *Viagem* (1954), livro crítico sobre a experiência socialista, publicado um ano depois de sua morte. Apesar de sua produção estar frequentemente apoiada em experiência pessoal, Graciliano Ramos soube criar textos que transcendem o momento histórico, com alcance universal.

pedidos pelos catálogos, iam daqui, do Alves e do Garnier, e principalmente de Paris, por intermédio do *Mercur de France*.” (SENNA, 1996, p. 200-201). Seu primeiro texto, organizado em torno de uma “construção em abismo”, sinal do romance moderno, parece confirmar o conhecimento e a preferência pelas iniciativas estéticas divulgadas pela Revista literária francesa.

Atribuído a André Gide, a *mise en abyme*, termo retirado da heráldica para nomear a repetição de um brasão dentro de outro<sup>2</sup>, é um procedimento no qual o protagonista escreve um romance como o do autor, numa relação especular. Em *Os moedeiros falsos*, publicado em 1925, o personagem Eduardo, escritor, está compondo um romance homônimo e, para tanto, registra em seu diário reflexões sobre arte e sobre o livro em construção, tal como André Gide e seu diário *Le journal des faux-monnayeurs* (1927). Além de embaralhar o *dentro e fora* da obra, a duplicação produz outros efeitos: cria a ilusão de profundidade e abismo, revela os bastidores da produção literária e altera a relação espaço-temporal, indício de modernidade. Como afirma Anatol Rosenfeld: “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, 1996, p. 80).

Embora a crítica perceba a presença do recurso no interior de *Caetés*, não o associa à estética modernista, mas aos romances de Eça de Queiroz, o que gera intensa polêmica. Os momentos finais foram decididos somente em meados dos

2 Nas palavras de Gide: “Gosto de encontrar numa obra o seu próprio tema transposto na escala dos personagens. Nada esclarece nem estabelece melhor e com mais segurança as proporções do conjunto da obra. Como em certos quadros de Memling ou Quentin Metsys, em que um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do cômodo onde se passa a cena da pintura. Também no quadro *As meninas*, de Velásquez (embora com alguma diferença). Enfim, em literatura, no Hamlet, a cena da comédia; e outros exemplos em várias peças. Em Wilhelm Meister, as cenas das marionetes ou da festa no castelo. Na *Chute de la Maison Usher*, a leitura que se faz para Roderick, etc. Mas nenhum desses exemplos é absolutamente exato. O que exemplificaria melhor o que pretendo no meu *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *Tentative* é a comparação com o procedimento do brasão que consiste em construir ‘em abismo’ um segundo brasão dentro do primeiro” (CARVALHO, 1983, p. 7-8)

anos oitenta, quando Lêdo Ivo, em seu ensaio “Um estranho no ninho: a propósito do cinquentenário de *Caetés*, de Graciliano Ramos” (1984), afirma que *A ilustre casa de Ramires* – romance realista da terceira fase do escritor português Eça de Queiroz – é “fonte clara” do autor alagoano. José Aderaldo Castello, em “Lusos & *Caetés*” (1993), desmonta a ideia lembrando que o recurso fundamental da obra portuguesa não é original, podendo ser encontrado, por exemplo, em *Hamlet*, de Shakespeare. Na mesma perspectiva, José Paulo Paes, em “Do fidalgo ao guardalivros” (1995), acrescenta que, ainda que as duas obras – *A ilustre casa de Ramires* e *Caetés* – busquem a “ancestralidade perdida” por intermédio da composição de “um romance histórico fadado ao inacabado e à frustração”, apresentam profundas diferenças, dentre as quais, a escolha da voz narrativa, o predomínio do estilo “baixo”, entre outras. Como se vê, Castello e Paes evocam a presença do “romance dentro do romance”, mas não sublinham a duplicação na qual o protagonista, aspirante a escritor, compõe uma novela sobre os caetés, título do romance de Graciliano Ramos.

Neste artigo, mais do que a polêmica, nos interessa mostrar que Graciliano não está à margem do movimento; seu primeiro romance apresenta indícios da estética modernista, como: a construção em abismo e o jogo intermediático com a participação do leitor. E, se é certo que o escritor alagoano não criou os indícios mencionados, é inegável que imprimiu sua marca em cada um desses elementos descritos.

Procuraremos então explorar a contribuição específica do autor, recorrendo a procedimentos comparatistas na perspectiva defendida por Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. Refletindo sobre a relação entre

“influência e dependência cultural”, o crítico afirma que o escritor latino-americano, ainda que, na maior parte das vezes, não faça “invenções”<sup>3</sup>, afina frequentemente os “instrumentos recebidos” e os ajusta (recria, transfigura) “ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar.” (CANDIDO, 1989, p. 155).

### ***A mise en abyme e a ironia em Caetés***

*Caetés* está longe de se circunscrever a uma história indígena, como sugere o título, ou a um romance de costumes, como muitos o interpretam. Trata-se de um texto complexo construído em torno de dois planos diferentes, um focalizando a tentativa do protagonista – João Valério – escrever uma novela sobre os caetés conhecidos por devorarem o primeiro bispo de Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, em 1556, e outro explorando seu caso amoroso com a esposa do patrão, Luísa. Entre os dois planos, o do adultério ocupa a maior parte das páginas, nas quais se pode apreciar principalmente o pecado cotidiano dos habitantes de Palmeira dos Índios no início do século XX. Estranhamente, o título, além de não evocar a situação amorosa, não faz jus à imagem dos índios retratados. No enredo, aparecem somente dois remanescentes dos xucurus<sup>4</sup> e esses não se parecem com os caetés imortalizados por devorarem o primeiro bispo brasileiro.

A narrativa começa *in media res* com o guarda-livros, João Valério, tentando beijar Luísa, que, ofendida, o expulsa de sua

3 Neste texto, Antonio Candido destaca a importância de Borges: “Sendo assim, é possível dizer que Jorge Luis Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países fontes através de um modo novo de conceber a escrita.” (CANDIDO, 1989, p. 153)

4 Conforme João Valério: “Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há.”

casa. O rapaz se esconde na pensão, temendo as consequências, e, para se distrair, procura compor uma novela, que, quase não avança, porque é interrompido por devaneios com Luísa ou Marta Varejão, herdeira de uma velha viúva. Com o passar do tempo, a patroa vai lhe dando índices contraditórios: ora o trata afetuosamente, evocando uma relação filial; ora o trata rispidamente, denunciando ciúmes das rivais solteiras. Perplexo com esse comportamento, mas esperançoso de que a atitude revele uma paixão reprimida, Valério se encoraja e a procura numa noite em que Adrião viajara a negócios. Desta vez, a ousadia não lhe traz dissabores, ao contrário, a recepção é calorosa e o acalentado namoro se inicia.

Entretanto, na pequena Palmeira dos Índios, o furtivo romance não pode ser vivido por longo tempo sem levantar suspeita e, rapidamente, os primeiros comentários perturbam o idílio do casal. Em carta anônima, Adrião é informado sobre o envolvimento de sua esposa e o funcionário. A denúncia leva o comerciante a pedir ao guarda-livros que mude de emprego e, depois de um mês, de cidade; antes, porém, de o rapaz tomar qualquer atitude, o velho comete suicídio. A morte do chefe deixa o caminho livre para os amantes, mas, ao contrário do esperado, a união não se realiza, o interesse de João Valério, que minguava desde o primeiro encontro, se transforma em total indiferença. Passados cinco meses, agora sócio na firma Teixeira, o antigo guarda-livros descarta a possibilidade de ser escritor e substitui as protagonistas de seus devaneios pela filha do sócio, D. Josefa, a quem pretende cortejar.

A crítica procura insistentemente a relação entre os dois planos, o caso amoroso e a novela sobre os caetés, mas cabe a Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos*, nos anos noventa,

oferecer uma interpretação mais abrangente relacionando os dois planos. O crítico mineiro identifica a “construção em abismo” como responsável pela função irônica<sup>5</sup>, que se constrói à medida que João Valério não consegue terminar a narrativa sobre os caetés, mas, ao mesmo tempo, avança e termina seu “relato-caeté” autobiográfico:

A ironia de *Caetés* reside nesse movimento oscilatório do fazer/desfazer textual e intratextual, do fazer-se/desfazer-se do personagem-narrador. Em suma, consiste em contrapor a desconstrução do relato sobre os “distantes” caetés à construção do relato-caeté. (MIRANDA, 1992, p. 57)

Caminhando na trilha aberta por Miranda, defendemos que a ironia decorrente da estrutura em abismo espraia-se penetrando os meandros mais recônditos do tecido romanesco. No entanto, algumas vezes, para que ela se construa, o autor cria estratégias que envolvem o leitor. O jogo intermediático entre um quadro apontado por Marta Varejão e o enredo da narrativa é uma delas.

## O jogo intermediático

Filha de um mitômano sem posses, afilhada e futura herdeira de uma velha viúva rica, Marta Varejão é considerada um “bom partido” na pacata Palmeira dos Índios. Com traços refinados e afrancesados<sup>6</sup> estabelece com frequência uma comunicação cifrada com João Valério. No carnaval, diz “*Qui se ressemble...*”<sup>7</sup>

5 Miranda afirma: “[...] a estrutura ‘em abismo’ do livro é a maior responsável pelo efeito irônico por ele atingido.” (MIRANDA, 1992, p. 55).

6 Marta Varejão é descrita “com os seus livros franceses, suas músicas e suas flores de parafina” (RAMOS, 1998, p. 97)

7 O provérbio completo, “*Qui se ressemble, s’assemble*” pode ganhar a tradução literal de: “Quem for semelhante, junta-se” ou “Quem for parecido, junta-se”, forma não usual no Brasil. Um provérbio cujo sentido se aproxima é: “Diz-me com quem andas, dir-te-ei quem és”.

(RAMOS, 1998, p. 113), parte de provérbio desconhecido para o rapaz, mas que o leva a interpretá-lo como um flerte, imaginando que a moça esteja se referindo às afinidades culturais que os une.

A ironia vai se construindo à medida que o leitor percebe que, diferentemente da jovem herdeira, o interesse intelectual do guarda-livros é uma fachada. Valério amplia seu repertório sem disciplina e sem dedicação. Seu método consiste em: ora escutar a discussão entre os mais eruditos acerca de assuntos desconhecidos, ora anotar uma palavra ignorada, porém reproduzida, antes mesmo de lhe buscar o sentido<sup>8</sup>. É capaz, ainda, de opinar sobre assuntos que desconhece sem constrangimentos e se algum pudor emerge, ele reside na hipótese de sua fraude ser descoberta e não na falta de franqueza intelectual<sup>9</sup>. Até mesmo o provérbio é memorizado visando às vantagens que lhe traria: “E lembrei-me do provérbio que Marta me disse uma noite: “*Qui se ressemble...* Esqueci o resto. Era bonito e rimava, terminava em *emble*. Uma frase magnífica para os outros julgarem que eu digo que não sei francês por modéstia.” (RAMOS, 1998, p. 113)

A ironia não se restringe a situações cotidianas, entranha-se também na novela escrita pelo guarda-livros, que projeta um leitor cujo comportamento se assemelha ao seu, impressionado com as palavras desconhecidas e com as aparências: “O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isso me seria agradável” (RAMOS, 1998, p. 40).

---

8 Lembramos aqui a passagem com a palavra irreprochável. O protagonista a ouve na festa de Vitorino: “Gravei na memória esta palavra, para procurar a significação dela no dicionário, e aproximei-me de um grupo de moças [...]” Logo depois, a um convite silencioso de Marta para dançar, sorri constrangido e declara que: “o jantar tinha sido irreprochável” (RAMOS, 1998, p. 75 e 85 respectivamente).

9 Interrogado por Padre Atanásio sobre Augusto Comte, João Valério responde: “Declarei que aquele senhor era, não obstante, um inspirado poeta, e logo me arrependi de ter falado. Sei realmente, sem nenhuma sombra de dúvida, que Augusto Comte foi grande, mas ignoro que espécie de grandeza era a dele. Depois serenei, porque ninguém ali, excetuando Nazaré, compreendia um disparate.” (RAMOS, 1998, p. 100).

Dez meses após o carnaval, o guarda-livros reencontra Marta numa festa de aniversário. Conversam sobre trivialidades e a moça aponta-lhe na parede: “um quadro com um palácio, um canal e uma ponte, falou em Marino Faliero, que não sei quem foi.” (RAMOS, 1998, p. 76) A dúvida sobre Faliero retorna recorrentemente durante o jantar e, por fim, diante do comportamento frio de Luísa, o rapaz termina por amaldiçoar a todos: “Voltou-me de chofre o sentimento que me havia assaltado, um ódio insensato a Marta, ao Coração de Jesus da viúva Teixeira, a Marino Faliero, que está escondido no palácio do quadro, palácio de Veneza.” (RAMOS, 1998, p. 85)

À primeira vista, a menção ao quadro parece ter a única função de reforçar o frágil perfil cultural do narrador; no entanto, se lembrarmos que, neste momento, Marta Varejão e Luísa travam uma disputa silenciosa em torno da atenção do rapaz, a insistente figura veneziana ganha maior interesse, já que sua história antecipa aspectos do enredo.

### ***Ceci n'est pas une peinture***

Qualquer tentativa de identificar a tela apontada pela afilhada da viúva rica é infrutífera, pois, conforme nos alerta Laurent Jenny, é impossível transpor, por intermédio de “verbalização”, representações mais ricas, como um quadro<sup>10</sup>. Contudo, considerando que a função, no primeiro momento, é evocar o tema de Marino Faliero, vale a pena apresentar uma pintura que se enquadra na descrição.

---

<sup>10</sup> Segundo Laurent Jenny: “Mas se o texto resolve incluir uma representação mais rica – a descrição dum quadro –, a assimilação direta torna-se impossível. A verbalização procura então substitutos e esforça-se por articular o sistema dos signos verbais sobre um sistema que lhe seja irredutível, por exemplo um sistema figurante.” (JENNY, 1979, p. 33)

**Figura 1 - “Palácio dos Doges de Veneza” (1881), de Pierre-Auguste Renoir**



**Fonte: The Clark Museum**

Pierre-Auguste Renoir, entre outros grandes artistas, se dedicou ao tema. Em 1819, E. T. A. Hoffman escreve um conto intitulado “Doge und Dogaresse”; em 1820, após visitar a Itália, Byron compõe uma tragédia em versos brancos com o título “Marino Faliero, doge de Veneza”. Em 1826, Eugène Delacroix, provavelmente inspirado nas obras de Hoffman e de Byron, cria “A execução do doge Marino Faliero”. Em 1829, M. Casimir Delavigne concebe a tragédia “Marino Faliero”, a qual, posteriormente, Donizetti recorrerá para tecer a ópera homônima levada aos palcos em 1835. Em 1844, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, provavelmente seguindo os passos de Delacroix, pinta “A execução do doge Marino Faliero”. Embora cada obra explore um aspecto, todas têm o episódio histórico como pano de fundo.

Eleito doge em setembro de 1354, Faliero sente-se desprestigiado pelos patrícios, porque um jovem, Michel Sténo, que lhe havia faltado com o respeito, é condenado a apenas dois meses de reclusão e um ano de exílio. Para Marino, o imperdoável

crime exigia uma pena severa – a morte –, pois o inconveniente rapaz, após ser expulso do palácio, onde o doge promovia um baile, escrevera a seguinte frase na sala do Conselho: “*Marin Falier a une belle femme, mais elle n’est pas pour lui*” (DARU, 1895, p. 471). A pilhéria pública não só denigre a honra da dogesa, mas também alude à diferença de idade entre ambos – ela, jovem e o esposo, octogenário. Insatisfeito com a situação, Faliero jura vingar-se dos nobres responsáveis pelo veredicto e engendra um plano no qual pretende matá-los e assumir o controle político de Veneza. O projeto cai nos ouvidos do Conselho antes de qualquer ação ser iniciada, acarretando não só a prisão dos conspiradores como também a decapitação do velho doge.

Ainda que as obras se apoiem na mesma história, é possível afirmar que Hoffman, Byron, Delacroix e Robert-Fleury immortalizam o aspecto político que leva à morte o doge acusado de conspiração; enquanto os trabalhos de Delavigne e Donizetti jogam luz sobre o adultério da jovem esposa, que, longe de ser vítima da maledicência de Michel, mantém efetivamente relações extraconjugais com Fernando, sobrinho de Faliero.

Recuperadas as versões, o leitor percebe o motivo pelo qual Marta Varjão insiste no provérbio “*Qui se ressemble, s’assemble*”. Há traços de semelhança entre a tragédia de Faliero e a de Adrião, ambos têm jovens esposas a lhes trazer dúvidas quanto à fidelidade. A frase de Michel Sténo aludindo à beleza da dogesa e à diferença de idade do casal ressoa no pensamento do guarda-livros:

Afinal eu não tinha culpa. Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis... De Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido,

a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça! (RAMOS, 1998, p. 13)

Outra semelhança é que o doge veneziano falece em decorrência dos comentários maldosos que envolvem a mulher, assim como o comerciante alagoano morre vítima dos possíveis dissabores que a difamação da esposa lhe imputariam. Além disso, Adrião sugere a Valério que mude de emprego e depois de um mês abandone definitivamente Palmeira dos Índios, proposta evocativa da pena de Sténo, que inicialmente fica preso em Veneza e depois parte para o exílio. Outro dado menos evidente reforça a associação: a casa dos Teixeira é citada como o “*casarão dos Italianos*”; Adrião<sup>11</sup> remete ao mar que banha Veneza, Adriático, cujo nome se deve à vila italiana – Adria –, província de Rovigo.

As proximidades permitem, pois, perceber que uma das funções do quadro é antecipar aspectos do enredo de *Caetés*. Muito antes de começar o namoro, a evocação do tema permite imaginar o triângulo amoroso, as consequências e o desfecho trágico do velho comerciante. Entretanto, a antecipação não esgota o motivo pelo qual Marta aponta o quadro; a partir do contraste entre o tema e o relato autobiográfico sucessivos apequenamentos se constroem, responsáveis pelo efeito irônico do texto.

---

<sup>11</sup> Conforme o *Dicionário Nomes & Sobrenomes*, Adrião é uma variante popular portuguesa de Adriano. Esse, por sua vez, vem do latim “*Adrianus ou Hadrianus ‘da cidade Hádria ou Ádria’, da região banhada pelo mar Adriático.*” (GUÉRIOS, 1994)

## Os “apequenamentos” de Marino Faliero

O “apequenamento” não é uma estratégia nova na literatura brasileira; José de Alencar, em carta dirigida a D. Paula de Almeida, o trata por “medida fluminense”<sup>12</sup>, pois “talha” personagens e enredo de acordo às condições e circunstâncias da realidade. Em alguns casos, como em *Caetés*, o “apequenamento” produz também efeitos irônicos. Se compararmos a descrição do quadro no interior do romance às pinturas mais conhecidas sobre o tema artístico, percebemos, de imediato, que houve uma mudança. Frequentemente, os artistas immortalizam o momento mais dramático – a morte –, como Delacroix.

### Figura 2 - “A execução do doge Marino Faliero” (1825), de Eugène Delacroix



Fonte: ART UK

<sup>12</sup> Na carta, lemos: “Com uma de tuas censuras [a leitora criticara as personagens de *Senhora*] fizeste ao autor o maior elogio, dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio.” (ALENCAR, 1875, p. 246).

Em vez da execução, o quadro de *Caetés* se refere ao cenário, atenuando a gravidade do episódio. Além disso, o protagonista aventa a hipótese de que Marino Faliero “está escondido no palácio”, o que apequena o fato histórico, substituindo a altivez do doge ao enfrentar a morte, aspecto que sensibiliza vários artistas, pela covardia. Ademais a passagem provoca efeito irônico, porque o leitor percebe que, mais do que denegrir a autoridade veneziana, João Valério projeta seu próprio comportamento diante das adversidades.

Graciliano Ramos introduz outros apequenamentos. A sagacidade de Marino garante-lhe o título de doge, porque, aos setenta e dois anos, consegue derrotar as numerosas tropas de Luís I, salvando Veneza do jugo do rei da Hungria; já a astúcia do claudicante Adrião, dono de um pequeno estabelecimento “*que só vende aguardente, álcool e açúcar*” (RAMOS, 1998, p. 8), consiste em ludibriar viúvas pouco experientes em aplicações financeiras. A morte de Faliero entra para a história e se transforma em tema literário; já, a de Adrião revela-se de uma gratuidade ímpar, pois sequer une os amantes cuja paixão se extingue. No seu momento final, o Faliero de Donizetti conhece a verdade, pois Elena confessa seu caso com Fernando; no leito de morte, Adrião é enganado porque Valério nega qualquer envolvimento com Luísa<sup>13</sup>. A ousadia de Michel Sténo consiste em ridicularizar o chefe político em toda Veneza; enquanto a de João Valério, em enganar o patrão dentro dos muros da casa, às escondidas. Faliero fica indignado com a pena branda dada a Sténo, já Adrião oferece a mesma pena, acompanhada por uma carta de recomendação<sup>14</sup>.

---

13 [Adrião] “– Isso não interessa, murmurou Adrião. E não tenho tempo para conversar muito. Ouça. A história da carta foi tolice. Exalte-me, perdi os estribos. Luísa está inocente, não é verdade? [João Valério] – É verdade” (RAMOS, 1998, p. 194)

14 [Adrião] “– Pois bem. Eu sei que você recebeu uma proposta do Mendonça. Aceite agora a proposta. Amanhã liquida aqui os seus negócios e coloca-se lá. Depois de um mês, deixa o Mendonça e vai para o Recife ou para a Bahia. Acho conveniente não

Em suma, *Caetés* reveste-se de ironia, pois o requinte da culta Veneza, cidade-chave entre Ocidente e Oriente no século XIII, ecoa na apequenada Palmeira dos Índios dos anos vinte (1920), lugarejo de um Estado bastante inexpressivo no cenário nacional. Enquanto Marino Faliero se envolve em conspirações da alta política para buscar vingança, preocupado em “lavar” a honra e termina, em meio a intrigas, na morte pública, Adrião quer apenas salvar as aparências, evitar novos comentários, depois de receber a carta anônima, e, cansado, acaba por ocultar sua vergonha no suicídio, que também vem velado por doenças anteriores e ridicularizado por “achques”. Ao antigo requinte europeu são impostos sucessivos apequenamentos quer pela sociedade burguesa, detentora de valores de aparência, quer pela localização, uma cidadezinha de um país “periférico”, em que as personagens em jogo, de certa forma, são banalizadas: Valério por um inacabado romance sobre os caetés cuja matéria histórica desconhece<sup>15</sup>, e Adrião por reações grotescas à doença, cochilos durante as reuniões sociais, tipo de empresa, discurso monotemático em torno de comércio, entre outras situações.

## Marino Faliero e a antropofagia

Em terras brasileiras, Álvares de Azevedo retoma o tema, mas acrescenta um motivo extraído de *Don Juan*, de Byron<sup>16</sup>:

---

mudar-se logo, para não dar nas vistas. O Mendonça... você entende... melhor ordenado... um pretexto. Fale com ele. Estamos de acordo? O mês vindouro, como ficou resolvido, para a Bahia. Leva uma carta de recomendação.” (RAMOS, 1998, p. 179)

15 [João Valério] “Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo” (RAMOS, 1998, p. 19-20)

16 Conforme Cilaine Cunha: “Em *Noite na taverna*, não apenas os nomes de personagens como também certas cenas de obras da tradição são programaticamente aproveitadas. O motivo do roubo do corpo da cataléptica foi emprestado de *Noites lúgubres*, novela espanhola datada de 1771, de autoria de José Cadalso, [...] O motivo da antropofagia Azevedo extrai do *Don Juan*, de Byron.” (CUNHA, 2004, p. 130-131)

a antropofagia. “Bertram”, título de um dos contos de *Noites na taverna* (1855) e nome de uma das personagens de Marino Faliero, relata três aventuras, uma das quais ocorre na Itália com a jovem esposa de um velho comandante cuja referência aos doges de Veneza é textual<sup>17</sup>. A corveta onde viajavam naufraga e, após alguns dias, os envolvidos no triângulo amoroso, para sobreviver, lançam mão de “uma prática do mar, uma lei do naufrágio – a antropofagia” (AZEVEDO, 1991, p. 21) Tirada a sorte, o comandante leva a pior e seu corpo serve de alimento para o casal de amantes.

A aproximação entre o tema veneziano e a antropofagia parece despertar a atenção de Graciliano Ramos. Há traços de semelhança entre a tragédia do comandante e a de Adrião; ambos têm jovens esposas que, embora resistam, acabam seduzidas por rapazes acolhidos calorosamente pela família. A grande diferença – a morte do comandante provocada pelos amantes, e a de Adrião, por ele próprio – fica em segundo plano, já que o destaque é a antropofagia, literal num texto e metafórica no outro.

Relativizada pelos românticos brasileiros – que não encaram a prática indígena como um ato de gula, ferocidade ou vingança, conforme os cronistas do século XVI, mas sim como um ritual religioso<sup>18</sup> –, a antropofagia se transforma no início do século XX e, em *Caetés*, em metáfora capaz de representar, entre outros, aspectos do funcionamento psíquico. A aproximação entre os dois universos é notada por Freud, ao expor o conceito de “identificação” na Conferência XXXI, de 1933:

---

17 Segundo Bertram: “Entre aquele homem brutal e valente, rei bravo no alto mar, esposado, como os Doges de Veneza ao Adriático, à sua garrida corveta, entre aquele homem pois e aquela madona havia um amor de homem como o palpita o peito que longas noites abriu-se às lutas do oceano solitário”. (AZEVEDO, 1991, p. 17).

18 Nas palavras de José de Alencar: “uma espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo”. (ALENCAR, 1993, p. 85)

A base do processo é o que se chama “identificação” – isto é, a ação de assemelhar um ego a outro ego, em consequência do que o primeiro ego se comporta como o segundo em determinados aspectos, imita-o e, em certo sentido, assimila-o dentro de si. A identificação tem sido comparada, não inadequadamente, com a incorporação oral, canibalística, da outra pessoa. (FREUD, 1996, p. 68)

Valério identifica-se com o patrão. Admira o tino comercial, mas se considera incapaz de ocupar seu lugar<sup>19</sup>, apesar disso, em seus devaneios, seu desejo aparece sem censura: “Se ela [Luísa] me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos.” (RAMOS, 1998, p. 21)

Enquanto a realidade lhe nega os sonhos, João Valério os realiza na novela sobre os caetés. Ele se imagina o “morubixaba”, o que governa o povo (ALENCAR, 1993, p. 74); Luísa, a filha do pajé, em quem prega “dois beijos” (RAMOS, 1998, p. 20); e Adrião, dada a diferença de idade, fica subentendido ser o sacerdote indígena. A novela, entretanto, emperra quando descreve o banquete antropofágico, porque o rapaz é “incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago.” (RAMOS, 1998, p. 98) Curiosamente, ao mesmo tempo, o guarda-livros vê seus sonhos realizados: inicia o romance com Luíza e, depois, com o suicídio de Adrião, assume o lugar do patrão na sociedade: “Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.” (RAMOS, 1998, p. 214)

<sup>19</sup> Em suas palavras: “por um instante esqueci as minhas inquietações e admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca.” (RAMOS, 1998, p. 13)

A ironia se constrói à medida que o protagonista – “incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago” – realiza todas as etapas do ritual canibalístico. Assim como o caeté devora e incorpora os traços do inimigo admirado, o guardalivros assimila os traços do patrão, ocupa seu lugar junto à esposa e ao armazém. O particular costume indígena, descrito por Fernão Cardim<sup>20</sup>, de agregar um novo nome ao matar o inimigo – já que o número de nomes adquiridos revela o valor do guerreiro<sup>21</sup> – é apreensível no comportamento do guardalivros, que, ao se tornar sócio, se apropria do nome comercial do estabelecimento<sup>22</sup>.

Por fim, João Valério, que, no início da narrativa, afirmava: “Não serei um comerciante nunca.” (RAMOS, 1998, p. 13), no final, abandona a novela dos caetés sob a alegação de que “um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 1998, p. 214). Aliás, postura que remete também à do patrão que, para não participar de conversas literárias, justificava-se: “entendia bem de comércio; o resto era filosofia” (RAMOS, 1998, p. 8). Apesar da alegação de Valério, o abandono do texto literário pode ser interpretado sob outra perspectiva. Nascido o “morubixaba” na “realidade”, a novela, espaço simbólico em que compensava, entre outros, o desejo de substituir o patrão, perde sua função e pode ser posta de lado.

A identificação de João Valério está intimamente ligada a seu projeto de ascensão social, e, dado o caminho escolhido,

---

20 Segundo Fernão Cardim, “De todas as honras e gostos da vida, nenhum é tamanho para este gentio como matar e tomar nomes nas cabeças de seus contrários, nem entre elles ha festas que cheguem às que fazem na morte dos que matão com grands ceremonias, as quaes fazem dessa maneira.” (CARDIM, 1980, p. 95).

21 Em “Fragmentos de história e cultura tupinambá”, vemos que, no ritual antropofágico, o matador ganhava novo nome, aspecto muito valorizado: “Recluso, despossuído de seus bens pessoais, escarificado e tatuado, o homicida tomava, enfim, um novo nome que, segundo alguns cronistas, só revelaria durante uma cauinagem no final do resguardo. A renomeação, o “tomar nomes na cabeça de seus contrários”, permitia ganhar fama e renome: os grandes guerreiros acumulavam ‘cento e mais apelidos’, para serem cantados e contados.” (FAUSTO, 1998, p. 392)

22 Conforme o narrador: “Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luisa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.” (RAMOS, 1998, p. 214)

se reveste de efeitos irônicos. Segundo Florestan Fernandes, a hierarquia social na sociedade tupinambá obedece ao critério de sexo e idade, no entanto aos homens adultos abre-se a possibilidade de “promoção social” por mérito pessoal, depois de terem sido sagrados guerreiros (FLORESTAN, 1970, p. 156). A difícil ascensão indígena conquistada no campo de batalha se configura, para João Valério, em pequenas conquistas no campo da sedução. Inicialmente, o rapaz conquista Luísa, mas, assim que consegue o lugar de Adrião, perde o interesse pela moça<sup>23</sup> e passa a cortejar a filha do outro sócio<sup>24</sup>. Desta forma, se constrói o efeito irônico: o indígena está disposto a arriscar a própria vida para alcançar uma nova condição de destaque; enquanto Valério é incapaz de se expor para realizar o medíocre sonho de se tornar sócio majoritário do armazém de secos e molhados de Palmeira dos Índios. Como consequência, a posse dos resquícios do morto pelo indígena é expressão do salto qualitativo junto aos seus pares; já Valério, aos olhos alheios, torna-se cada vez mais “pertencente” aos Teixeiras.

O motivo da antropofagia – introduzido por Álvares de Azevedo no tema de Marino Faliero – ganha, pois, centralidade em *Caetés* porque remete ao tema e, ao mesmo tempo, ao episódio histórico protagonizado pelos caetés, que devoraram o primeiro bispo do Brasil, no século XVI. Diante da herança recebida, o escritor alagoano dá uma contribuição particular. Ao deslocar a antropofagia do plano literal para o metafórico, consegue representar aspectos significativos do funcionamento não só psíquico, mas também social e literário.

---

23 Nas palavras do narrador: “Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham marchado.” (RAMOS, 1998, p. 208)

24 Os quatro filhos imaginados com Luisa aparecem agora no devaneio com D. Josefa: “Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades e é alegre como um passarinho. [...] E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. Parece-me que vou casar com a Teixeira.” (RAMOS, 1998, p. 215)

## Graciliano e aspectos da estética de seu tempo

No artigo, procuramos mostrar que Graciliano Ramos, embora crítico do Futurismo, não está alheio às estéticas de seu tempo e incorpora em seu primeiro livro alguns índices de modernidade: a construção em abismo e o jogo intermediático entre o quadro e o enredo cujo efeito irônico depende da participação do leitor. Elementos não inventados por ele, mas afinados, recriados e transformados para representar a realidade e as circunstâncias nas quais estava imerso.

A construção em abismo é radicalizada. Há um desencontro entre os dois processos enunciativos presentes no texto – um entre o protagonista e o leitor por ele projetado; e outro entre autor e leitor-crítico. No primeiro, assentado na manipulação, o leitor é facilmente ludibriado, extasia-se diante de um vocabulário desconhecido e é capaz de aquilatar o valor da obra por aquilo que não entende. No segundo processo, o pacto é de confiança e cumplicidade, o leitor, por intermédio de um jogo que vela e revela, encontra sentidos ignorados pelo próprio narrador, tem acesso ao conhecimento privilegiado sobre o adultério e as armadilhas nas quais o protagonista está preso. A presença de “duas vozes”, duas intencionalidades numa narrativa em primeira pessoa, aspecto ausente em *Os moedeiros falsos* e em *A ilustre casa dos Ramires*, dá a dimensão do desafio a que se impõe o autor alagoano para construir a ironia.

Graciliano adota várias estratégias para envolver o leitor: uma delas é o jogo intermediático. Marta Varejão aponta a tela, mas João Valério, incapaz de perceber o motivo, deixa a informação em suspenso. Nesse momento, é quase possível perceber a piscadela do autor a convidar o leitor para uma

comunicação ao largo do narrador. Para tanto, o interlocutor deve assumir uma atitude ativa, recuperar o repertório sobre o tema, transitar pelos intertextos e articulá-los ao relato autobiográfico do protagonista. O resultado é a antecipação de aspectos do triângulo amoroso e, simultaneamente, a construção de efeitos irônicos e “apequenamentos” decorrentes do contraste.

Convém, ainda, sublinhar a contribuição de Graciliano ao tema de Marino Faliero. O autor alagoano transforma a antropofagia – introduzida por Álvares de Azevedo – em metáfora capaz de representar aspectos do funcionamento psicossocial e literário. Ao se identificar com o padrão, Valério assimila vários de seus traços – lugar, discurso, nome comercial, entre outros. O romance de Graciliano, por sua vez, incorpora vários textos, entre os quais os relativos ao tema de Marino Faliero, cujos traços fundamentais comparados ao cotidiano do protagonista constroem a ironia. Dessa forma, o processo de incorporar traços quer da esfera psicossocial quer da literária permite aproximar ao universo indígena e, especificamente, ao ritual antropofágico.

Em síntese, mesmo alegando outras preocupações – “Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeiras dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” (SENNA, 1996, p. 202) –, Graciliano Ramos acompanha as novidades literárias de seu tempo e compôs uma obra que apresenta aspectos que remetem à estética modernista.

## Referências

ALENCAR, José de. Carta a D. Paula de Almeida. In: **Senhora**. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. p. 241-248. Disponível em: <[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4645/1/001813-2\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4645/1/001813-2_COMPLETO.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2022.

ALENCAR, José de. Notas do autor. In: **Ubirajara: lenda tupi**. São Paulo: Núcleo, 1993. p. 69-93.

AZEVEDO, Álvares de. Beltram. In: **Noite na taverna**. São Paulo: Selinunte, 1991. p. 14-22.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARDIM, Pe. Fernão. Do princípio e origem dos índios do Brasil. In: **Tratado da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. p. 79-106.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983.

CASTELLO, José Aderaldo. Lusos & Caetés. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 35, p. 35-42, 1993.

CUNHA, Cilaine Alves. A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*. **Itinerários. Revista de Literatura**, Araraquara, n. 22, p. 115-133, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/viewFile/2673/2379>>. Acesso em: 17 out. 2022.

DARU, M. Le Comte. Extrait de l'histoire de Venise. In: DELAVIGNE, Casimir. **Oeuvres complètes de Casimir Delavigne**. Théâtre I. Paris: Garnier, 1895. p. 470-475.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela (org.) **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 381-396.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá**. São Paulo: Livraria Pioneira e Edusp, 1970.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica (1933[1932]). In: **Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos**. Tradução e direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 63-84.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 4. ed. rev. São Paulo: AM Edições, 1994.

IVO, Lêdo. Um estranho no ninho: a propósito do cinquentenário de *Caetés*, de Graciliano Ramos. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 77, p. 35-44, jan. 1984.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique. Revista de Teoria e Análise Literárias**, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. In: **Transleituras: ensaios de interpretação literária**. São Paulo: Ática, 1995. p. 19-25.

MIRANDA, Wander Melo. Graciliano Ramos: ficção autobiográfica... In: **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 43-58.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

SENNÁ, Homero. Revisão do Modernismo (Graciliano Ramos).

In: **República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 197-210.

## **Lista de ilustrações**

**Figura 1** - “Palácio dos doges de Veneza” (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Disponível em: <<https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/venice,-the-doge-s-palace>>. Acesso em: 05/10/2022.

**Figura 2** - “A execução do doge Marino Faliero” (1825), de Eugène Delacroix. Disponível em: <<https://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/delacroixs-execution-of-the-doge-marino-faliero-and-its-critics>>. Acesso em: 10/10/2022.

# O traço e a troça: o riso como metáfora da Semana de Arte Moderna

Ivana Ferrante Rebello\*

## Resumo

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, em São Paulo, continua sendo referência para reflexões estéticas e para a crítica de arte do Brasil, passados cem anos do evento. Podemos considerar o evento como uma espécie de discurso fundador do movimento modernista brasileiro, pois, mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos e ainda que reconheçamos o caráter excludente e pouco representativo da arte nacional ali exposta, a data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Consideramos como efeito imediato do festival a estratégia do escândalo e o discurso radical de ruptura com o passado e a forte presença do humor, que passa a ser a linguagem com a qual se tentou outros caminhos, para nossa expressão artística.

Palavras-chave: Semana de arte moderna; humor; ruptura; nacionalismo.

---

\* Universidade de Montes Claros (UNIMONTES). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Professora do Programa de pós-graduação em Letras, Estudos Literários da Unimontes. ORCID: 0000-0001-6844-8475.

# Writing and mockery: laughter as a Modern Art Week's metaphor

## Abstract

The Modern Art Week, held in February 1922, in São Paulo, continues to be a reference for aesthetic reflections and for art criticism in Brazil, one hundred years after the event. We can consider the event as a kind of founding discourse of the Brazilian modernist movement, because even if we identify different readings of modernity and different modernisms, and even if we recognize the excluding and unrepresentative character of the national art exhibited there, the date was marked as the beginning of the process of updating Brazilian art. We consider as an immediate effect of the festival the scandal strategy and the radical discourse of rupture with the past and the strong presence of humor, which becomes the language with which other paths were tried, for our artistic expression.

Keywords: Modern art week; Humor; Break; Nationalism.

## Introdução

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.  
(Manifesto Antropófago. SP,1976, p. 356).

A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, continua sendo referencial para as reflexões estéticas e para a crítica de arte do Brasil. Há quem argumente em favor do ruidoso festival, reivindicando ser ele o símbolo de uma série de renovações artísticas nacionais, e há aqueles que censuram os limites circunscritos à Semana, incapaz de levar aos palcos do Theatro Municipal as diferentes expressões e representações de que carecia o Brasil, para reencenar uma tradição artística que não fosse decalcada da imitação estrangeira. Embora devamos compreender a Semana com seus limites e contradições, não devemos perder de vista a reflexão de Mário de Andrade, ao afirmar, em testemunho crítico, que o evento nos deixou “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional [...]” (ANDRADE, 1967, p. 241).

Talvez não cheguemos nunca a um consenso sobre a importância ou legado da Semana de Arte Moderna, e, inevitavelmente, indagaremos sobre a ausência das mulheres escritoras e da falta de representatividade negra<sup>1</sup> ou indígena, essas consideradas fundamentais para a construção de um novo retrato do Brasil. Porém, as muitas e possíveis abordagens não devem perder de vista o contexto – político, econômico e sociocultural – do Brasil, naquela época. Sob esse paradigma,

---

<sup>1</sup> Não podemos esquecer que Mário de Andrade era negro. Em abril de 1924, Mário vai a Minas Gerais, acompanhado de um grupo modernista paulistano. Registro deixado por eles no Hotel Macedo de São João Del-Rei: “D. Olívia Guedes Penteadó, solteira, photographer, anglaise, London. D. Tarsila do Amaral, solteira, dentista, americana, Chicago. Dr. René Thiollier, casado, pianista, russo, Rio. Blaise Cendrars, solteiro, violinista, allemand, Berlin. Mário de Andrade, solteiro, fazendeiro, negro, Bahia. Oswald de Andrade Filho, solteiro, escritor, suíço [...]” (série “Documentação pessoal”, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP). Conservada grafia errada; no italiano, scrittore.

é possível considerar o festival de arte pela impossibilidade de representatividade dos que ali atuaram tanto quanto pelo peso das ausências que ele arrasta. A meu ver, essa visão contraditória e tensa ainda persiste no Brasil, cem anos passados.

No início do século XX, os jornais e revistas eram os mais modernos veículos de comunicação e, por meio deles, se publicavam as requisições estéticas, os convites de teatros e *vernissages* e os lançamentos literários. Os jornais eram ao mesmo tempo, o espelho e a crítica, e se podia ler, numa mesma página, o enaltecimento de uma obra e sua detração. A era do rádio se inicia justamente nos anos de 1922, e levaria algum tempo para que esse popular veículo de comunicação ganhasse o destaque que o consagrou, no decorrer do século passado.

Apesquisa nos jornais da época – centrada principalmente em jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – identifica que as notícias que revelavam o impulso modernizador que tomava conta do mundo, naquele início de século e de deslumbre com a industrialização, dividiam espaço com publicações de poemas e contos, predominantemente conservadores, tanto na prosa, como na adoção de formas poéticas tradicionais, como sonetos e quadras. Percebe-se, por isso e pela análise da conjuntura social brasileira, que a modernidade chegava ao Brasil sob a forma de maquiagem nas cidades, que abriam avenidas e investiam na iluminação em alguns setores privilegiados, mas não alcançavam a estrutura urbana profunda, deixando de lado investimentos consistentes na educação ou na saúde públicas. A febre amarela, a varíola e a peste bubônica matavam e os índices de analfabetismo eram altíssimos. Além de tudo, os mesmos veículos que noticiavam as expressões artísticas, noticiavam predominantemente os ideais do Partido Republicano e os feitos do governo da época. Esses aspectos nos auxiliam a entender as contradições presentes nos palcos do Municipal, em fevereiro de 1922.

Os jornais, revistas e folhetins tinham linguagem conservadora e davam maior destaque aos acontecimentos internacionais. O conservadorismo estava presente também no projeto gráfico das publicações, que se distribuíam nas páginas por meio de blocos, com textos longos e de teor subjetivo, em que se misturavam as notícias dos fatos às figuras de linguagem. Até a crítica literária que então se publicava tinha um teor impressionista, mais próxima da literatura que da análise e reflexão. Esse conservadorismo afetou a repercussão da Semana de Arte Moderna nos jornais. A maior parte dos veículos se absteve da menção ao *vernissage*, outros usaram o tom de pilhéria para detrá-lo. Em São Paulo, palco do evento, o único que se posicionou de modo favorável ao movimento, antes, durante e depois de acontecida a Semana, foi o *Correio Paulistano*, que tinha, em seu quadro de redatores, Menotti Del Picchia, um dos mais ardorosos propagadores da “arte nova”, conforme nos orienta a pesquisa desenvolvida por Ângela Tallassa (2007).

A imprensa era, pois, o reflexo da sua época. A Semana de Arte Moderna aconteceu 100 anos após a Independência do Brasil, 34 anos após a abolição da escravidão e 4 anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, e essas condições históricas influenciariam decisivamente o tom e as escolhas artísticas presentes no Theatro Municipal. As distinções entre as classes sociais eram abissais, assim como os preconceitos étnicos e geográficos. A mulher, cuja presença em jornais, revistas e folhetins era já significativa, só adquiriria, após muitas lutas, o direito ao voto em 1932, dez anos depois de acontecida a Semana de Arte em São Paulo. Some-se a isso o fato de que a mostra artística só pôde ser viabilizada graças ao patrocínio da elite paulista, que tinha entre seus interesses fazer de São Paulo uma referência de criação artística no Brasil, lugar até então dominado pelo Rio de Janeiro, que centralizava as grandes

academias de arte. Se a revisão crítica é essencial para que entendamos os fatos com suas lacunas e incoerências, é também salutar pensarmos que houve dividendos, visíveis não somente na expressão artística nacional, que naquele momento buscava dicções próprias, mas, especialmente, no espaço que se abria para a discussão sobre a arte brasileira, sob variadas perspectivas.

### **Sapos, vaias e gargalhadas: o humor como projeto estético**

O público presente nas festividades da Semana de Arte Moderna não estava preparado para ouvir Mário de Andrade recitar versos da *Paulicéia Desvairada* e reagiu horrorizado ao coro do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Habitado à arte academicista, escandalizou-se diante da tela *A mulher de cabelos verdes*, de Anita Malfatti e ante as cores bizarras de Zina Aita. Os ouvidos acostumados às execuções de Carlos Gomes reagiram com exasperação às composições de Heitor Villa-Lobos. Oswald de Andrade mal conseguiu ler um trecho de seu romance *Os condenados*<sup>2</sup>, que ele mesmo reconheceria, mais tarde, que “nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário [...]”. Mário de Andrade proferiu uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do teatro, “cercado de anônimos que caçoavam e ofendiam a valer [...]”, conforme declarou anos depois (BOAVENTURA, 1992, p. 10-12). As vaias e o riso foram o saldo imediato colhido do festival de artes

A imprensa da época ecoou a reação do público. Não foram poucos os ataques sofridos pelos artistas que se intitulavam como

---

<sup>2</sup> *Os Condenados* foi lançado pela Editora Monteiro Lobato, com capa de Anita Malfatti, em 1922.

integrantes “do credo novo”. Oliveira Castro, em *A Gazeta*, em 17 de fevereiro, de 1922, escreve: “O que se tem visto na Semana de Arte é uma ceroplastia caricata de pinceladas a esmo, uma touça de sons atacadas de pulgões melódicos e um carrilhão de palavras que se assemelham aos rumores infernais de uma banda alemã.”. Lemos nas páginas do *Jornal do Comércio*, em 18 de fevereiro de 1922: “Acredito que estejam satisfeitíssimos os organizadores dessa desopilante hebdômada precursora do Carnaval, visto como, indiscutivelmente, conseguiram realizar a melhor parte do seu programa: fazer barulho...”. No Rio de Janeiro, a revista *Dom Quixote*<sup>3</sup> publica caricaturas sobre o evento, conforme se pode ver na Figura 1:

**Figura 1- Revista Dom Quixote**



**Fonte: Fundação Biblioteca Nacional ([2021?])**

---

<sup>3</sup> A revista *Dom Quixote* é do Rio de Janeiro. Sua segunda fase vai de 1917 a 1927. O veículo é marcado pelas charges, pelo humor e pelo deboche. Charge do caricaturista Belmonte, paulista colaborador de *Dom Quixote* e criador do personagem Juca Pato.

Nas páginas do *Jornal do Comércio*, onde Oswald de Andrade era redator, n'*A Gazeta*, em que Mário de Andrade publicava com frequência, e sobretudo em *O Correio Paulistano*, onde Menotti Del Picchia escrevia sua coluna Crônica Social, sob o pseudônimo de Hélios, os então chamados futuristas se defendiam, alimentando a ideia de que a pilhéria, o riso e a sátira eram constituintes da própria natureza do festival, declarando que o caminho do novo e do diferente deveria, de fato, levar a reações chocadas e histriônicas.

Na contramão de parte dos críticos que, compreensivelmente, ressaltam o caráter pouco representativo da Semana e sua natureza excludente, posição, aliás, a qual não posso refutar, reconheço, todavia, o traço de avanço contido principalmente no destemor e na coragem do enfrentamento, apresentado pelos jovens idealizadores do *vernissage*. Coragem, aliás, patenteadora de obras representativas das tentativas de revisão das imagens do Brasil. Insisto em dizer que as contradições estavam calcadas num Brasil recém-independente, com marcas recentes da colonização e do escravismo. Num cenário de pobreza e provincianismo, A Semana de 1922 cumpriu o que prometia. Ainda não se reconhecia como modernista – termo que viria muito depois –, mas se chamava de moderna, e o moderno que chegava ao país era uma mistura de influências das vanguardas europeias e uma tendência à afirmação da nacionalidade, acentuada pelas comemorações do centenário da independência.

A confusão entre o velho e o novo, entre o desejo de inovação e a impossibilidade de se libertar inteiramente do passado, pode ser facilmente identificada na maior parte dos poemas declamados no palco do Municipal. Segundo José

Miguel Wisnik, em *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22 (1983)*, até o que foi apresentado de Villa-Lobos não era ainda o que se conhece como “modernismo” do compositor, embora integrassem o processo de desenvolvimento de sua música que se daria depois de 1922. Sobre a pintura, Aracy Amaral, no livro, *Artes plásticas na Semana de 22*, pouco houve de verdadeiramente modernista na mostra cultural. Em lugar de “futurista”, a tendência que melhor definiria parte das obras expostas no Theatro Municipal seria “pós-impressionista”, algumas teriam cunho romântico e outras seriam calcadas num cubismo “não digerido e inautêntico”.

Quanto aos escritores, suas ideias inovadoras não chegavam a ser representativas nas expressões escritas, ainda calcadas no gosto parnasiano e com muitas influências do Simbolismo, salvaguardadas algumas raras exceções, como “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, e “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Somente alguns anos depois, essas ideias iriam vingar em algumas expressões estéticas verdadeiramente renovadoras, a partir das quais se abririam outros caminhos para o campo literário brasileiro, de forma mais madura e consistente.

No entanto, o impulso rebelde, crítico e revisionista que agenciou as ideias e os acontecimentos em torno da Semana de Arte Moderna, a despeito das necessárias ressalvas que se fazem ao movimento, adquiriu um valor simbólico de ruptura e renovação, que tomamos como saldo do festival artístico. Nesse contexto, as artes plásticas e a literatura foram arejadas pelo humor e pelo riso, por formas e linguagens populares, pela representação de regiões do Brasil até então esquecidas e pelo fortalecimento de uma identidade estética não ufanista nem devocional, mas acentuada pelo cômico, pela saudável e

histrionica maneira de rir de nossas próprias vicissitudes. Com o passar do tempo, a arte brasileira foi adquirindo expressões mais adequadas à renovação ansiada pelo grupo de 1922, com a presença da inventividade, da descontinuidade e da dissonância, características mais próximas aos rumos da modernização almejada.

Quando uma obra de arte provoca o riso já se constata uma profanação da arte em relação a ela mesma, como objeto de culto e como objeto dentro de um contexto histórico, posto que a ideia de arte, numa percepção tradicional, esteve ligada a uma noção do sagrado e do sério. A noção do riso como desconcerto e ruptura vem atrelada à modernidade e à mudança de perspectiva de uma sociedade que não encontrava identidade nas representações tradicionais, como nos lembra Baudelaire, em *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas* (1991), no qual afirma que o cômico era condenável e estava atrelado ao diabólico:

O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso senão tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso assim como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém à beira do riso assim como à beira da tentação. (...) o Sábio por excelência, o Verbo Encarnado, nunca riu. Aos olhos Daquele que tudo sabe e que tudo pode, o cômico não existe (BAUDELAIRE, 1991, p. 28).

Para Baudelaire, o riso era “uma perfeita ideia satânica” (p. 32), atributo que faria do homem mais humano e menos criatura divina. O cristianismo medieval patenteia a versão de que o riso tem uma concepção totalmente negativa. Ele não é divino, e sim, diabólico.

O estudo de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no*

*Renascimento*. O Contexto de François Rabelais (2008), revela-nos que o tom sério caracterizava a cultura medieval oficial, sob a pesada vigilância da igreja. A mesma igreja que proibia o riso, entretanto, permitia sua prática em datas específicas, como é o caso da tradição do “riso paschalis” que autorizava a carne e a vida sexual, após o cumprimento do período de jejum pelos fieis. Havia ainda, conforme Bakthin, a festa do asno, o carnaval, entre outras, em que o riso desempenhava um papel primordial: ele suspendia provisoriamente as interdições do sistema oficial e suas barreiras hierárquicas (p. 62). Salvaguardadas as diferenças, o humor e o espírito de deboche que se imprime na Semana de Arte Moderna estão atrelados à noção de quebra de paradigmas artísticos e sociais, pois um dos seus principais postulados era compreender a arte a partir de uma ideia antiacademicista e popular.

O humor e o riso, esses importantes atributos percebidos desde as raízes da literatura brasileira já nos sonetos de Gregório de Matos, no romance romântico *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Macedo, no teatro de Martins Pena, na verve lúcida e quase anedótica de Lima Barreto, estiveram presentes durante a realização da Semana e no saldo imediato do movimento. Desde os já citados poemas “Ode ao burguês” e “Os sapos”, de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, respectivamente, até nas telas de Anita Malfatti e Zina Aita, expostas no festival.

Como sugere o poema de Mário de Andrade, “o burguês-funesto! O indigesto feijão com toucinho” (ANDRADE, 1922, p.68) [...]” não estava preparado para o que veria e ouviria no teatro paulistano, inaugurado para ser a expressão e a propaganda da elite paulista. Os artigos detratores divulgados pela imprensa, as vaias e os grunhidos emitidos pela plateia consagrariam essa

mesma vaia, hoje patenteada pela crítica como testemunho do choque e do antagonismo entre as diferentes percepções de mundo. Se o papel da arte é também o da desestabilização, da surpresa e da proposição de novas perspectivas, ainda que estas não estejam consistentemente desenvolvidas, consideramos que aqueles jovens “futuristas” se consagram vencedores na luta contra o conservadorismo e o passadismo. O que os unia era uma unidade lógica, ainda sem formato definido: a necessidade de mudar.

Nas telas de Anita Malfatti dos anos 1916 ao final dos anos 1920, pintora considerada o estopim para a Semana de 22, vê-se um sutil paradoxo, cujas fissuras revelam ironia e humor. De acordo com Simon Critchley, no livro *On Humour*, de 2002, o humor tem diferentes aspectos e subespécies: a sátira, a anedota, a ironia, o humor negro, entre elas.

A palavra humor, em sua etimologia, deriva do latim *umor*, cujo significado identifica o líquido corpóreo, relativo a *umere*, estar molhado, úmido. Na medicina medieval, as doenças, emocionais eram atribuídas a um desequilíbrio desses líquidos, de onde derivam as expressões bem-humorado e mal-humorado. A concepção de humor que hoje se tem está ligada à surgida nos anos de 1500, difundidas no teatro do inglês Ben Jonson: *Every man in his humour* [Cada homem em seu humor] (1598) e *Every man out of his humour* [Cada homem fora de seu humor] (1599). Ambas utilizavam o termo *humour*, a partir da caricatura de seus personagens, utilizando de forma satírica a teoria medicinal dos humores.

A sátira é a subcategoria do humor que se configura com um caráter de crítica social e política. Sendo, originalmente, um gênero literário, ela, de maneira jocosa, sarcástica ou ácida, critica instituições e pessoas. A caricatura é um dos exemplos mais evidentes:

Por isso a grande importância que o humor teve nos movimentos sociais que buscavam criticar a ordem estabelecida, como o humor do feminismo radical: “Quantos homens são necessários para azulejar um banheiro?”, “Eu não sei”, “Depende de quão fininho você fatiá-los.” como no slogan do Situacionismo italiano, “Una risata vi seppelirà”, será uma risada que te enterrará, onde o “te” refere-se a aqueles no poder. Por rir do poder, nós expomos sua contingência, nós nos damos conta que o que parecia fixo e opressor é, na verdade, a roupa nova do rei, precisamente o tipo de coisa que deve ser objeto de deboche e ridicularização [...] (CRITCHLEY, 2002, p. 9-11, tradução nossa).

O conceito de ironia, embora muito usado na sociedade contemporânea, permanece de complexa definição. Seu uso remonta à Grécia antiga e, desde então, temos visto derivações e deturpações do termo. Pode-se dizer que um dos traços constitutivos da ironia é o uso de contrastes, nos quais o que é dito é o contrário do que se quer dizer, chegando-se a um resultado jocoso ou diferente do que se aparentaria dizer. Por necessitar do contexto e da cumplicidade entre falante e ouvinte, a ironia é um fenômeno que advém da inteligência, é um processo cognitivo que só funciona se o falante e o ouvinte partilharem os códigos de sua composição.

Bergson também enfatiza a função social do riso, cujo meio natural, diz, é a sociedade. Para ele, o humor é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas que a ironia é de natureza oratória, enquanto o humor tem algo de científico. Segundo ele, “Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela ideia do bem que deveria existir” (BERGSON, 2001, p. 95).

Eironeia, em grego, significa interrogação. Sócrates é o exemplo tradicional de utilização desse recurso; ele interroga, fingindo não saber o que sabe, para tentar descobrir algo que não sabe. Comte-Sponville, no *Dicionário Filosófico*, diz que

a ironia é como uma arma de combate e também “um meio de se valorizar, ainda que à própria custa. (...) É um riso que se leva a sério (COMTE-SPONVILLE, 2008, p. 287). . De acordo com o dicionário filosófico de Comte-Sponville, “O ironista ri dos outros. O humorista, de si ou de tudo. Ele se inclui no riso que provoca. É por isso que nos faz bem, ao pôr o ego à distância. A ironia despreza, exclui, condena; o humor perdoa ou compreende. A ironia fere; o humor cura ou aplaca (COMTE-SPONVILLE, 2008, p. 287).

*O homem amarelo* (Figura 2), quadro de Malfatti, exposto na Semana de Arte Moderna, traduz esse aspecto da ironia, acentuado pela expressão melancólica do homem, em pose solene, num terno mal-ajambrado e com marca de nódoa na camisa. O desconcerto entre a pose do retratado e o que seu olhar e suas vestes revelam, conjunta e paralelamente, não deixa de capturar esse aspecto irônico e crítico:

**Figura 2 - “O homem amarelo”,  
de Anita Malfatti**



**Fonte: Catálogo eletrônico IEB/USP**

O humor também está presente n’*O Abaporu* (Figura 3), o “homem que come gente”, de Tarsila de Amaral, de 1928. Mãos e pés enormes, cabeça diminuta, a tela identifica simultaneamente o homem que devora a cultura europeia, redefinindo-a sob os preceitos da brasilidade, ou representa o homem trabalhador, escravizado e menosprezado. O humor da tela é ressaltado pela desproporção – traço que acentua, também, o seu aspecto crítico – nominado pela pintora de gigantismo, característica que ela adota em outros trabalhos. Também se extrai humor, quando se vê, na composição de Amaral, um visível parentesco com a célebre escultura de Auguste Rodin, *O pensador*. A cabeça menor pode indicar uma suposta falta de pensamento crítico do brasileiro. As cores, na composição, são tons vibrantes que remetem à ideia de **brasilidade**, com destaque para o verde, amarelo e azul. O nacionalismo, revisitado pela crítica e pelo riso foram um dos destaques do Modernismo, em sua primeira manifestação:

**Figura 3 - Abaporu, de Tarsila do Amaral**



**Fonte:Arteartistas.com.br**

A paródia, espécie de humor calcado a partir de um texto original, canônico, é visível no livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade. Com intuito de recontar a história e reinventar a literatura nacional, Andrade seleciona passagens e paisagens conhecidas da nossa cultura e propõe para eles uma nova escrita, na qual o humor e a dessacralização são os maiores atributos:

A DESCOBERTA  
Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houvemos vista de terra  
[...]

(ANDRADE, 1990, p. 69).

O poema se encontra na subseção reservada a Pero Vaz de Caminha, tratado pela história oficial como o cronista do descobrimento. A mudança de gênero (de carta para poema) e o título “A descoberta”, singulariza o feito, evidenciando que a intenção do eu-lírico é grafar uma nova descoberta para o Brasil. O efeito, reiterado pela síntese e pelo ritmo do poema, é a destruição simbólica do discurso oficial, a partir do ponto de vista do colonizado. Sua poética está impregnada por um estranhamento do cotidiano, um olhar para as pequenas jocosidades do dia a dia e para a desconstrução da história oficial. No caso da poesia *Pau-Brasil*, o choque e o estranhamento provocados por deslocamentos de sentido é que causa risos, porque reconhecemos as imagens originais adulteradas, percebemos que a troca de lugares é manipulada por meio do humor.

Por último, não nos esqueçamos de um livro que, para muitos, é síntese do bulício, do espírito rebelde e do traço de

humorismo do movimento de 1922: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrito em 1928. A construção do livro, com base em recortes da nossa tradição literária e histórica já se constitui uma montagem bem-humorada, tida como apreensão da diversidade do povo brasileiro. *Macunaíma*, versão distorcida e risível da personagem Iracema, ícone indigenista de Alencar, é o herói capenga e trágico; carrega o humor como sinal do seu não lugar no mundo civilizado e doente, que não assimilou a contribuição valiosa dos indígenas ao nosso desenvolvimento. Um de suas frases mais repetidas – “Ai, que preguiça!” – satiriza um estereótipo atribuído ao povo originário do Brasil, contrariada pelas andanças e movimento do herói “sem nenhum caráter”. Esse epíteto, aliás, traduz muito da lucidez do autor do livro, nesse personagem nem índio, nem negro, nem branco, símbolo de um país em construção. No final da narrativa, outro sinal advindo da tentativa bem-humorada de compreender nossa cultura: o papagaio, que é revelado nas últimas páginas da rapsódia, responsável por ter contado a história do livro ao narrador e que abre asas rumo a Lisboa, para, numa inversão da irreversibilidade colonizadora, influenciar a gente europeia.

A Semana de 1922, forma ritual de ler o passado, pode ser considerada uma comemoração às avessas do Centenário da Independência, posto que se insere num espaço simbólico onde se instauram marcas de rompimento com o academicismo: as tentativas de relações com a cultura popular, com a fotografia, com o cinema, com as novas formas de comunicação e o espírito de crítica e humor para reescrever nossa história.

Podemos considerar o evento daquelas três noites de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo como uma espécie de discurso fundador do movimento modernista

brasileiro, pois mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos e ainda que reconheçamos o caráter excludente e pouco representativo da arte nacional ali exposta, a data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Consideramos como efeito imediato do festival a estratégia do escândalo e o discurso radical de ruptura com o passado e a forte presença do humor, que passa a ser a linguagem com a qual se tentou outros caminhos para nossa expressão artística. Os poemas-piada, lidos sob vaias no evento, o deboche e a crítica endereçados às velhas formas de expressão renderam frutos e influências.

Subjaz à caricatura e à sátira um projeto de significação em que podemos apreender uma visão de identidade nacional, por meio da elaboração de novos discursos sobre nossa origem, nossa identidade e nossa arte. O humor e a ironia se inscrevem, dessa forma, como vias de acesso a uma modernidade em formação e a um espírito nacionalista revisitado. O humor, longe de ser sinal de rebaixamento ou inferioridade, torna-se, assim, uma linguagem específica por meio da qual os artistas, sem propriamente apagar a história oficial, desmitificam e dessacralizam os discursos oficiais.

## Referências

AMARAL, Tarsila. **Abaporu**. Disponível em <https://arteartistas.com.br/abaporu-tarsila-do-amaral/>. Acesso em 12 setembro de 2022.

ANDRADE, Mário de. Ode ao burguês. In: **Pauliceia desvairada**. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=137372>. Acesso: 07/02/ 2023. p.63-69.

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, Brasília, INL, 1976, p. 353-367.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Sobre Arte**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1991.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Vanguarda antropofágica**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Do órfico e mais cogitações”. In: Andrade, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992, p. 10-12.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 287.

CRITCHLEY, Simon. **On Humour**. London, New York: Routledge, 2002.

**Documentação pessoal, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.**

FONSECA, Maria Augusta. Ensaio de leitura. In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p. 44-134.

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

Malfati, Anita. **O homem amarelo**. Disponível em [http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp). Acesso em setembro, 2022.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990. p. 57-60.

SOUZA, Claudia Cruz de. O Jornalismo e a crítica da Semana de 22. **Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro**, seção Jornalismo e apreciação de arte. ed. 6, 1 sem. 2006. Disponível em: <[http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos6\\_b.htm#:~:text=As%20cr%C3%ADticas%2C%20as%20vaidas%20e,1%C3%A1%20os%20acontecimentos%20estavam%20ainda](http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos6_b.htm#:~:text=As%20cr%C3%ADticas%2C%20as%20vaidas%20e,1%C3%A1%20os%20acontecimentos%20estavam%20ainda)>. Acesso: 28 de out. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro**. São Paulo: Vozes, 2002.

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna - O jornal que não ladra, não cacareja e não morde**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: A música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

# Terra em transe como filme-manifesto, uma abordagem possível

Cláudio Coração\*

## Resumo

Pretende-se, neste ensaio, articular a ideia de que o “pêndulo agônico-performático” em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, materializa-se como um filme-manifesto, a elaborar questões essenciais sobre a estética, a crítica e a permanência da obra, aspectos estes condizentes com o espírito de sua elaboração formal, moderna e vanguardista no decorrer dos anos.

Palavras-chave: *Terra em transe*; manifesto; Glauber Rocha; agonia; *performance*.

## Terra em transe as manifesto-film, a possible approach

### Abstract

The aim of this essay is to articulate the idea that the ‘agonic-performative pendulum’ in *Terra em transe* (1967) by Glauber Rocha, materializes as a manifesto-film, elaborating essential questions about aesthetics, the critical and permanence of the work, aspects consistent with the spirit of it formal, modern and avant-garde elaboration over the years.

Keywords: *Terra em transe*; Manifest; Glauber Rocha; Agony; Performance

Recebido: 05/11/2022 // Aceito: 19/12/2022

---

\* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais. Coordenador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq-UFOP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). ORCID: 0000-0002-1402-7787

## **Pêndulo agônico-performático**

O cinema de Glauber Rocha faz ecoar, no transcorrer dos anos, um incômodo: a elaboração do seu aspecto formal (subversivo, vanguardístico) aponta um projeto nacional estruturado nas entrelinhas de uma representação hiperbólica, um Brasil espelhado na metáfora e na contradição. As alegorias dos filmes de Glauber parecem carregar, desde os anos 1960, uma espécie de acerto pictórico sobre uma ideia de temporalidade recorrente: o passado que atormenta o futuro. Insinuem também, essas alegorias, que é preciso reforçar um chamamento, uma reivindicação. Assim, marcas tão caras aos filmes de Glauber como a cruz, o mar, o gesto aflitivo próximo da tragédia, a arma, o cigarro, a máquina de escrever, são dispositivos-objetos que ataçam a percepção do espectador para um campo de tensão embebido nessa estética particular da contradição-chamamento.

De todos os filmes de Glauber, o que talvez melhor resuma tal espírito é *Terra em transe* (1967): seu principal estatuto é o de assegurar o movimento artístico (o Cinema Novo em sua fase mais exposta e esplendorosa) e juntar, em meio às questões de contexto, as demandas do nascedouro do movimento tropicalista com as arestas do debate político desde o golpe de 1964; além disso, descrever a perseguição e a censura a artistas e intelectuais, o impasse no avanço da modernidade no campo das artes e a miséria institucional do regime e do país. É por meio dessas circunstâncias que *Terra em transe* se propõe a amarrar as marcas desse tempo “fugidio” e organizar, no chão lastreado de estilhaços, um novelo de/em intensa transformação.

*Terra em transe* continua sendo um filme símbolo (mais, talvez, do que os também emblemáticos *Barravento* (1962),

Deus e o diabo na terra do sol (1964) e O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)), pois as diversas manifestações arquetípicas dispostas na película, sob o olhar atento e aflitivo do protagonista Paulo Martins (Jardel Filho), sugerem um irascível conto de observação de um país – Eldorado –, construído e elaborado em meio a golpes de toda natureza. Terra em transe é símbolo na medida em que desnuda/evidencia/choca os escombros sociais a partir de um engenho a dar conta dos desajustes intrínsecos à época de sua produção: o Brasil espelhado em Eldorado.

Uma pergunta se instala com esse preâmbulo descritivo: como ler Terra em transe, com todos os dados acumulados, 55 anos depois, neste momento de ascensão do fascismo no Brasil? Como compreender, desde sua gestação, esse objeto de tradução das nossas tragédias como povo e sociedade? Como atentar ao seu aparato simbólico na tensão de sua própria propositura artística contraditória?

Uma hipótese válida é pensar Terra em transe como um filme-manifesto. Nesse sentido, algumas ligações parecem ser plausíveis. Se, em um primeiro momento, podemos associar o manifesto a um gênero discursivo calcado nos processos revolucionários e vanguardísticos, também poderíamos afirmar, em essência, que o **tom do manifesto** – e sua propulsão política – é quase sempre convocatório, disposto a propor níveis de enfrentamento contra determinadas tradições, querelas, imposições. Em outra perspectiva, o manifesto é uma ação configurada em gestos performáticos contundentes. Então, o ato do manifesto é um libelo que se traduz na força da voz e que se encerra, em larga medida, no texto, na parede, no papel, na história etc. O registro do manifesto é o elemento estético

preponderante disso que se fala, que se reivindica, que se aponta, que se imprime. Então, não seria exagero dizer que o manifesto como instância possa se **manifestar** (com o perdão da redundância) na carne da proposição artística e política, essencialmente pela entonação e pelo regime de voz, vamos colocar assim.

É claro que podemos abordar o manifesto, desse modo, com múltiplas possibilidades. É como se ele permitisse ao portador da fala um incremento paulatino da deglutição do próprio discurso: incisivo, demandado, urgente.

O cinema de Glauber Rocha, e *Terra em transe* em particular, evoca, mesmo que intuitivamente, um manifesto particular do modernismo brasileiro, o **Manifesto antropófago**, de 1928, escrito por Oswald de Andrade, cujo trecho seguinte parece sintetizar a dualidade agônica-performática no filme:

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1976, p.6).

As visualidades desse trecho se emaranham com as marcas do cinema de Glauber, consciente e inconscientemente, numa espécie de assimilação do ato da manifestação. A evocação de espírito do “movimento vanguardista moderno brasileiro”, ensejada na força visual do excerto acima, rege o Cinema Novo (principalmente em Glauber), não só no conteúdo (a discussão sobre a antropofagia cultural em si), mas também na forma baseada intrinsecamente no **espírito da manifestação**, cuja base sugerida nas imagens trazidas pelo texto de Oswald é decisiva para o processo da reivindicação política (no sentido lato) e da *performance* (no sentido estrito). Em ensaio publicado na coletânea *Modernismos 1922-2022*, José Castro Rocha explana as particularidades essenciais do manifesto:

Atrair e afastar: nessa dialética agônica, o manifesto delimita o seu espaço discursivo. O eixo de sua estética é a polarização da experiência artística, a fim de apostar no contraste entre os “mestres do passado” e os arautos dos novos tempos. O caráter festivo [...] é parte intrínseca da performance, tornando a irreverência um índice máximo da ruptura com a tradição. No “Manifesto Dadá 1918”, Tristan Tzara aviou a receita em tese infalível para obter êxito na enunciação de um manifesto, selecionando ingredientes escolhidos a dedo: para lançar um manifesto é preciso querer: A, B, C, fulminar 1, 2, 3, enervar e agitar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar, gritar, blasfemar, arrumar a prosa de uma forma de evidência absoluta, irrefutável. (ROCHA, 2022, p.154).

Se destacarmos os diversos verbos – como espaço discursivo da ação do manifesto na oposição atrair/afastar –, mencionados por Rocha, perceberemos que Terra em transe sustenta e é sustentado por dicotomias a partir da dualidade agônico/perfomático: a vaia e o aplauso, o estético e o político, a poesia e o real etc.

Não são antíteses puramente esquemáticas estas. O manifesto em Terra em transe se reflete no Terra em transe manifesto. É fundamental que frisemos essa constatação para prevermos também as nuances em torno da elaboração narrativa e discursiva do filme, seu incremento, seu movimento, sua manifestação.

Parece-nos que o agônico que poderia se traduzir mais “esquemáticamente” na voz e na narração de Paulo Martins se espria para os outros personagens: Porfirio Diaz (Paulo Autran), Felipe Vieira (José Lewgoy), Sara (Glauce Rocha), Julio Fuentes (Paulo Gracindo) etc. Os campos de representações alegóricas, no mais, configuram uma dada **sinfonia** em torno do manifesto, em que a “dança dos personagens” remete a um bailado na força dos verbos: querer, fulminar, enervar, agitar, conquistar, espalhar, assinar, gritar, blasfemar, arrumar, provar. Constrói-se, assim, com o tom e a roupagem do filme, uma ópera tropicalista imbuída de uma propulsão política; mais do que um ensaio, portanto, Terra em transe se reinstitui na veia do manifesto a partir de seu elemento agônico de fundo, que se desprende, em forma e conteúdo, em manifestação fílmica, no performático radical de seu realizador.

É certo reforçar que muito da recepção crítica e da constituição imaginativa de Terra em transe se confunde, justamente, com a *performance* na arena pública de seu diretor. Assim, os “destemperos” públicos, as polêmicas, o espírito de época vividos e vivenciados por Glauber “contaminam”, em grande medida, também, a dinâmica de interesse de seu cinema como uma espécie de artilharia hermética destruidora, cujos principais lastros são o movimento bravio da modernidade e todos os seus códigos. Essa ponderação é importante na medida

em que destaca as possíveis dicotomias como elaboração para a mudança do mundo, como cantilena para a vanguarda artística etc.

Cabe aqui uma lembrança. Em 2017, na ocasião da comemoração dos 50 anos da encenação de **O rei da vela** (peça de Oswald de Andrade interpretada pela trupe do Teatro Oficina, em 1967), houve um evento intitulado Resistência Antropofágica, que se propunha a pensar a atualidade da versão modernista do Teatro Oficina para o texto de Oswald diante do golpe parlamentar-jurídico-midiático de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff, e o consequente plano de interdição de alguns avanços sociais significativos dos anos anteriores. Como parte do evento, em visita a cidade de Mariana/MG, em 9 de abril de 2017, participaram de uma sessão para uma leitura coletiva do **Manifesto antropófago** o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa (líder do Oficina), o jurista Rubens Casara e a filósofa Marcia Tiburi.

Destaco dois momentos para os nossos fins de ponderação aqui: a) Zé Celso, ao reagir a análise de Marcia Tiburi (quando esta pontuava o pensamento de Theodor Adorno à luz do avanço fascista no Brasil), evoca o manifesto de Oswald na necessidade de **se tirar o Édipo da cabeça**; b) depois disso, o teatrólogo ainda reforça que o texto de Oswald precisa ser lido como um canto rítmico e não, pura e simplesmente, como um panfleto político.

É interessante perceber que nas linhas provocativas de Zé Celso, na ocasião, parece haver um incremento de discussão sobre a **validade estética do manifesto**, muito além, portanto, de qualquer veleidade artística, ou instrumentalização metodológica científica, das questões próprias do “modernismo” do texto de Oswald. De modo que Zé Celso propõe uma

evidenciação do caráter também contraditório e performático do **Manifesto antropófago**, à luz de uma nova interdição do avanço social no Brasil. A leitura proposta, portanto, nesse contexto, diferentemente da percepção de Marcia Tiburi, no evento, orienta, em retrospectiva, a celebração da importância de **O rei da vela** no espírito de artistas de uma determinada geração (José Celso Martinez Corrêa, os tropicalistas, Glauber Rocha) que, ao lerem artistas de outra geração (Oswald de Andrade, os modernistas da “primeira geração”), dizem sobre uma dada repetição do processo histórico, sobre os desafios e limites do contraditório protocolar do manifesto, em suma, sobre o revolucionário e o vanguardístico em bailado.

### **O ritmo do manifesto em Terra em transe**

Numa das cenas mais tensas do filme, o “homem do povo” (Flávio Migliaccio), em meio ao frenesi da campanha política de Felipe Vieira, no périplo com a população pobre de Eldorado, diz, diante dos vários discursos políticos “populistas” interpretados na rua: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”, quando, diante disso, toda a trupe da campanha de Vieira lincha-o chamando-o de extremista!

Nota-se que além da vinculação mais urgente, pensemos assim, entre o Cinema Novo e o Teatro Oficina, Terra em transe incorpora fundamentalmente na sua tradução realista-naturalista a convocação política e a tese do Teatro de Arena (na proposta radical da representação do povo, por Augusto Boal), no qual atores presentes nos filmes como Francisco Milani (Álvaro) e o próprio Migliaccio (o “homem do povo”) se instalam e arranjam o texto sob o viés do **ritmo do manifesto** à la Teatro de Arena.

Portanto, o componente político em Terra em transe é desenvolvido e cerrado na fileira de uma missão de contexto, o questionamento do rompimento do processo democrático – desde a deposição de João Goulart –, com os diversos atores em cena da vida nacional – transmutados para Eldorado nas possibilidades de vários golpes.

A fala do “homem do povo” traz ainda a caracterização mais marcada da hipérbole das representações dos personagens no filme, em contraste/oposição com as representações do caudilho, do burguês, do estadista, do jornalista etc. É por meio da fala dele, no mais, que o dilema agônico será apresentado a Paulo Martins com mais robustez: como um intelectual se acovarda e se posiciona diante de um caldo de tensão decisivo no processo histórico? Não deixa de causar mais perplexidade a operação no cálculo interpretativo da vida nacional brasileira, aqui e agora em 2022, em cima da fala e da reação à fala do “homem do povo”, no método interpretativo de um ator como Flávio Migliaccio, morto tragicamente durante a pandemia de 2020.

Dessa forma, nos eixos de aproximação entre o Cinema Novo, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, juntam-se duas outras portas para compreendermos o ritmo (e o constructo) de Terra em transe: a dialética *à la* Teatro de Arena e a fragmentação *à la* Teatro Oficina. Nesse aspecto, Terra em transe faz do manifesto um encadeamento para o discurso do narrador Paulo Martins, e dos personagens em volta, a dar conta, **justamente pela fragmentação**, das contradições e subjetividades de uma determinada terra em combustão, a Eldorado em transe.

Com isso, Paulo Martins se vê num impasse da ordem da escolha pessoal, e entregue à uma espécie de “lucidez doída”, de “verdade cara” do processo de transformação de uma

sociedade. Assim, podemos visualizar Terra em transe, ainda, como um filme-manifesto nos termos da tradução da ordem da representação – dialética – e da consequente incorporação picotada de sua contradição intrínseca – a fragmentação. Sanches (2000) vai propor que Terra em transe se edifica na multiplicidade de interpretações possíveis, esta:

Contida [no] já serpenteante entretrecho (a morte de Paulo Martins ao som de fuzis, metralhadoras e canhões), exponenciada pela fragmentação visual e narrativa que acompanha o roteiro. O eventual espectador de Terra em Transe deve-se acostumar à pulverização do ponto de vista. É bombardeado por uma artilharia de perspectivas conflitantes, às vezes incompatíveis umas com as outras. Todo esse desafio é fonte franca de angústia ao espectador. Sinal dos novos tempos, mas não que o passado não seja presente em Glauber. (SANCHES, 2000, p. 35).

A simbologia de Terra em transe se aproxima, portanto, da “pulverização do ponto de vista” e da “angústia do espectador”, em sintonia com a aflição existencial de Paulo Martins, justamente na dificuldade de ele estampar os papéis sociais envoltos em um intenso jogo de **dependência cultural**. Eis aqui um encontro não necessariamente sugerido, mas importado de **O rei da vela** e do **Manifesto antropófago**, a guiar, na feitura do filme, as leituras de diversos atores sobre os acontecimentos, engendrados, segundo a tese de Sanches, no movimento tropicalista brasileiro. Enxergar, pois, Terra em transe como parte dessa eferescência é reforçar, ao fim e ao cabo, o projeto balizado pelo manifesto e vice-versa.

Diante do pêndulo entre o agônico e o performático, podemos alinhar o processo histórico da vida nacional, entre oscilações democráticas e arroubos autoritários do período, no

condicionante da vida imposto às alegorias dos filmes de Glauber Rocha, um intelectual que participará ativa e organicamente desse mesmo tempo, e que exigirá, assim, que Terra em transe se fundamente na força de seu texto pendular.

O namoro de Terra em transe com dada produção cinematográfica mundial (o neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema contracultural estadunidense, os “cinemas novos” latino-americanos) só corrobora que as marcas de uma determinada contracultura estão dispostas daquele ponto em diante como uma espécie de ferramenta de denúncia e crítica aos imperialismos, aos tradicionalismos, aos autoritarismos, moldada nisso que sugerimos como manifesto em seu ritmo. Para Favaretto (2019), em ensaio sobre a contracultura brasileira, o espírito do tempo marcado por “novas sensibilidades” se edifica como um caldo cultural:

Só para se ter uma ideia do que é preciso levar em conta para se pensar as variadas estratégias que provinham da intersecção do estético com o político no final dos anos 60, alvo imediato da repressão do regime com a edição do AI-5, basta lembrar produções mais significativas surgidas no incrível ano de 1967 – que se estenderam no ano seguinte e deram origem a outras em diversas direções. O filme Terra em Transe, de Glauber Rocha; a encenação de O Rei da Vela pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa; e de Arena Conta Tiradentes no Teatro de Arena de Augusto Boal; o tropicalismo do grupo baiano; a exposição Nova Objetividade Brasileira, onde aparece Tropicália, a emblemática **manifestação** ambiental de Hélio Oiticica; os livros PanAmérica, de José Agrippino de Paula, Quarup, de Antonio Callado e Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony. Nestas obras, os signos da complexa situação cultural – em que referências das culturas populares, inovações das práticas artísticas de vanguarda, cada vez mais assimilados pelos processos da indústria cultural em franco desenvolvimento – articulavam projetos e ações

culturais de resistência às iniciativas oficiais da política cultural. (FAVARETTO, 2019, p. 18-19, grifo nosso).

Vê-se que, para Favaretto, o cinema de Glauber está disposto nas novas sensibilidades culturais, pois envereda seu atributo discursivo por esse tempo, essas questões e esses embates contraculturais. Então, é possível depreender também que o ritmo do manifesto em *Terra em transe* é a sua elaboração contracultural: ela se finca na musicalidade, na sonoridade, na interpretação característica, na encenação, na propulsão artística etc.

Em paralelo a essa discussão, os textos inaugurais de Glauber Rocha (**Revisão crítica do cinema brasileiro, Revolução do cinema novo, Estética da fome**) também se nutrem dessa envergadura, dessa disposição, desse prontuário. A radicalidade dos discursos, nas obras, livros, filmes, participações públicas de Glauber Rocha, impõe, num filme como *Terra em transe*, a necessidade de decodificação urgente do passado e seu lance intuitivo para o futuro.

Como saldo, as peijas em torno de Diaz, Vieira, Fuentes, Sara, dão-se na necessidade de decifração de um tumulto do processo histórico: os golpes brasileiros espelhados em Eldorado, como a exercitar saídas possíveis diante dos escombros e dos fantasmas da modernidade. Conforme Rocha:

Tão importante quanto esclarecer o que se propõe é explicitar o que se rejeita [no manifesto]. Sem essa tensão, manifesto algum estaria à altura de sua etimologia. No entanto, a sequência do manifesto, embora pouco valorizada, ilumina o alcance propriamente político do gênero. (ROCHA, 2022, p. 154).

É curioso pensar também que mesmo tais apostas interpretativas sobre o manifesto podem nos oferecer pistas outras; Terra em transe se apruma, em sua tensa disposição, como esse espelho cortado, incompleto, em suspenso, diluído, de uma sociedade em determinado tempo e lugar.

## Transe e transa

As festas em Terra em transe são momentos de pausa. Que em Paulo Martins se investem numa digressão embalada não apenas pelo verbal aflitivo, mas pelo corpo em dança. A composição de tais cenas se apresenta em tributos muito próximos às batidas do *jazz bebop*, a elaborar, no corte do filme, outro tipo de atmosfera que não o tom operístico dos rumos e descrições de Eldorado e as questões particulares de seus personagens.

Nas cenas das festas, estamos diante do esplendor configurado, com alguma sentimentalidade melancólica, na absorção do deleite dionisiaco. Tais *performances*, no filme, vão se incorporar como cartilha a ser dita e afirmada, no entorpecimento de Paulo Martins. É na pena angustiante da ressaca no dia posterior às grandes festas que se coloca esse outro torpor agônico e performático em Terra em transe.

A isso poderemos mobilizar um pouco o sentimento de que Terra em transe necessita dessa **epifania libidinal** para dar conta disso que rui no horror em volta. É possível, diante dessas descrições, colocar a cena da posse de Porfirio Diaz como antítese do sentimento dessas festas imodestas presenciadas intensamente por Paulo Martins. Diz Diaz, performática e agonicamente: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força! Pelo

amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização [...]”. Mas o que parece reger o ambiente do conflito vai muito além da rotina cotidiana ancorada na sensação própria de Eldorado: o dia conflituoso e a noite orgástica. Há um condicionante determinado a partir de aspirações que também se insinuam com grande força de compreensão para a catarse. Caetano Veloso (2012), em **Verdade tropical**, ao falar da importância de Terra em transe para a gestação do movimento tropicalista, vai salientar que:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, se Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 2012, p. 94).

Pois bem, o impacto em Caetano ao assistir Terra em transe nos leva a encarar o filme como uma possibilidade de leitura em torno de um “tônico vital”. Assim, é como se os elementos do filme se compusessem numa elaboração de intensa angústia. Veloso afirma ainda que, quando da volta do exílio:

Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e

ajo como se soubesse na carne quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas – e simplesmente não concluo que somos um mero fracasso fatal. Aprendi então a reconhecer os indícios de formação de forças regeneradoras e, embora saiba que aposto com alto risco, sempre sou levado a dobrar minhas fichas. (VELOSO, 2012, p. 458-459).

É curioso notar aqui que a expressão do “retorno esplendoroso do exilado” de Caetano Veloso não está apenas disposta no sentido fragmentário e dialético, ela está também posta como campo de batalha em torno do arrebatamento da arte e sua **afirmação**. Com isso, o fio entre os temas de Terra em transe está costurado, na elaboração de Veloso, no mesmo diapasão estético, a costurar o transe como um elemento que pode nos levar ao delírio mais contemplativo, mais revolucionário. É, em essência, a nosso ver, que o pêndulo entre o agônico e o performático assume, na leitura de Veloso, uma outra propulsão possível para se ler Terra em transe, esta ancorada fundamentalmente na busca de um tônico vital. Em 1972, Caetano lança o álbum **Transa** (como a reproduzir o “quero cantar” de Paulo Martins) no exílio. O álbum se entranha no processo de luta contra a ditadura como o canto sobre a terra de origem cantado no exílio.

No meio da elaboração referencial, a expressão “transa” naquele período (desprendimento, gesto contracultural, relação amorosa) serve, cinco anos depois do lançamento de Terra em transe, para costurar um outro transe possível. Transe e transa, nos termos de Caetano, não são necessariamente antagônicos, visto que se condoem de um mesmo espírito lancinante, a incorporar, na sua existência, o aspecto de contexto.

Com isso, Terra em transe aponta, no seu veio crítico, a seguinte fruição de seus temas principais: a denúncia ao

imperialismo, ao cômputo do populismo (à esquerda e à direita). Mas esses elementos possíveis de denúncia só podem ser vislumbrados se colocados na tensão do canto sufocado do exílio e do autoexílio, do transe e da transa, em suma, como descreve poeticamente Caetano Veloso em seu disco de 1972.

A transa de Terra em transe, não seria arriscado propor aqui, no final do nosso percurso, é o embate discursivo ensejado por um propósito de reivindicação (na antevéspera da promulgação do AI-5); com isso, o impasse de uma tragédia maior se funda nos níveis de desigualdade, miséria, escravização de um povo. Povo alicerçado nos moldes de Terra em transe a evocar, especificamente, o Teatro de Arena e as feições do marxismo, as leituras anti-imperialistas e o tom dionisíaco do Teatro Oficina. E, se há lição histórica, o registro tem de estar impresso na condição de que “os manifestos mais instigantes, e que seguem atraindo atenção ainda hoje, são aqueles que inventaram formas inspiradas de lidar com a centralidade do outro na determinação da cultura [...]” (ROCHA, 2022, p. 166).

## **Breve epílogo: o horror, o amor**

A força das imagens refletidas em Terra em transe, a “lidar com a centralidade do outro na determinação da cultura [...]” (ROCHA, 2022, p. 166), como tragédia e como acontecimento, é sentida se incorporada ao seu valor simbólico. Mas o que é exigido tematicamente também se institui como forma. É meio que óbvio perceber as relações semióticas da imagem e da iconografia dos filmes de Glauber Rocha com a força sígnica da orla brasileira (a partir das sugestões de Caetano na leitura que faz do filme em sua experiência de fruição). Em resumo, é

crucial lançar um outro movimento, talvez de concisão: como as marcações simbólicas da violência brasileira se comungam na necessidade, quase permanente, lá e cá, de se **manifestar e cantar**, entre transe e transa, no pêndulo desesperado da *performance* e da agonia.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro. Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Carlos Barreto. Mapa Filmes, 1967 (106 minutos), p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0&t=4973s>

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

# O canibal delicado na selva da cidade: antropofagia, memória e identidade na obra de Belchior

Roberto Remígio Florêncio\*

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa\*\*

Vlader Nobre Leite\*\*\*

Andressa de Oliveira Muniz\*\*\*\*

## Resumo

O presente artigo apresenta uma análise da obra do cantor-compositor Belchior, a partir de uma abordagem qualitativa dos conceitos teóricos e análise de algumas letras das canções do artista em que é possível identificar a influência do antropofagismo e da memória. Os estudos de Hall (2006) e Ortiz (2006) também foram considerados no que tange à construção da memória coletiva e identidade nacional. A ideia de antropofagia, ao devorar, deglutir e assimilar o que vem de fora, contribuiu para o desenvolvimento de uma consciência musical que se utiliza de tudo o que está disponível para se criar uma obra singular, original. Foi possível notar que a obra de Belchior assume uma identidade cultural representativa da época, mas consegue ir além e assumir um caráter atemporal, encontrando novas significações dentro de outras manifestações artísticas.

Palavras-chave: Música brasileira; intertextualidade; literatura brasileira; nordeste.

---

\* IF Sertão Pernambucano. Professor Língua Portuguesa. Doutor em Educação (UFBA). ORCID: 0000-0003-3590-9022.

\*\* Universidade de Pernambuco (UPE). Doutora em Letras (UFPE). ORCID: 0000-0003-4640-2446.

\*\*\* Universidade de Pernambuco (UPE). Mestrado em Letras (UFPB). ORCID:0000-0003-4152-6626.

\*\*\*\* Universidade de Pernambuco (UPE). Graduada em Letras (UPE). Lattes: <http://lattes.enpq.br/7251042094277693>.

# The Delicate Cannibal in the City Jungle: Anthropofagy, Memory and Identity, in Belchior's Music

## Abstract

This article presents an analysis of the work of the singer-songwriter Belchior, from a qualitative approach of theoretical concepts and analysis of some lyrics of the artist's songs in which it is possible to identify the influence of anthropophagy and memory. The studies by Hall (2006) and Ortiz (2006) were also considered regarding the construction of collective memory and national identity. The idea of anthropophagy, by devouring, swallowing and assimilating what comes from outside, contributed to the development of a musical consciousness that uses everything available to create a unique, original work. It was possible to notice that Belchior's work assumes a cultural identity representative of the time, but manages to go beyond and assume a timeless character, finding new meanings within other artistic manifestations.

Keywords: Brazilian Music; Intertextuality; Brazilian literature; Northeast.

Recebido em 03/10/2022 // Aceito em 18/02/2023

## Introdução

A música ocupa um importante papel no processo de humanização do indivíduo desde a Antiguidade. Para os gregos, ela era parte fundamental da educação, constituindo a base formadora do *ethos*, dos valores éticos e morais do indivíduo, um instrumento para a formação social e política, haja vista a sua capacidade de representação de um povo, de uma língua, de um momento histórico. No Brasil, essa representação de uma identidade cultural e formação social por meio da música ganhou contornos mais bem definidos com a consolidação dos gêneros musicais, em especial, o estilo que ficou consolidado como Música Popular Brasileira (MPB), segundo Florêncio (2020). A partir da década de 1960, a repressão do regime militar imposta a manifestações contrárias ao governo fez com que a música assumisse um papel ainda maior de destaque no cenário político e social.

Dessa arte de resistência surgiu o movimento Tropicalista, em meados de 1968, influenciado pelo concretismo, poesia marginal e Cinema Novo, abrindo as portas para uma nova forma de se fazer música: elementos da cultura erudita e elementos da cultura popular reunidos, misturados, renovando artisticamente a música brasileira, em definitivo. Essa nova forma de se fazer música trazida pelos tropicalistas serviu de estímulo para muitos cantores no início da década de 1970 e Antônio Carlos Belchior<sup>1</sup>, cantor e compositor cearense, foi um deles. As inúmeras referências e citações que traz em suas canções, estabelecendo

---

<sup>1</sup> Antônio Carlos Belchior foi um cantor e compositor brasileiro, nascido em Sobral (CE), em 1946, e falecido em Santa Cruz do Sul (RS), em 2017. Gravou diversos discos e teve composições gravadas por artistas como Elis Regina, Vanusa, Elba Ramalho, Fagner e Amelinha. Entre seus maiores sucessos estão: *Como nossos pais*, *Apenas um rapaz latinoamericano*, *Divina comédia humana* e *Paralelas*.

um diálogo entre a literatura e o que o cantor compreendia sobre o mundo ao seu redor, construíram um vínculo entre o artista e o povo e contribuíram para a consolidação de um estilo próprio, uma assimilação entre o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, surgindo não como um reflexo do que é externo, mas como uma identidade musical, singular e original.

O presente estudo se propõe a analisar a obra musical de Belchior a partir dos conceitos de Antropofagia, Memória e Identidade, considerando o contexto histórico que serviu de pano de fundo para as produções – tal análise será apresentada na seção “O delírio da experiência com coisas reais”. Após essa contextualização, será feita uma reflexão sobre a influência da memória e do uso da intertextualidade na construção da identidade poética do cantor. O processo autônomo de assimilação e criação em sua obra, que o aproxima muito da figura do antropófago, será tratado na seção “Belchior, o confidente antropófago”. Por fim, será abordada, na seção “Lembrança: na parede da memória de Belchior”, a representação da memória enquanto resgate que foi vivido por um grupo social e experiências individuais do artista.

As ideias de antropofagia como assimilação do novo e do que já existe, bem como a memória, constituída de experiências individuais e coletivas atreladas ao passado, contribuíram para a construção de uma identidade poética única para o cantor. É preciso olhar com atenção para o fato de que a literatura – também presente na música – ultrapassa as páginas dos livros, ela se constrói no dia a dia, é reflexo social e histórico de um ponto de vista artístico. Assim sendo, as canções de Belchior provocam inquietação por apresentarem as reflexões de um sujeito histórico em seu tempo. A sua obra é um instrumento de reconhecimento sociopolítico capaz de auxiliar no conhecimento

e entendimento de elementos que caracterizam uma construção identitária cultural. É por isso que o cantor ainda tem muito a nos dizer.

## **O delírio da experiência com coisas reais**

O gênero lírico tem origem na Grécia Antiga, com o uso da lira para acompanhar as canções dos colonos. Aristóteles considerava a música como uma imitação da emoção humana, pois, além de provocar movimento, estava intimamente ligada ao prazer, às virtudes e à satisfação humana. Em *APoética* (323 a.C. - 2011), ele pontua que a tragédia se desenvolveu das performances improvisadas dos hinos, que envolviam narrativa e canto coral. Na Idade Média, há uma forte influência da religião com o canto gregoriano, não sendo possível dissociar a letra e a música, já que era cantado em uma só voz ou em coro, sem instrumentos musicais. Em oposição à música litúrgica, surge a poesia trovadoresca, com poemas satíricos e/ou amorosos musicalizados pelos trovadores. Reunidos em coletâneas denominadas cancioneiros, esses poemas-canções ficaram conhecidos pelo lirismo trovadoresco galaico-português.

Os trovadores traziam a temática amorosa em suas cantigas, mas também exploravam a política, o social e até o religioso. Nesse último caso, tem-se também a figura dos goliardos, clérigos medievais que faziam trabalho itinerante e cantavam sobre a vida mundana. Mas são os trovadores, de fato, que lançam mão de um estilo musical popular, tendo a cantiga como instrumento de manifestação artística dentro de uma sociedade sem instrução. As cantigas acabavam por cumprir o papel social de dialogar com o povo, trazendo a representação da sociedade

da época, o que demonstra como a música ocupa um espaço significativo na arte e na cultura e contribui diretamente para a formação social do indivíduo.

No Brasil, a música reflete a diversidade sócio-cultural de uma nação que se reinventa por meio das expressões artísticas, sendo esta uma das vertentes mais sólidas e significativas. A música popular brasileira contempla muito da figura dos trovadores, pois os cantores do gênero musical estabelecem esse diálogo com o público, assumindo um papel de representação social que não pode ser ignorado, ainda mais considerando a alcunha de país sem memória e identidade, refém das imposições de sua condição de *colonizado*, segundo Tatit (1997). A influência das culturas estrangeiras serviu para o desenvolvimento e consolidação de movimentos históricos e culturais, seja com a ruptura de tradições, seja com a criação de teorias artísticas, tudo convergindo para a formação de uma identidade cultural e artística genuinamente brasileira que pudesse ser considerada uma identidade nacional (VELOSO, 2008; FLORÊNCIO, 2022).

A música, enquanto manifestação artística, pode ser considerada uma expressão cultural cuja interação social, os símbolos e significados compartilhados pelo autor da canção e por aqueles que a ouvem, contribui para a construção de um sentimento cultural de reconhecimento e pertencimento de um grupo diferente dos demais. Segundo Arias (2002), é esse sentimento que configura a identidade cultural como a origem, a raiz, a base formadora da cultura de um povo, tendo a memória um papel de grande relevância na manutenção da história e tradição cultural de um lugar. A partir da interação entre os indivíduos, a cultura se constrói nos hábitos, costumes, expressões e sentimentos que determinam a forma de ser e

viver para esse grupo. Esse conhecimento e reconhecimento das próprias raízes é o que permite que os valores sejam transmitidos entre as gerações, constituindo uma tradição cultural.

Stuart Hall (2006) trabalha a noção de sujeito enquanto ser sociológico cuja consciência reflete a relação do indivíduo com a sociedade em que vive. Ainda que o indivíduo possua uma “essência interior”, particular e pessoal, está sempre em contato e diálogo direto com o mundo exterior, e esse espaço criado é o que constitui a identidade (HALL, 2006, p. 12). É preciso considerar, no entanto, que esse indivíduo não é uno, engessado, fixo, pois o seu processo de identificação é fragmentado, definido historicamente pelas constantes mudanças que a modernidade impõe ao sujeito. E, por não ser uno, o homem busca uma identidade nacional que lhe ofereça o sentimento de pertencimento, baseado no conjunto de significados representativos do que se tem como cultura e tradição, ainda que essa tradição seja inventada (HALL, 2006, p. 54).

É por isso que, para Hall (2006), a ideia de cultura popular ou identidade cultural não se firma em algo sistematizado. O que se depreende das manifestações culturais é um caráter heterogêneo, fragmentado, que vai corresponder a cada grupo social que partilha memórias relacionadas às suas vivências. No mesmo sentido, Ortiz (2006) afirma que a memória coletiva, entendida como aquela que se constitui das vivências de um determinado grupo social, se diferencia da memória nacional. A memória nacional e a identidade nacional são, portanto, construções simbólicas, universais, que visam a integração dessa heterogeneidade cultural a partir da interpretação de um grupo, estabelecida de forma direta ou indireta pelo Estado, e que se estende aos demais.

Na literatura brasileira, os modernistas buscaram essa identidade nacional ao reivindicarem uma arte verdadeiramente brasileira e que se liberta da condição de colonizado. Para eles, era necessário o resgate do sentimento nacionalista, com a valorização das imagens, da cultura, da gente brasileira. Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, é o propagador da ideia de antropofagia, o retorno ao primitivismo, às origens, em um processo canibal de se refazer ao devorar o outro, como auto-afirmação de si e contra a dominação europeia. Para Xavier (2017), esse canibalismo promove a renovação das próprias forças, uma vez que se devora o que o inimigo tem de melhor, assimilando e transformando em algo totalmente novo.

Quase quarenta anos depois do lançamento do *Manifesto Antropofágico* (1928), o Tropicalismo traz a estética antropofágica por meio de uma incorporação da produção cultural: a arte surge da retroalimentação com o que se produzia no Brasil e o que vinha do estrangeiro. Diante da polarização ideológica entre aqueles que se mantinham fiéis ao purismo nacionalista e aqueles que se valiam da influência estrangeira, os tropicalistas apresentam uma produção única e autônoma:

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriam-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz

dadaísta e uma prática construtivista (FAVARETTO, 2000, p. 55-56).

Dessa forma, o caráter antropofágico foi retomado e o controle do cenário musical ganhou novos contornos: o nacional e o estrangeiro foram devorados, transfigurados e integrados ao cenário político e social do Brasil. Favaretto (2000) afirma que a antropofagia da Tropicália deixou de ter foco na originalidade cultural brasileira e trouxe um enfoque para a indústria cultural, o conflito entre os modelos artísticos importados e os locais, estabelecendo um diálogo direto com a cultura de massa, o pop, e com o que ocorria no contexto sociopolítico do país, como também analisa Veloso (2008). A explosão do Tropicalismo nos últimos anos da década de 1960 revolucionou o cenário artístico e cultural, proporcionando as bases para o desenvolvimento da Música Popular Brasileira em um novo sentido. E é nesse novo sentido que Belchior desponta no cenário musical do início da década de 1970. De instrução erudita, o cantor era disciplinado como um monge capuchinho, resquício de sua vida no mosteiro, no interior do Ceará. Ao mesmo tempo em que se manteve fiel a essas raízes, foi um transgressor, e fez questão de deixar isso bem claro em suas músicas, como na célebre frase “sempre desobedecer/ nunca reverenciar”, na canção *Como o diabo gosta*, do disco *Alucinação* (POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

Ao fazer uma análise discursiva das canções de Belchior no tocante às relações polêmicas na construção de sua identidade enquanto cantor, Carlos (2014) observa que o compositor utilizou a canção como a peça principal da mediação do discurso verbo-musical com a apropriação de tudo aquilo com que teve contato, representado de forma única dentro da sua poética. Sua produção musical é capaz de instruir, informar e mobilizar o

ouvinte, mas também comove e seduz.

Esse diálogo entre música, literatura e o que o cantor compreendia sobre o mundo ao seu redor, contribuiu para a consolidação de um estilo próprio. O artista se apropriou das influências que teve ao longo da vida, dos cantos gregorianos ao aboio tradicional do sertanejo (MEDEIROS, 2017, p. 50) para construir a sua identidade, o que garantiu a permanência de sua música na mídia mesmo após sua morte. Há, em sua obra, uma estreita ligação com a identidade, a memória e a cultura do povo brasileiro, que perdura no tempo e ajuda a compor a imagem que o cantor conservou até o fim da vida: um artista solitário, único dentro do cenário musical brasileiro.

## **Um retirante em retiro**

A influência das raízes nordestinas, comum à obra de Belchior, se manifesta como forte representação da memória. Segundo Le Goff (1990), a memória é a propriedade de conservação de certas informações, utilizando um conjunto de funções psíquicas que garantem ao indivíduo a atualização de informações e representações passadas. Há, em grande parte da obra de Belchior, essa referência ao que passou, associada ao conhecimento e experiências do cantor e da época em que viveu. Essa característica reflete bem os apontamentos sobre a Teoria da Residualidade, segundo Pontes (2006), pois tudo é resíduo de cultura anterior que encontra espaço em outra cultura e outro momento. Essa retomada ocorre por meio da memória coletiva, compartilhada pelos grupos sociais que integram a vida do indivíduo.

O resgate da memória também encontra estreita relação com o intertexto. Por intertexto/intertextualidade entende-se a construção de um texto a partir da retomada de outros textos, com uma reconfiguração dos códigos anteriores, pois, nem sempre, o texto será trazido tal qual mencionado anteriormente. Pelo contrário, Belchior faz posicionamentos em oposição aos discursos instaurados, às vezes de forma direta, outras, através da ironia. Kristeva (1969) formula o conceito de intertextualidade a partir das considerações de Bakhtin<sup>2</sup> sobre o dialogismo. No âmbito musical, por exemplo, eu lírico e autor (compositor) são pessoas distintas e, embora o autor tenha consciência dos enunciados do eu-lírico, dialoga com ele mantendo a dimensão externa.

O dialogismo presente na obra de Belchior pode ser observado a partir da intertextualidade com diferentes obras e autores (BAKHTIN, 1993). Ao “devorar” outros discursos para embasar o seu, o antropófago urbano buscou se fazer enxergar em um meio que fecha os olhos para pessoas como ele: o nordestino, o estudante, o opositor do Estado, aquele que enxergava e cantava as agruras de seu tempo, ainda que o *retirante* seja o seu modelo/exemplo pessoal mais comum. Caetano Veloso, cantor e compositor baiano, foi um de seus interlocutores mais presentes, como em “*Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua*”, da composição *Fotografia 3 x 4*, ou em “*Mas sei que nada é divino/Nada, nada é maravilhoso*”, da canção *Apenas um rapaz latinoamericano*, que confronta a mensagem de “Divino Maravilhoso” (composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil), ambas presentes no álbum *Alucinação*

---

<sup>2</sup> Para Bakhtin, o dialogismo se constitui em um entrecruzamento de vozes, produzindo efeitos e sentidos diversos (BAKHTIN, Mikhail, 1993). Na obra de Belchior, o dialogismo se manifesta na retomada de discurso de outros artistas, seja por meio da referência direta ou da intertextualidade (FLORÊNCIO, 2022).

(POLYGRAM/PHILIPS, 1976). Nos versos abaixo, analisamos as críticas de Belchior às ideias de Caetano, ao mostrar também as diferenças de tratamento por parte da mídia na recepção do trabalho dos baianos (Doce Bárbaros) e dos outros nordestinos (cearenses e pernambucanos, por exemplo).

Mas trago de cabeça uma canção do rádio  
Em que um antigo compositor baiano me dizia  
Tudo é divino, tudo é maravilhoso.

(...)

Mas sei que nada é divino  
Nada, nada é maravilhoso  
Nada, nada é secreto  
Nada, nada é misterioso, não

(BELCHIOR, POLYGRAM, 1976).

A canção no rádio comprova o espaço já conquistado pelo colega de profissão, reforçada pelo adjetivo “antigo”, ao mencionar o compositor baiano. Belchior não compartilhava da mesma ideia de divino e maravilhoso cantado por Caetano. A sua visão de mundo era mais afiada, crua, sem mistérios e segredos, tentando desromantizar o “divino maravilhoso” e observando o mundo pelas lentes da violência imposta pela ditadura. Para o cearense, a palavra era uma arma, cortante, precisa, e seu canto era o instrumento de reivindicação (“Eu quero é que esse canto torto feito faca corte a carne de vocês”). Analisando a crítica feita pelo cantor, pode-se perceber que as canções que prezavam a estética do momento, a suavidade e a leveza, não lhe serviam de nada, pois não contemplavam a vida como ela realmente é.

Menções a Veloso irão aparecer ainda em outros momentos de sua carreira, mas Belchior se consolida em discutir contextos sociais, renovando perspectivas e contrapondo-se a estruturas vigentes, inclusive musicais e linguísticas, pois, como autor solitário, era ele quem compunha melodias e letras.

A língua também é um instrumento de controle e domínio social e grandes artistas souberam utilizá-la para dar voz a tantos brasileiros que foram silenciados pela ditadura. Essa foi a forma que o cantor encontrou para falar de si e do outro, se utilizando de estratégias discursivas para obter legitimidade e voz. Dentro dessa perspectiva, é possível perceber como a produção musical serve de objeto de estudo e análise da literatura contemporânea, desmistificando a ideia de que só a literatura consagrada tem relevância no âmbito acadêmico. Valorizar as produções literárias em suas mais variadas formas, enxergando além das páginas dos livros, nos ajuda a compreender a identidade cultural e social de um povo que se utiliza da arte para reivindicar seu espaço de VOZ.

## **Belchior, o confidente antropófago**

O antropófago é o canibal, aquele que se alimenta do outro. Para a Literatura, o antropofagismo busca mergulhar nas raízes de um povo, devorando e recontando a história, revisitando o passado para se falar sobre o presente e o futuro. Belchior se identificava muito com essa figura e explorou muito do antropofagismo em suas músicas. A voz inconfundível e a entonação de quem declama o que canta não eram o seu foco, o próprio cantor afirmava isso. Em sua obra, o que ganha destaque é a letra, o conteúdo: amava mesclar o lírico e o épico às temáticas sociais. Para muitos, a sua poesia poderia não ser compreendida em virtude de sua erudição, “(...) as pessoas incultas não poderiam compreender completamente Belchior, mas também ele não lhes exigiria isso – a base de sua canção é popular e seus apetrechos são de artesão” (MEDEIROS, 2017,

p. 52). O que ele buscava fazer era uma adaptação daquilo que conhecia para uma linguagem do povo e para o povo, de onde extraía a emoção que sentia e cantava.

Na sua voz pouco comum, o cantor mesclava gêneros musicais estrangeiros e nacionais, trazendo o conceito da antropofagia oswaldiana ao pé da letra. Por meio do *Manifesto Antropófago*, em 1928, a antropofagia se torna uma corrente da literatura brasileira segundo a qual a influência do colonizador deve ser devorada, deglutida e transmutada em uma nova forma de pensar e fazer arte como reconhecimento social e nacional. O antropofagismo se configura em um trabalho de recortes e sobreposições, uma bricolagem, e insurge, como bem pontua Rosenbaum (2012), como uma metáfora representativa da relação entre arcaico e moderno, externo e interno, estrangeiro e nacional, velho e novo, memória e ineditismo.

Esse processo de rejeitar, devorar, deglutir, e assimilar é o que garante a autonomia do que está sendo criado (inventado). O uso da dentição demonstra o caráter autônomo que a antropofagia assume: mastiga-se o que vem de fora para que o organismo faça a assimilação com o que já possui. Da assimilação, nasce algo novo, diferente do que se tinha. O antropófago é revolucionário dentro das contrariedades em que se estabelece. Rompe os padrões, mas se alimenta deles, une polos antagônicos e condensa sua originalidade entre o primitivismo e a inovação.

Belchior se utilizou do que há de mais genuíno na antropofagia, pois conseguiu unir o inesperado. Trazia nos seus intertextos o lirismo ao qual tinha tanto apego. No mesmo caldeirão, misturou rock, blues, country, baião, disco music e outros estilos. O passado e o presente transmutados para se cantar o futuro, devorados e deglutidos em toda a sua vasta obra, ainda

que este artigo dê ênfase à análise dos textos. A canção *Rock romance de um robô goliardo*, no álbum *Cenas dos próximos capítulos* (PARAÍSO/CAMERATI, 1984) faz um mergulho na modernidade da época, com ênfase no mundo eletrônico e como isso influenciou o modo de vida da sociedade. O título já traz um jogo de palavras importante para a construção da canção. Há a referência ao passado, na figura do goliardo, figura clerical da Idade Média e sua literatura satírica, associada à imagem de robô, moderno, novo. O mesmo acontece entre rock e romance: o primeiro reflete o moderno e o segundo, o arcaico. Esse jogo entre palavras demonstra bem a transmutação antropofágica. Logo no início da canção, encontramos a figura do antropófago muito à vontade, conversando com o seu ouvinte.:

Alô, rapaziada! Alô, gente fina! Alô, moçada!  
Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus  
E Ele deu  
Muito que bem!  
Por isso espero tudo de vocês  
Mas não confiem em mim: Eu não existo!  
Sou apenas um personagem que diz isto  
E não me chame irresponsável  
Para que levar a vida assim tão a sério?  
Afim, a vida é mesmo uma aventura da qual não  
sairemos vivos

Da análise dos versos iniciais, o que se tem é a configuração de um personagem que se identifica com a geração mais nova, que gozava dos benefícios que o *boom* tecnológico proporcionou a partir da década de 1980, citado por Veloso (2008) e Florêncio (2019; 2022). O tom de descontração e ironia dos versos finais só reforça essa identificação com os mais jovens, tidos como irresponsáveis pelos mais velhos. O conflito entre gerações é também um tema recorrente na obra de Belchior. Enquanto as

gerações mais novas buscam romper com o *velho*, mergulhando na inovação, as gerações mais velhas prezam pela manutenção dos padrões.

A letra da canção aborda essa questão enquanto perpassa os acontecimentos da época, o novo, o moderno, o rock'n roll, efeitos da urbanização e desenvolvimento industrial do país. Na obra de Belchior, é comum essa ênfase ao novo – “*o novo sempre vem*” (*Como nossos pais*, 1976) e “*o passado é uma roupa que não nos serve mais*” (*Velha roupa colorida*, 1976) –, mas esse novo sempre encontra um pouco de resistência da geração mais velha, aqui na figura da mãe que repreende as atitudes do filho *bad boy*:

(...) Ia pondo o pé na rua quando a minha velha saltou de lá Muito cheia de si, me chamando: Playboy! Rebelde! Transviado! Como se fosse dona do mundo.  
E foi logo dizendo  
-Pra você ver a vida como é!  
-A gente cria um bicho desses  
-Educa, dá do bom e do melhor  
-Casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada  
-E esse aventureiro termina deixando a escola!  
-Fugindo de casa! Maldizendo a família!  
-Querendo ser cantor de rock!

A fala da mãe é uma crítica à rebeldia da juventude enquanto figura que rompe com a tradição, o que retoma a ideia dos modernistas de romper com o passado e trazer o novo. O filho não corresponde às expectativas da mãe, o que gera o sentimento de revolta, já que o herdeiro abre mão dos planos que fizeram para ele. Mas, a canção vai além das questões familiares e o conflito de gerações. O caráter crítico é evidenciado nas reflexões do eu-lírico sobre tempo e espaço, questões sociais, políticas e o capitalismo como nova engrenagem da organização social:

Qual é o preço de um homem? E eu? Pago quanto para ser feliz? (...)  
Miseráveis! Sempre sem pão e daqui a pouco sem circo  
Coisa ante cuja visão dá vontade de morrer  
E a glória? E a honra de seres humanos que Deus criou  
E pôs um pouquinho só abaixo de seus anjos?  
Mas esses senhores não querem nada!  
Não querem perder tempo  
Com essa porcaria que se chama gente!  
Eu não sou cachorro, não  
Pra viver assim tão humilhado (PARAÍSO/CAMERATI, 1984).

O eu-lírico ataca a sociedade do consumo, a política do pão e circo, o *altruísmo* religioso dos que governavam por interesse próprio. A crítica social é feita a partir dos questionamentos levantados. O tom satírico se revela na utilização dos versos da canção de Waldick Soriano (“*Eu não sou cachorro, não, / Pra viver assim tão humilhado*”) no fim da estrofe, um exemplo de intertexto em sua obra. A queixa presente na canção apaixonada (em estilo brega) de Soriano, ganha um tom de crítica social na canção de Belchior, uma reinterpretação do discurso. Esse diálogo com outros artistas (nacionais e internacionais) é outro traço forte da obra do cantor. Mas é na última estrofe que o eu-lírico nos presenteia com o reconhecimento do fenômeno antropófago:

É isso aí, rapaziada! É isso aí, gente fina!  
Talvez a gente pudesse dizer adeus de outro jeito  
Mas eu sou um antropófago urbano  
Um canibal delicado na selva da cidade  
Mais dia menos dia... Eu como você. E você como eu!  
Ora, ora! Sempre houve um lugarzinho a mais  
para alguém debaixo dos meus lençóis (PARAÍSO/  
CAMERATTI, 1984).

O antropófago urbano transmuta a ideia do anti-heroísmo e chama a atenção para duas interpretações. A selva é a cidade, o canibal é delicado, mas devora, ainda que em outros sentidos. Há a conotação sexual na ideia de *comer* alguém, ainda mais ao complementar com “...*para alguém debaixo dos meus lençóis*”. Há ainda a ideia de comparação, evidente no contexto da mensagem: “*Eu sou como você. E você como eu!*”. Aquilo que ele faz, o interlocutor também faz, todos fazem, porque é da natureza humana.

A antropofagia na obra de Belchior se constitui em mesclar o velho e o novo para criar uma arte engajada, representativa do grupo social em que se constituiu. As referências se fazem presentes porque a memória individual resguarda o que lhe foi transmitido pela memória coletiva, mas a sua música transpassa os limites dessa memória, uma vez que se constitui em outro tempo e sob outras influências também. O canibal sobrevive do que foi e dos que foram, dos que passaram por sua vida e dos que ajudaram a contar a sua história. Mas é na selva da cidade que ele encontra a certeza de coisas novas para viver. E é nesse jogo antropofágico entre passado e futuro, velho e novo, nordeste e sudeste, que Belchior confia a sua existência.

### **Lembrança: na parede da memória de Belchior**

A lembrança é o quadro que dói mais na obra de Belchior. Embora defenda que “*o novo sempre vem*” (Como nossos pais, 1976) e “*o passado é uma roupa que não nos serve mais*” (Velha roupa colorida, 1976), é a partir da memória que ele eternizou grande parte de suas letras. Para Halbwachs (2013), a lembrança parte do grupo de referência (ou grupos de referências) com

os quais o indivíduo se identifica na vida em sociedade. Isso não quer dizer que o trabalho individual de rememorar seja descartado, pois “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, ou seja, a memória individual se constitui da combinação de memórias dos diferentes grupos que influenciam tempo e espaço que um indivíduo ocupa. Nesse sentido, a memória coletiva corresponde a um processo de resgate do que foi vivido por um grupo social. Nesse resgate feito pela memória coletiva, a memória individual se constitui enquanto representação da subjetividade do indivíduo ao ressignificar o processo de rememoração.

Na obra de Belchior, uma das formas de se identificar essa memória coletiva é no diálogo com obras e autores. O cantor gostava de experimentar, misturar, brincar com as palavras, os poetas e suas obras, sem a supervalorização de um em detrimento de outro. Esses recortes e sobreposições delinearam a sua poética na contemporaneidade, um artista que bebia em discursos anteriores para cantar o Brasil de sua época. Nesse ponto, é possível encontrar traços claros da residualidade em sua obra. Segundo Pontes (2006), a residualidade é encontrada nos resquícios do passado, frutos da mente humana, que se acumulam e refletem nas manifestações culturais e literárias do presente a partir de uma proposta atualizada, também representada pela capa do disco da época.

De forma resumida, a teoria da residualidade associa quatro conceitos operacionais: residualidade (resíduo, residual), cristalização, mentalidade e hibridismo cultural. Analisando cada um desses conceitos, temos a residualidade como aquilo que é remanescente de uma época para outra, mas possui força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária (PONTES,

2006). O residual não se confunde com o arcaico, pois não está morto, sobrevive na memória coletiva. Ainda segundo Pontes (2006), os resíduos formam a mentalidade comum a um grupo social e que, muitas vezes, pode ser compartilhada por culturas diversas, já que nenhuma cultura existe isoladamente, há sempre uma influência com o cruzamento dessas culturas, que resulta no hibridismo cultural.

É possível enxergar o forte traço da memória e residualidade em uma das suas canções mais consagradas, *Como nossos pais*, Faixa 3 do disco *Alucinação*, lançado em 1976, e que ficou eternizada na voz de Elis Regina. A canção versa, principalmente, sobre o conflito de gerações. A juventude que anseia pela mudança e entra em conflito com os que prezam pela manutenção do sistema:

Por isso cuidado meu bem  
Há perigo na esquina  
Eles venceram  
E o sinal está fechado prá nós  
Que somos jovens (...)  
Já faz tempo eu vi você na rua,  
cabelo ao vento  
Gente jovem reunida  
Na parede da memória  
Essa lembrança  
É o quadro que dói mais

(BELCHIOR, POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O alerta de perigo faz referência à perseguição do Regime Militar contra os que se opunham ao sistema, principalmente os jovens que iam para as ruas reivindicar. Essa é uma lembrança que dói, pois muitos foram vítimas da situação, sendo presos, torturados, mortos, ou partindo para o exílio. A letra, carregada de críticas à situação social e política do momento, é um retrato

da residualidade, uma vez que traz à tona a ideia de conflito de gerações, de interesses e ideologias. O Regime Militar imprimia forte repressão às manifestações artísticas contrárias ao governo. A memória coletiva passou por um processo impactante nesse momento. Segundo Coimbra (1995), as estratégias do período ditatorial para a manutenção do poder e do controle social estavam diretamente relacionadas com a memória. Há uma valorização do ufanismo, do patriotismo exacerbado (com o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”), que encontra respaldo no avanço industrial, na construção de grandes obras e na ascensão da classe média brasileira. Tudo isso é utilizado para o incentivo à defesa da ordem, da disciplina, e, conseqüentemente do conformismo, do autoritarismo e das diferenças sociais:

Minha dor é perceber

Que apesar de termos feito tudo, tudo

Tudo o que fizemos

Ainda somos os mesmos

E vivemos

Ainda somos os mesmos

E vivemos

Nós ainda somos os mesmos

E vivemos como os nossos pais

(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

Ao fim da canção, a constatação feita pelo eu-lírico de que não há solução para o conflito, embora estabelecida como aceitável, não é o que o se gostaria que acontecesse. O fato de a geração nova assumir a posição da geração antiga, em uma simbiose que não apresenta explicação lógica, causa dor, pois se reconhece o fracasso diante da luta que escolheram travar. Esses diálogos culturais e sociais são facilmente encontrados em obras mais contemporâneas, por isso a música soa atual. Na verdade, o conflito pais-e-filhos é considerado atemporal e as

suas implicações perduram no tempo.

Ainda no tocante à memória, Belchior traz muito de suas raízes. O Nordeste e toda a mitologia que envolve a região serviram de temática para muitas de suas canções. Em *Fotografia 3x4* (POLYGRAM/PHILIPS, 1976), o eu-lírico narra a triste chegada do jovem que *desce do Norte* para a cidade grande:

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei  
Jovem que desce do norte pra cidade grande  
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana  
E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa  
E de ver o verde da cana [...]

A memória do retirante nordestino, que faz alusão aos romances da Geração de 1930 do Modernismo Brasileiro, ganha novos contornos: as lágrimas nos olhos de ler o Pessoa (o poeta Fernando Pessoa) revelam um viajante com bagagem cultural, o que desconstrói a imagem do homem nordestino comum, sofrido e sem instrução. E continua:

Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava  
Pedia os meus documentos e depois sorria  
Examinando o três-por-quatro da fotografia  
E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha  
Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade  
Disso Newton já sabia, cai no sul, grande cidade  
São Paulo violento, corre o rio que me engana  
Copacabana, Zona Norte  
E os cabarés da  
Lapa onde eu morei  
(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O eu lírico narra as experiências vivenciadas durante a viagem do Nordeste para São Paulo, mencionando as abordagens dos guardas, comum em uma época em que o militarismo comandava o país, a violência e os perigos da cidade grande,

uma realidade bem diferente do interior do Nordeste, seu lugar de origem. A solidão do caminho em si e a desesperança com as decepções que a vida na cidade grande provoca também são comentadas, já que a promessa de uma vida promissora não se cumpre para todos. Nessa letra, em especial, há uma provocação feita a Caetano Veloso:

Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem  
Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua. A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
E pela dor eu descobri o poder da alegria  
E a certeza de que tenho coisas novas  
Coisas novas pra dizer  
(POLYGRAM/PHILIPS, 1976).

O verso faz referência à canção *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso. Enquanto o baiano encontrou um sol bonito no Sudeste (*O sol é tão bonito/ Eu vou...*), o eu-lírico da canção não conseguiu enxergar essa beleza em virtude das dificuldades que grande parte dos imigrantes nordestinos enfrenta nessa busca por uma vida melhor no eixo Rio-São Paulo. Por meio da provocação, é possível perceber que o eu-lírico se identifica mais com o seu ouvinte do que com o colega de profissão, e essa ideia é reforçada pelos versos finais da música. Ao reconhecer que sua história é igual à de tantos outros, o eu-lírico se vê nas pessoas que o ouvem naquele momento.: *Eu sou como você que me ouve agora*. Esse reconhecimento demonstra o resgate à memória coletiva e individual do cantor enquanto retirante.

Em *Tudo Outra Vez*, do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo* (WARNER BROS. RECORDS, 1979), temos uma temática muito próxima do que ocorria no país naquele ano. Sancionada a Lei da Anistia, muitos exilados por causa do

Regime Militar puderam retornar ao país. A música versa sobre esse retorno às origens: “*Minha rede branca, meu cachorro ligeiro./ Sertão, olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro / O fim do termo saudade como o charme brasileiro / De alguém sozinho a cismar*”. Os elementos que compõem o conceito de casa, abrigo, são os que reforçam a sua identidade e pertencimento a um lugar.

O eu-lírico explora as feridas de um momento muito delicado. As memórias e referências da música buscam demonstrar o quanto o exílio acaba por tolher não somente a liberdade, mas também a identidade do indivíduo. A necessidade de refúgio em outro país em busca de segurança e sobrevivência afasta a pessoa de suas raízes, seus costumes e seu idioma (FLORÊNCIO, 2022). Há uma perda identitária que não é ignorada pelo eu-lírico:

Minha fala nordestina  
Quero esquecer o francês  
E vou viver as coisas novas  
Que também são boas  
O amor, humor das praça cheias de pessoas  
Agora eu quero tudo  
Tudo outra vez

(BELCHIOR, WARNER BROS. RECORDS, 1979).

O retorno do exílio vem como um resgate da própria identidade do eu-lírico, com a retomada do seu modo de falar, do reencontro com aqueles que participavam da sua vida e o reconhecimento e pertencimento a um lugar, ideias que apresentam estreita relação com a memória. Outro ponto que merece atenção é o valor cultural e social de suas raízes por meio da língua, como é possível perceber nos versos “*Minha fala nordestina/ Quero esquecer o francês*”. Embora mergulhado

em um caldeirão cultural e literário, Belchior não fugia à raiz nordestina, à fala regional, aos costumes.

Em *Conheço o meu lugar*, também do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo* (WARNER BROS. RECORDS, 1979), o cantor traz uma crítica importante à imagem criada para o Nordeste. Como afirma o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), o conceito de Nordeste é uma construção discursiva conservadora e reacionária, pensado no início dos anos 1920, como uma contrapartida às transformações políticas e econômicas pelas quais o país passava com o processo de modernização capitalista e industrialização. Todas as ideias e histórias criadas sobre o Nordeste a partir da construção desse conceito foram pensadas, em grande parte, por aqueles que não são do Nordeste, por isso, não podem ser consideradas como um verdadeiro retrato da realidade. Na canção, o eu-lírico critica esse Nordeste da ficção, criado pela mídia, alimentado pela política (FLORÊNCIO, 2022):

Ninguém é gente!  
Nordeste é uma ficção  
Nordeste nunca houve  
Não, eu não sou do lugar dos esquecidos  
Não sou da nação dos condenados  
Não sou do sertão dos ofendidos  
Você sabe bem  
Conheço o meu lugar  
(WARNER BROS. RECORDS, 1979).

O eu-lírico da canção traz a visão do Nordeste enquanto uma identidade, partindo do pertencimento, pois ele conhece o seu lugar, a sua origem. Aqui é possível perceber a crítica que o cantor faz à forma como a região é vista pelo restante do país, um lugar de pessoas condenadas, subalternas e incapazes de desenvolver um trabalho intelectual. A memória criada para o

Nordeste é fruto de uma estratificação. Tomam uma parte como o todo, deixando de lado as especificidades de cada cidade, cada estado, cada sub-região, cada indivíduo. Em sua obra, Belchior se utiliza da ideia de Nordeste enquanto saudade, mas, para Albuquerque Júnior, essa saudade assume várias facetas, e a que o cantor busca evidenciar é a de um Nordeste com personalidade cultural reconhecida em nível nacional, que tem valores literários, musicais, esportivos, políticos, intelectuais.

Na mesma canção, o cantor se utiliza da intertextualidade para construir mais uma crítica ao Regime Militar. A sua condição de homem comum despertava no artista a necessidade de falar sobre os incômodos que a situação política infligia. Usar a voz era algo extremamente corajoso e desafiador durante a ditadura, mas Belchior não se deixou calar:

O que é que eu posso fazer  
Um simples cantador das coisas do porão  
Deus fez os cães da rua pra morder vocês  
Que sob a luz da Lua os tratam como gente,  
É claro, aos pontapés  
Era uma vez um homem e seu tempo  
Botas de sangue nas roupas de Lorca [...]  
(WARNER BROS. RECORDS, 1979).

A referência ao porão e ao tratamento recebido (como cães, aos pontapés) são direcionados à forma como o Regime Militar tratava aqueles que se mostravam contrários ao governo, em especial, os artistas e intelectuais. O verso “Botas de sangue nas roupas de Lorca” traz algumas interpretações interessantes. Lorca é Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol assassinado pelo regime fascista em 1936. O poeta foi perseguido na ditadura de Franco por suas posições políticas e sua homossexualidade. As botas de sangue remetem ao título de

uma de suas peças teatrais, *Bodas de sangre* (1932), mas a troca da palavra bodas por botas reforça a crítica ao militarismo, à violência e à tortura, comuns aos regimes totalitários.

Essas provocações a partir do intertexto de obras literárias são um traço da identidade poética de Belchior. Além de Lorca, Dante Alighieri, Erasmo de Roterdã, Edgar Allan Poe, Rimbaud, Lord Byron, Fernando Pessoa e John Donne são algumas das referências que surgem em suas canções e que demonstram como o cantor se valia da arte e da memória para cantar como convém. A memória pode ser observada em toda a sua obra, seja no diálogo com a literatura, seja nas conversas com seus contemporâneos, seja na valorização das raízes, seja no próprio ponto de vista do autor. A memória resgata o passado necessário para se construir o futuro, utilizando-se do presente para essa reconstrução.

## **Considerações finais**

Belchior contribuiu de forma inigualável para o cenário musical brasileiro e suas músicas guardam estreita relação com a literatura. A identificação com a antropofagia se desenvolve em sua arte a partir da experimentação, mesclando o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, o erudito e o popular, construindo uma identidade musical original, que compreende todas as suas influências. Por isso, também a memória aparece com um registro marcante. Ainda que o artista explore uma memória individual, seu ponto de vista parte da memória coletiva, daquilo que ele partilha com os grupos sociais. As origens da língua, a cultura nordestina e as referências literárias constituem essa memória coletiva compartilhada que serviu de base para a identidade cultural de sua música.

O que se pode enxergar na obra de Belchior é uma identidade cultural fiel aos grupos sociais em que se constituiu. Do jovem que desceu do Norte até os anos de sumiço, Belchior inventou e se reinventou no cenário musical. Sua obra mescla a estética modernista, a influência concretista e o experimentalismo, numa perspectiva de se pintar um quadro do seu tempo a partir do que diziam seus antecessores e contemporâneos. O que traz de Memória e Identidade se torna elemento multifacetado no ambiente antropofágico construído pelos baianos dos Doces Bárbaros. No entanto, a produção de Belchior ultrapassa as barreiras estéticas e temporais, construindo algo novo, pois “o novo sempre vem” (BELCHIOR, 1977). Toda essa construção nos é apresentada sem, no entanto, parecer intencional, como o poeta diz em: “Quando eu não tinha o olhar lacrimoso que hoje eu trago e tenho; quando adoçava meu pranto e meu sonho no bagaço de cana de engenho” e encerra “hoje eu canto muito mais”, em *Galos, Noites e Quintais*, do disco Coração Selvagem (WEA, 1977).

O seu canto não passou despercebido, sendo impossível ignorar a identidade multicultural que a sua arte assume ao longo do tempo. Sua obra representa bem a época em que se constituiu, mas o seu discurso vai além, encontra outras vozes que reforçam o coro, perdura no tempo e acompanha a certeza de que há sempre *coisas novas para dizer*.

## Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de; MARTINELLO, André Souza. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.

ARIAS, Patricio Guerrero. La cultura. Estrategias Conceptuales para comprenderla identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. **Escuela de Antropologia Aplicada** UPS-Quito. Ediciones Abya-Yala, 2002.

ARISTÓTELES, (323 a.C.). **A Poética**. Edição Especial. Edipro: Rio de Janeiro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1993.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Disco Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Disco Era uma vez um homem e o seu tempo**. Rio de Janeiro: Warner Bros. Music Brasil, 1979.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Cenas do próximo capítulo**. Rio de Janeiro: Paraíso/Cameratti, 1984.

CARLOS, Josely Teixeira. Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. 686 p. **Tese** (Doutorado em Letras – área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2014.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. **Guardiões da Ordem – Uma Viagem pelas Práticas Psi no Brasil do “Milagre”**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1995.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio. **Interpretação de textos literários a partir de análises isoladas**. Revista Ícone de Letras. Vol. 22, número 1, ISSN 1982-7717, 2019.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio. **Interpretação de Textos Literários a partir de Análises Isoladas**. Revista Ícone. ISSN 1982-7717, Vol. 22, Nº 1, jun/2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LE GOFF, Jacques (1924). **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior – Apenas um rapaz latino-americano**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. Ed., 9ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: 2006. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/340101007/Entrevista-Sobre-Residualidade>. Acesso em: 23 nov. 2021.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Revista Decifrar. v. 7, n. 14. jul/dez. 2019 – Manaus: Edua, 2020.

ROSENBAUM, Yudith. **Invenção e memória na antropofagia oswaldiana**. Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 46, p. 151-160, 2012.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. Annablume. São Paulo, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia das Letras. São Paulo, 2008.

XAVIER, Renato. **Reminiscências da Antropofagia oswaldiana**. Leviathan Cadernos de Pesquisa Política, São Paulo, n. 15, p. 1-21, 2017.

# Vanguardas artísticas latino-americanas: modernidade, utopia e desolação

Emerson Pereti\*

## Resumo

Neste artigo são tecidas algumas considerações sobre a incursão das vanguardas artísticas do início do século XX nos sistemas culturais latino-americanos. Por meio do diálogo crítico com autores como Ángel Rama, Jorge Schwartz, Antonio Candido, José Carlos Mariátegui, entre outros, o estudo enfoca, sobretudo, as relações entre colonialidade, representação literária e singularidade cultural para analisar questões referentes aos diferentes projetos de construção simbólica de nação. Em meio ao rápido processo de modernização que a região atravessava, muitos vanguardistas latino-americanos, em contato com os *ismos* europeus, proclamaram a ideia do “novo”, muitas vezes à procura de expedientes estéticos e linguísticos que pudessem enfim descrever, concisamente, as ditas singularidades nacionais. Essa espécie de utopia artística se deparou, por um lado, com a resistência de um regionalismo que, advindo do Romantismo-Costumbrismo, julgava-se mantenedor das tradições que expressavam essas mesmas singularidades. Por outro lado, teve que enfrentar suas próprias contradições, ao encontrar-se, desolada, frente às agruras sociais e econômicas que também identificavam, precisamente, essas nações. Tais conflitos, exemplos de uma ambígua condição intelectual e artística, marcaram significativamente as literaturas latino-americanas, gerando, por sua vez, apuradas formas de interpretação e representação artísticas da cruenta realidade que têm, historicamente, compartilhado.

Palavras-chave: América Latina; vanguardas artísticas; construção simbólica de nação.

---

\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor adjunto do Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História (ILAAH) e membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: emerson.pereti@unila.edu.br. ORCID: 0000-0002-5781-625X.

# Latin American Artistic Vanguards: Modernity, Utopía and Desolation

## Abstract

In this article some considerations are made about the incursion of the artistic avant-garde of the early twentieth century in Latin American cultural systems. Through a critical dialogue with authors such as Ángel Rama, Jorge Schwartz, Antonio Candido, José Carlos Mariátegui, among others, the study focuses, above all, on the relations between coloniality, literary representation and cultural singularity to analyze some issues related to the different projects of symbolic construction of the nation. In the midst of the rapid process of modernization that the region was going through, many Latin American avant-gardists in contact with European *isms*, proclaimed the idea of the “new”, often in search of aesthetic and linguistic expedients that could finally describe, concisely, the so-called national singularities. This kind of artistic utopia encountered, on the one hand, the resistance of a regionalism that, coming from Romanticism-Costumbrism, thought it was the keeper of the traditions that expressed its own singularities. On the other hand, it had to face its own contradictions, as it found itself, desolate, facing the social and economic hardships that also precisely identified these nations. Such conflicts, examples of an ambiguous intellectual and artistic condition, have significantly marked Latin American literature, generating, in turn, refined forms of interpretation and artistic representation of the cruel reality they have historically shared.

Keywords: Latin America; Artistic avant-gardes; Symbolic nation-building.

Recebido em 31/08/2022 // Aceito em 11/02/2023

*¡Ceded al nuevo impar*

*Potente de orfandad!*

(Cesar Vallejo, XXXVI [1922] 1989, p. 132)

A irrupção das vanguardas artísticas do começo do século XX acentua, nos diferentes sistemas literários latino-americanos, a crise de representação sobre o conceito de Estado-nação instaurado a partir dos movimentos de independência do século XIX. Uma crise que reincide sobre outras crises, irresolutas, que se estendem desde a Conquista até a origem da ideia de nacionalidade na região. No extenso e diverso *novo mundo* submetido à empresa colonial europeia, foram sendo implantadas – gradativa e sistematicamente – as estruturas hierárquicas, racistas, teológicas, econômicas e patriarcais dos reinos cristãos europeus. Como mais uma cabeça dessa hidra colonial, a língua e seu tipo particular de arquivo baseado na centralidade da palavra escrita, como nos lembram Antonio Cornejo Polar (2003), Walter Dignolo (1995) e Martín Lienhard (1990), também se converteram em um estatuto de autoridade e poder: de deus, do rei, da cristandade, da arte e da cultura tidas como últimas e universais. Como tal instrumento, foram também determinantes para o projeto de imposição de um único modelo de pensamento e de representação simbólica de mundo, assim como para a prescrição de uma narrativa hegemônica sobre outras memórias, encobrando, usurpando, canibalizando ou obliterando outras cosmovisões ou projetos coletivos. De maneira similar, o discurso fundacional pós-independência, constructo de uma cosmovisão patriarcal e elitista ainda arraigada às tradições coloniais, se instaurou como projeto unificador sobre “outras nações” ainda presentes no território dito nacional. “Um discurso estendido como circuito histórico linear”, como afirma Hugo

Achugar (2006, p. 203); “uma autoridade discursiva que apagou, suprimiu e excluiu vastas práticas imaginativas de outros estratos populacionais, entre eles grupos étnicos, mulheres, comunidades camponesas e trabalhadores urbanos”. Nunca foi de se estranhar, portanto, que, em muitos países latino-americanos, grande parte da população tenha se situado historicamente em constante crise de identidade real-simbólica frente a qualquer projeto de unidade nacional.

Para muitos escritores e intelectuais latino-americanos, o colapso no pensamento ocidental nos primeiros decênios do século XX – responsável pelo surgimento das vanguardas artísticas europeias – significou também uma revisão histórica desse projeto de nação hegemônico e a tentativa de criação de uma nova narrativa que comportasse os elementos étnicos e culturais, historicamente marginalizados, dentro do campo de expressão da nação moderna. Isso, providencialmente, em um momento no qual muitos países da região celebravam seu primeiro centenário do que se convencionou chamar de “independência”. Enquanto o movimento vanguardista europeu se constituía como uma resposta estética e filosófica ao fracasso da razão cartesiana e da noção axiológica de modernidade – que levaria também o continente ao morticínio da Primeira Guerra Mundial –, na América Latina, alguns escritores e artistas começaram a reconhecer, mais uma vez anacrônica e retrospectivamente, outros aspectos “encobertos” dessa mesma axiologia. Entre eles, o extermínio cultural e a imposição violenta de valores empreendidos sobre as populações indígenas com a chegada dos colonizadores, e sobre as coletividades negro-africanas por meio do desarraigamento forçado e da escravização. Como propõe Ángel Rama (2001, p. 214-215), esse grupo de escritores,

particularmente vinculado à vanguarda surrealista francesa, começou a fomentar um projeto estético que juntava diferentes registros etnográficos locais a uma vontade de diferença político-cultural latino-americana. Nesse projeto buscaram – a princípio no plano estético e somente depois no plano político – reencontrar elementos solapados pelo processo modernizante por meio da incorporação de componentes das culturas indígenas, negras e populares ao âmbito da ocidentalizada cultura literária e artística. Isso, como já havia acontecido no Romantismo, em um novo jogo de narrativas ao redor dos conceitos de representatividade e singularidade de uma ainda jovem “literatura nacional”.

Embora não fosse um processo homogêneo, essa proposição estética e ideológica se prefigurava particularmente na mentalidade de intelectuais liberais que haviam tido contato com os *ismos* europeus e, de modo mais fortuito, com a psicanálise de Freud e teorias revolucionárias como o Marxismo e o Anarquismo. Mediante tal contato, ao que parece, passaram a acreditar não apenas no poder transformador dos sonhos e criacional dos mitos – como muitos surrealistas de então –, mas também na possibilidade concreta de mudança social através da ação subjetiva. Grande parte desses intelectuais havia redescoberto as raízes da América na Europa e, a partir daí, passado a utilizá-las como fonte de inspiração literária e política. Os exemplos são vários: Alejo Carpentier e, mais tarde, Nicolás Guillén, em Cuba, mediante à inclusão da cultura popular negra no campo de representação da alta cultura letrada. O martinicano Aimé Césaire e sua contribuição no movimento estético e anticolonial da Negritude. Miguel Ángel Asturias, ao apropriar-se da estética de antigos textos maia-quiché, como o *Popol Vuh* e o *Chilam Balam*, na Guatemala, coração desta

civilização. César Vallejo, no Peru, em sua busca por uma expressividade americana autêntica. No Brasil, a recriação dos textos indigenistas presentes no romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, assim como a incorporação simbiótica da Antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Todos esses autores, a seu modo, se tornariam expoentes vanguardistas da apropriação recriadora da cultura tradicional. Esta, nas palavras de Ángel Rama (2001, p. 571), “vista como insumo básico para criar versões estéticas de identidades mestiças e transculturadas para diversos países da América Latina”. Roberto Fernández Retamar, ao analisar mais tarde o fenômeno e compará-lo às propostas literárias antecedentes, afirmava que já não se tratava de falar generosamente dos negros e índios, como tinham feito alguns escritores no século XIX, “mas falar como negros, como índios, como mestiços raciais e culturais, o que realmente somos” (RETAMAR, 1984, p. 84). Neste mesmo sentido, como observa Jorge Schwartz (2008, p. 46), a vontade de uma nova linguagem que representasse esse universo pluriétnico e cultural estava, como havia acontecido com as ficções fundacionais da pátria no Romantismo, intimamente associada à ideia de um novo país, de uma nova língua e de um novo ser americano.

## **Uma “nova” nação ou sobre as linguagens utópicas**

As vanguardas literárias surgem na América Latina em um momento de refundação nacional impulsionada pelo processo modernizante do começo do século XX. O internacionalismo desse processo – posto em movimento pela rearticulação transnacional dos impérios capitalistas europeus e estadunidense, assim como pelos avanços nos meios tecnológicos de comunicação,

transportes e produção industrial – coincidiu com o período de comemoração do centenário de independência da maioria dos países latino-americanos. Isso contribuiu para o desenvolvimento de um renovado sentimento nacionalista inerentemente ligado à ideia de modernização e integração territorial. É a esse tempo também que a região presencia uma mudança significativa em sua estrutura econômica, social e política – quando a oligarquia agrícola passa a perder rapidamente espaço para a burguesia industrial e se instauram, em várias nações americanas, novas formas de exploração capitalista. Essa mudança no eixo de poder, comenta Ana Pizarro, se faz sentir de maneira distinta em inúmeras partes do subcontinente: seja por meio de lutas políticas por reformas universitárias, que se estendem da Argentina a Cuba; movimentos anti-imperialistas, principalmente em Cuba e Nicarágua; reivindicações étnicas e sociais, como no Brasil, Peru e Chile; revoluções em marcha, como é o caso emblemático do México; implantação de regimes ditatoriais “liberais”, como o descrito mais tarde em *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, na Guatemala, assim como enfrentamento às ditaduras ligadas ao poder da oligarquia agrária que ocorria na Venezuela e na Colômbia, por exemplo (PIZARRO, 1993, p. 22). Em geral, esses processos marcavam, ainda que de maneira e ritmo desigual, a transição de todo um sistema social fundamentalmente baseado na economia agrária para um novo modelo de extrativismo de matérias-primas, notadamente influenciado pela incidência de empresas multinacionais exportadoras. Ou ainda, em alguns casos, para uma sociedade industrial, configurada a partir dos grandes centros sociais e políticas.

Representantes do “novo” – principalmente contra as formas arcaizantes de uma cada vez mais decadente oligarquia rural –,

as classes médias ascendentes, a esse tempo particularmente portadoras de um forte sentimento nacionalista, começavam a fomentar um projeto de modernização e remodelação nacional, ao mesmo tempo em que articulavam suas aspirações políticas frente aos outros estratos da sociedade deslocados pelo rápido processo de industrialização. Entre essas pessoas, uma enorme quantidade de imigrantes italianos, espanhóis, alemães, assim como setores migrantes das áreas rurais, especialmente populações negras e indígenas, que começavam a ingressar no espaço urbano desde seus cinturões periféricos. Diante dessa nova conjuntura sociocultural, muitos intelectuais e artistas advindos da classe ascendente – a qual Ángel Rama chamou mais tarde de “geração nacionalista” – se sentiram incumbidos de reformular uma grande narrativa nacional que comportasse as novas dimensões do Estado-nação. Para isso era importante, por exemplo, revalorizar, com a utilização de instrumental moderno, o folclore, as tradições culturais enraizadas, as crenças e as artes locais, recorrendo, mais uma vez, ao princípio de representatividade da literatura. Assim como havia acontecido com as narrativas fundacionais pós-independência, que, buscando forçosamente sua originalidade em relação a suas fontes coloniais, haviam apelado ao princípio da singularidade da região, através da vinculação da ideia de pátria à de sua natureza ou à sua heterogênea composição étnica (SOMMER, 2004), essas novas elites encontravam, novamente, na literatura, um instrumental poderoso para definir seu conceito de nacionalidade.

Implicitamente, e sem fundamentação, ficou estabelecido que as classes médias eram autênticas intérpretes da nacionalidade, conduzindo, elas próprias, e não as superiores que estavam no poder, o espírito

nacional, o que levou a definir novamente a literatura por sua missão patriótico-social, legitimada em sua capacidade de representação. Já não se buscou no meio físico, nem nos temas, nem sequer nos costumes nacionais, mas foi investigado no “espírito” que anima uma nação e se traduzia em formas de comportamento que por sua vez seriam registradas na escrita. (RAMA, 2001, p. 244).

Como estavam travando uma luta contra os poderes arcaicos das oligarquias, as classes afluentes, de certo modo, tiveram também que assumir como suas algumas das demandas dos estratos despossuídos da população, isso ao menos no discurso. Embora fossem antes animadas pela cosmovisão de classe e pela aspiração à condução política e intervenção nos negócios públicos, acabaram contribuindo para a geração de um clima favorável a certas reformas democráticas em muitos países de região. Dentro dessa aventura literária de refundação e modernização da nação empreendida pelas novas elites, conceitos como *crioulismo*, *nativismo*, *regionalismo*, *indigenismo*, *negrismo* e *mestiçagem étnico-cultural* somaram-se a outros como *vanguardismo urbano*, *modernização experimentalista* e *futurismo*, renovando o princípio de representação da literatura, outra vez teorizado, segundo Ángel Rama (2001, p. 240-243), como condição de originalidade e emancipação. A literatura, dessa forma, voltava a assumir aparentemente sua suposta “missão patriótico-social”. Das diferentes obras, movimentos literários, correntes estéticas e linhas ideológicas que se acumularam e se distribuíram pelo espaço geocultural latino-americano e caribenho na época, grande parte confluiria justamente para um projeto de estruturação autônoma e de identificação nacional.

Ángel Rama aponta para o conflito entre o cosmopolitismo modernizante dessa fase – representado pelas vanguardas – e o insumo cultural interno ainda resistente do regionalismo como

desencadeador de um rápido processo de transculturação, cujos efeitos influiriam profunda e decididamente na originalidade e expressividade das Letras americanas. Um exemplo claro do processo dialético a que se referiria Antonio Candido (1967, p. 133), advindo da tensão entre *substância* expressiva local e as *formas* de expressão herdadas da tradição metropolitana europeia. A cultura modernizada das cidades, apoiada em suas fontes externas e na apropriação do excedente social, passava a exercer uma dominação sobre os outros estratos culturais dos países da região. As elites ascendentes dessas cidades, em trânsito com a Europa e importadoras de seus modelos culturais, passavam a estabelecer contato com o vigoroso movimento de renovação artística ensejado principalmente pelas vanguardas francesas e italianas. Em um curto intervalo de tempo, também começam a aparecer, em pontos estratégicos da América Latina (Buenos Aires, Santiago, Lima, Cidade do México, São Paulo), correntes vanguardistas que se agrupam em torno de manifestos, revistas, poemas-programas, cartas abertas, polêmicas e atos públicos para proclamar a vontade do “novo”.

Antes de entrar oficialmente na América Latina com a Semana de Arte Moderna de 1922, manifestações vanguardistas já aconteciam por todo o subcontinente. Em 1919, o poeta mexicano José Juan Tablada introduzia, nas letras hispano-americanas, o haicai; no ano seguinte, o poema ideográfico, como havia acontecido com os caligramas de Apollinaire. Antes mesmo, o chileno Vicente Huidobro já postulava, em seu pequeno livro *El espejo de agua* (1916), os princípios do que viria a ser a arte poética criacionista. No Brasil, Mário de Andrade já havia escrito, em 1920, seu poema visceral “Paulicéia Desvairada”, que incorporava os preceitos do

Futurismo. Contemporaneamente, no Peru, César Vallejo publicava os poemas singulares de *Trilce* (1922) que, por sua ousadia lexicográfica e sintática, assim como por sua radical proposição imagética, representava uma transformação drástica na literatura em língua espanhola, tornando-se em um dos expoentes mais originais do modernismo ocidental. São também exemplos representativos desse período, como didaticamente nos mostra o crítico Hugo J. Verani, em seu texto “Estrategias de la vanguardia” (1993, p. 78): o Estridentismo representado pelo mexicano Manuel Maples Arce; a folha mural da revista *Prisma* de Buenos Aires; a *Anatomía de mi Ultra* de Borges, trazendo à América Latina os preceitos do Ultraísmo; os manifestos do Postumismo dominicano e do Diapelismo porto-riquenho. Entre os expoentes deste movimento se encontram também: a *Rosa Náutica* chilena, transmitindo, desde o epicentro europeu, aos quatro cantos, seus incontáveis *ismos*, sua “sensibilidade futurista” e sua nova “vitalidade elétrica”; as proclamas do Euforismo porto-riquenho e do Simplismo, do peruano Alberto Hidalgo; a “Carta Abierta, a ‘La Púa’”, de Oliverio Girondo; a revista peruana *Flechas*, de 1924, ou ainda os manifestos da revista *Martin Fierro*, agora fazendo-se de ventrículo dos antigos “bárbaros”, assim como tantos outros.

Apesar de estarem orientados por princípios heterogêneos e condicionados pelas raízes nacionais e ideológicas<sup>1</sup> de cada um, esses grupos vanguardistas mostravam, em suma, uma notável

---

<sup>1</sup> Sobre as questões ideológicas que atravessavam diferentes expressões da vanguarda na América Latina, vale citar o ensaio “Las dos tentaciones de la vanguardia”, do professor Noé Jitrik. Jitrik se referia, por exemplo, às contradições oriundas em certos movimentos, como aqueles que, tendo: “*abandonado su ya remoto origen anarquista/crítico/destrutivo, consiguió que se estableciera una homología entre él y un universo si no del todo conservador por lo menos antianárquico, ordenador, moral, en cierto modo represivo para tal como se da en varios grupos sociales a partir de 1910*”. Jitrik associa esse fenômeno a vários intelectuais que assumiram, analogamente, uma postura conservadora, entre os quais muitos dos que deram apoio irrestrito ao ditador mexicano Victoriano Huerta em sua luta contra o movimento revolucionário, incluindo o tempo em que esteve no poder entre 1913 e 1914. Cf. JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 70.

uniformidade de critérios e atitudes: representavam um levante geracional ante o que caracterizavam como “passadismo” da cultura tradicional local. Tal cultura, afirmavam, havia se esclerosado em fórmulas e temas entre o *torremarfilismo* do modernismo avançado<sup>2</sup> e o naturalismo positivista presentes nas letras hispano-americanas, ou no que, de acordo com Antonio Candido (1967, p. 137), representavam o naturalismo acadêmico e a retórica plástica dos parnasianos brasileiros. Como estética de ruptura, o vanguardismo representava não só a vertiginosa mudança tecnológica e a modernização urbana, mas também uma crise de valores e uma insurgência de novas ideologias que desmantelavam os esquemas tradicionais da cultura. Representar tal realidade, cada vez mais mutável e multifacetada, exigia, obviamente, encontrar novas formas de expressão e criação artística. No entanto, como estavam tão autoconfiantes e julgavam tão urgente dita mudança, os entusiastas do novo precisavam, em um primeiro momento, ao que parece, apelar à crítica escrachada, à zombaria no discurso, ao escarcéu e até mesmo à bufonaria. Nas palavras do professor Hugo J. Verani:

*La reflexión teórica vanguardista (manifiestos, proclamas, hojas volantes) pertenece a una categoría aparte dentro de la historia literaria: es una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia. El propósito inicial de deliberada subversión constituye el móvil común de los manifiestos o proclamas de la primera vanguardia. Son textos programáticos de disenso frente a los antecesores*

---

2 José Carlos Mariátegui, por exemplo, em artigo publicado em novembro 1924, descrevia a ideia da “Torre de Marfim”, que ainda movia parte das Letras latino-americanas na época, como um desolado monte de escombros: “No es ocioso, por ende, constatar que de la pobre Torre de Marfil no queda ya, en el mundo moderno, sino una ruina exigua y pálida. Estaba hecha de un material demasiado frágil, precioso y quebradizo. Vetusta, deshabitada, pasada de moda, albergó hasta la guerra a algunos límfáticos artistas. Pero la marejada bélica la trajo a tierra. La Torre de Marfil cayó sin estruendo y sin drama. Y hoy, malgrado la crisis de alojamiento, nadie se propone reconstruirla”. MARIÁTEGUI, Jose Carlos. La Torre de Marfil. **Mundial**, Lima, 7 nov. 1924. Disponível em: [https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/la%20torre%20de%20marfil.htm#1a](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/la%20torre%20de%20marfil.htm#1a). Acesso em: 10 mar. 2022.

*inmediatos que dependen de condiciones de recepción y medios de comunicación precarios. La escritura entrama un proyecto polémico al servicio de la ruptura de la noción tradicional de literatura, rebelión explícita en la virulencia verbal y en el rechazo de convenciones heredadas* (VERANI, 1993, p. 79).

Dessa tentativa de romper abruptamente uma suposta tradição literária viria também a busca por uma nova linguagem, seja por meio de uma expressividade legitimamente nacional, como a defesa de um “crioulismo de vanguarda” e da “língua argentina” – postulados no manifesto *Martín Fierro* pelo jovem Borges, recém-chegado da Europa –, ou de valorização e incorporação de formas características da linguagem oral de vários segmentos da população, como aquela empreendida pelos primeiros modernistas brasileiros. Entre os projetos linguísticos das vanguardas figurava também o que Jorge Schwartz chamou de “linguagens utópicas”, como a invenção de uma ortografia indo-americana proposta pelo peruano Francisco Chuquiwanka Ayulo, ou o *neocriollo* – híbrido entre o português e o espanhol –, e a *panlengua* – utopia linguística semelhante ao esperanto –, ambos inventados pelo pintor argentino Xul Solar (SCHWARTZ, 2008, p. 45-55). Nos países de heterogênea formação étnica e linguística como o Brasil, essa busca por uma nova expressividade também abarcaria esforços para chegar a uma síntese representativa, através da aglutinação de grande parte das expressões dialetais presentes no território nacional que tinha, na escritura de Mário de Andrade, seu principal exemplo<sup>3</sup>. Ou, ainda, na voracidade dos antropófagos brasileiros,

---

3 No capítulo em que discorre sobre as “linguagens imaginárias” dos movimentos vanguardistas, Jorge Schwartz alude a uma carta de Manuel Bandeira, de 1925, sobre o processo de escritura do romance *Macunaima*. Para nós, as considerações do poeta parecem bastante emblemáticas no que se refere a esse “ímpeto assimilacionista” de época. Perguntava-se ele: “Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao cearense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, ‘fusionar’ linguisticamente a desigual, desmantelada identidade regional”. Cf. (BANDEIRA apud SCHWARTZ, 2008, p. 73).

principalmente na figura do esfaimado Oswald de Andrade, sempre em tentativa de deglutir o *inimigo sacro*.

## **Vanguardismo, regionalismo e narrativa social: os conflitos irradiadores**

Como expõe Ángel Rama, se por um lado esse impulso modernizante revigorava e expandia as fontes criativas das artes nacionais, por outro ameaçava solapar, dada sua obsessão pelo “novo”, todo um conjunto de tradições e componentes peculiares das culturas regionais de cada país. Isso implicava também na anulação do movimento narrativo regionalista que, surgido ainda na época fundacional romântica e evoluído do Costumbrismo-Naturalismo do final do século XIX, era hegemônico na maioria dos países da região (RAMA, 2001, p. 248). Como vinha abordando preeminentemente temas rurais, o regionalismo mantinha estreito contato com componentes tradicionais e inclusive arcaicos da vida latino-americana, muitos deles procedentes do chamado “folclore”. Por isso, também se inclinava a conservar aqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural da nação, ao mesmo tempo em que procurava transmitir ao futuro a conformação adquirida. Mais que um conflito de gerações, a disputa entre vanguardismo e regionalismo se dava também como uma oposição à centralidade cultural irradiada das cidades-polo. No Brasil, por exemplo, o movimento regionalista nordestino, encabeçado por Gilberto Freire, propunha, a partir do *Manifesto Regionalista*, de 1926, atacar a função homogeneizadora exercida pelo eixo cultural Rio/São Paulo. Segundo os regionalistas nordestinos, o presumido cosmopolitismo empreendido por esses

centros irradiadores, por meio da aplicação de padrões culturais estrangeiros, desrespeitava as peculiaridades e desigualdades da configuração física e social do país (FREYRE, 1996).

A essas duas forças conflitivas se juntaria também uma terceira: a narrativa social, que de certo modo marca a crise nas relações entre as elites nacionais e os outros estratos da população, revelando uma incongruência de aspirações e cosmovisões de classe. O aceleração da modernização e o deslocamento geocultural produzido por esse processo haviam criado um grande contingente de proletariado urbano nos maiores centros. A essa classe social, que agora assumia suas demandas perante as elites afluentes, também se juntavam intelectuais engajados às causas sociais. No início dos anos 1920, os movimentos socialistas, comunistas e anarquistas começam a se organizar; fundam-se progressivamente vários partidos comunistas nacionais em todo o território latino-americano e começam a se intensificar as greves operárias em vários países da região. Para muitos intelectuais do período, a tensão resultante do confronto entre “vanguarda política” e “vanguarda artística” começava a se intensificar, levando, em muitos casos, a um ponto de definitiva ruptura. Era como se representasse, para os antigos defensores da novidade, nas palavras de Antonio Candido (1979, p. 360-361), “o começo da passagem da ideia de ‘país novo’, à ‘consciência de país subdesenvolvido’”, evidentemente, com todas as consequências políticas, estéticas e éticas que isso acarretava.

Talvez um exemplo de como puderam se conciliar durante algum tempo essas duas vertentes nas letras americanas, como destaca Jorge Schwartz, esteja na figura do peruano José Carlos Mariátegui e seu trabalho frente à revista *Amauta*, de 1926, até

sua morte, em 1930. Já em seus *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, Mariátegui se propunha a enfrentar os problemas econômicos, as mazelas do racismo colonial, as questões fundiárias, as políticas educacionais, o fator religioso e o dilema centralismo/regionalismo – característica de uma nação peruana historicamente fraturada – por meio de uma reavaliação sociocultural que se manifestaria, providencialmente, no processo da literatura. Agora, principalmente pela expressão do indigenismo, não mais como um mero protesto contra o regime centralista, mas como uma expressão da consciência e da tradição (serrana e andina), e por isso também representante legítima da singularidade cultural peruana. Assim como associava a emancipação das comunidades indígenas à construção do socialismo no Peru, Mariátegui também vinculava o tema à modernização do país e à sua renovação literária e artística. Nesta passagem de seu texto de 1928, é possível perceber como concebia as diferentes operatividades das vanguardas entre os continentes Europeu e Americano:

*De igual modo el “constructivismo” y el “futurismo” rusos, que se complacen en la representación de máquinas, rascacielos, aviones, usinas, etc., corresponden a una época en que el proletariado urbano, después de haber creado un régimen cuyos usufructuarios son hasta ahora los campesinos, trabaja por occidentalizar Rusia llevándola a un grado máximo de industrialismo y electrificación. El “indigenismo” de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte. (MARIÁTEGUI, 1996, p. 186).*

Do mesmo modo, como diretor da Revista *Amauta*, Mariátegui expressava sua dupla militância. Por um lado, assumia o compromisso com as classes indígenas sem representação política, com a luta pela reforma agrária, com a denúncia do crescente imperialismo estadunidense e com outras reivindicações de ordem social. Por outro, o autor defendia a abertura ao pensamento mais radical da época, tanto latino-americano como europeu. Para Mariátegui, as tendências e escolas de vanguarda fechavam um processo de dissolução da arte enquanto entidade autônoma, sintoma da decadência da civilização capitalista. Mas essa anarquia, na qual se desintegrava o espírito da arte burguesa, renunciava e preparava uma nova ordem, uma reconstrução da arte como um fenômeno cultural mais amplo, produto desse de toda uma dinâmica social historicamente represada, desde a colonização, que extirpou as formas de representação do antigo Tawatinsuyo<sup>4</sup>, até a configuração racista e excludente do Estado peruano moderno. Um exemplo desse ímpeto aparece, por exemplo, na apresentação da revista, em 1926, quando o autor propunha a restauração do sentido político da palavra “vanguarda”<sup>5</sup> nas artes e letras:

Esta revista, no campo intelectual, não representa um grupo. Representa, antes, um movimento, um espírito. sente-se no Peru, há algum tempo, uma corrente, cada dia mais vigorosa e definida, de renovação. Chama-se aos responsáveis por essa renovação de vanguardistas, socialistas, revolucionários etc. Há entre eles algumas discrepâncias formais, algumas diferenças psicológicas. Mas por cima de suas diferenças, todos esses espíritos

---

4 Em tradução literal do quíchua: “quatro partes juntas”, forma de organização política do antigo Império Inca.

5 **Vanguarda** *sf.* “orig. parte dianteira de uma unidade militar (ou subunidade) em companhia”; “ext. grupo de indivíduos que exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico etc.” / XV, avanguarda XV etc. / Do fr. *avant-garde*, através da var. ant. *avanguardia* // *vanguardeiro* XX // *vanguardismo* – XX. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon | Editora Digital, 2007. p. 810.

colocam o que os aproxima e os une: sua vontade de criar um Peru novo dentro de um novo mundo (MARIÁTEGUI [1926] 2008, p. 279)<sup>6</sup>.

## Utopia, negação e desolação: o “novo” em toda sua decrepitude

Porém, os acontecimentos históricos que marcariam o final dos anos vinte na América Latina colocariam essas duas vanguardas em uma posição quase irreconciliável. Ao aprofundamento dos problemas sociais originados a partir do rápido processo de industrialização convergiu uma generalizada crise motivada pelo *crash*, de 1929, que geraria um processo de recrudescimento no conservadorismo das elites locais, levando a vários golpes cívico-militares cujas consequências seriam devastadoras no campo da cultura. Para muitos escritores vanguardistas latino-americanos, esse tempo marcará, como afirma Jorge Schwartz (2008, p. 33-34): “a passagem do caráter puramente experimental das vanguardas para uma configuração mais baseada no realismo crítico”, principalmente a partir da intensa consciência estético-social nos decênios de 1930 e 1940. Paradoxalmente, o termo “vanguarda” ia perdendo o sentido à medida que o estético passava a ser contraposto pela ideia de engajamento ou desfiliação política. Um exemplo singular dessa insurgência é o poeta peruano César Vallejo. Jorge Schwartz destaca a ironia com que o poeta mais radical da poesia em língua espanhola da década de 20 lançou, desde Paris, em 1927, um dos ataques mais furiosos e contundentes contra todo princípio do novo produzido pelos vanguardistas latino-americanos. O que mostrava, afinal, que esse *novo* não era tão novo assim:

---

<sup>6</sup> Cf. MARIÁTEGUI, José Carlos. *Apresentação de Amauta* (set. 1926). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008. p. 279.

Estou seguro que esses moços de hoje não fazem senão trocar rótulos e nomes pelas mesmas mentiras e convenções dos homens que nos precederam [...]. Assim como a matéria do Romantismo, a América toma emprestado e adota atualmente a camisa europeia do chamado “espírito novo” em um gesto de incurável desraizamento cultural [...]. Hoje, como ontem, a estética – se assim pode ser chamado esse pesadelo simiesco dos escritores da América – está carecendo por lá de uma fisionomia própria (VALLEJO [1927], 2008, p. 551).

Mas serão as duas viagens à União Soviética, em 1928 e 1929, e a participação na Guerra Civil Espanhola que traçariam, definitivamente, na obra de Vallejo, a linha divisória entre vanguarda artística e vanguarda social. Seu romance social *El tugsteno*, de 1931, e a obra poética *España, aparta de mi este cáliz*, de 1939, comprovam o tanto que o poeta havia se afastado da antiga experimentação e do radicalismo estético de *Trilce*. Isso, sem que deixasse, no entanto, de se orientar pela procura de uma autenticidade cultural e por uma poesia constituída como produto genuíno da vida. O mesmo aconteceria com um dos mais entusiasmados vanguardistas brasileiros, Oswald de Andrade, que, a partir da década de 1930, vendo sua condição financeira deteriorar-se drasticamente em função dos reflexos da Grande Depressão, passaria por uma espécie de crise ideológica em relação a seu passado frente aos modernistas de 1922. No texto introdutório à obra *Serafim Ponte Grande*, o criador do Movimento Pau-Brasil confessava: “O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia”. E prossegue, agora com toda a gula antropófaga regurgitada em puro ressentimento:

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês

não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. [...] A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. (ANDRADE, [1933] 2008, p. 522).

O mesmo aconteceria com aqueles autores que mais tarde se identificariam com outros vieses ideológicos. Jorge Luis Borges, por exemplo, aquele mesmo jovem que, durante a vida em Genebra, em plena Primeira Guerra Mundial, havia se influenciado pelo Expressionismo alemão e que, através do contato com intelectuais espanhóis, havia passado a reconhecer na revolução dos soviets uma utopia realizada. Aquele mesmo Borges que havia trazido o Ultraísmo à América Latina e que tinha grandes esperanças de encontrar uma expressividade legitimamente argentina<sup>7</sup> deixaria de lado todos os radicalismos e localismos, assumiria uma postura conservadora e uma defesa do elemento tradicional e universalizante da cultura. Até sua avançada velhice, Borges reconheceria sua participação nas escolas literárias vanguardistas como um grande equívoco. Sobre isso, Jorge Schwartz (2008, p. 61) recupera uma declaração na qual o escritor argentino, já aos 85 anos, em visita à cidade de São Paulo, reconhecia: “Hoje, quando penso nessas escolas, penso que foram um jogo e, às vezes, um jogo feito para a publicidade, nada mais. Não obstante, guardo boas lembranças daquelas amizades, porém não de nossas teorias arbitrárias”.

---

<sup>7</sup> Cf. BORGES, Jorge Luis. *O tamanho de minha esperança*, publicado em Buenos Aires em Janeiro de 1927. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas – polémicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008. p. 648-651.

## Para uma breve e transitória conclusão

Independentemente das contradições que suscitou, é quase convenção que o fenômeno vanguardista do começo do século XX foi o irradiador de uma série de processos que transformaram substancialmente as Letras latino-americanas. Para além de sua pretensão ventríloqua, como bem apontou certa vez Beatriz Sarlo (2013)<sup>8</sup>, a voz emprestada dos vanguardistas criou, por certo, suas reverberações. Segundo a teoria proposta por Rama, seu impulso modernizador, por exemplo, cobrou do Regionalismo ou do Costumbrismo uma reimersão e revisão dos aspectos culturais locais com um aparato moderno. Isso para que não se perdesse todo um conteúdo cultural amplo que servia também, por meio da literatura, como instrumento de identificação e integração nacional em um tempo de graves rupturas sociais. Sua própria natureza internacionalista fez com que os artistas e escritores pudessem perceber o fenômeno cultural de sua terra sob uma perspectiva diferente, e redescobrissem – ou tentassem descobrir – sua “própria” identidade e condição histórica, assim como a vontade de expressá-la no *fazer literário*. No afã modernizante de encontrar uma literatura que abarcasse a heterogênea composição étnica e cultural de cada nação, de encontrar um expediente literário para sintetizá-la ou para encontrar uma expressividade legitimamente local, muitos deles mergulhariam no chamado “primitivo”. Mas, se o fetiche sobre esse “primitivo” ou “exótico” assolava o imaginário dos

---

<sup>8</sup> “Falaram ao Povo, à Nação, aos Desvalidos deste Mundo, às Raças oprimidas, às Minorias. Quando se dirigiram a tais interlocutores, pensaram que estavam transferindo para eles uma verdade que tinham descoberto e que os outros não poderiam descobrir pelos próprios meios. Por isso, sentiram-se Representantes, homens e mulheres que tomavam a palavra em nome de outros homens e mulheres. E, por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres: o dever do saber. Deviam então libertar os outros das travas que lhes impediam de pensar e agir; enquanto isso, enquanto essa nova consciência não se impusesse a seus futuros portadores, falaram em nome deles” (SARLO, 2013, p. 160-161).

vanguardistas europeus, como expressa James Clifford (2002) em seu ensaio sobre o Surrealismo etnográfico, é certo que, entre os artistas latino-americanos, esse feito teve um significado bastante diferente.

Por mais que tal projeto se encontre hoje problematizado frente a inúmeras inquiuições advindas da multifacetada crítica contemporânea<sup>9</sup>, o processo que se impulsionou a partir das vanguardas e que se reestruturou em decorrência da conscientização crítica dos artistas nas décadas subseqüentes é amplamente reconhecido como o ensejo de uma outra perspectiva de pensar o universo latino-americano por intermédio da representação artística. Mais uma expressão do que Silviano Santiago ([1971] 2000, p. 26) chamou de “entrelugar do discurso latino-americano”: este espaço claustrofóbico e esmagador “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Ou o que Martin Lienhard (1990, p. 306) classificou, muito oportunamente, como “angústias e desejos próprios de intelectuais que reconhecem seu país como um território ainda ocupado”.

## Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

---

<sup>9</sup> Tais questões envolvem, por exemplo, as teorias decoloniais (QUIJANO, 2005), (MIGNOLO, 2005); o contraponto das alteridades marginais e subalternas frente às centralidades culturais proposto pelo grupo latino-americano de estudos subalternos (BEVERLEY; OVIEDO; ARONNA, 1995); assim como a extensão dos debates sobre hibridismo (CANCLINI, 2000); transculturação (RAMA, 2001); heterogeneidade (CORNEJO-POLAR, 2003); diglossia cultural (LIENHARD, 2008); a ideia de universalidade pós-nacional frente à resignificação do nacional e o posicionamento geocultural (ACHUGAR, 2006), ou ainda toda uma corrente de Estudos Culturais latino-americanos orientados a partir das particularidades da vida, rápida e genericamente, caracterizada como pós-moderna (SARLO, 2013).

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-brasil e Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: UNESCO (org.). **América latina em sua literatura**. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Tradução de Patrícia Farias. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas**. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP) Latinoamericana Editores, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon | Editora Digital, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7. ed. rev. e aum. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella: estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)**. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

MARIÁTEGUI, Jose Carlos. La Torre de Marfin. **Mundial**, Lima, 7 nov. 1924. Disponível em: [https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/la%20](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/la%20)

[torre%20de%20marfil.htm#1a](#). Acesso em 10 mar. 2022.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima, Peru: Editora Amauta S.A., 1996.

MIGNOLO, Walter D. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, ano XXI, n. 41, 1995.

PERETI, Emerson. **El Señor Presidente: transculturação narrativa e construção simbólica da nação**. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Paraná UFPR. Curitiba, 2010. Disponível em: <[https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24110/E1%20Seor%20Presidente\\_%20Transculturacao%20narrativa%20e%20construcao%20simbolica%20da%20nacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24110/E1%20Seor%20Presidente_%20Transculturacao%20narrativa%20e%20construcao%20simbolica%20da%20nacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 27 out. 2021.

PERETI, Emerson; MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. Da esperança mítica de *Hombres de maíz* à sexualidade infértil de *Mulata de tal*: construção e destruição simbólica da nação. **Revista Todas as Letras** (MACKENZIE. Online), v. 14, p. 227-238, 2012.

PIZARRO, Ana. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (org.). Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Tradução de Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2. ed. rev. e ampl. São

Paulo: Edusp, 2008.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. **Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

VERANI, Hugo J. Estrategias de la vanguardia. PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

# “O mundo começava nos seios de Jandira”, mito e erotismo na lírica de Murilo Mendes: uma leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*

Luciano Marcos Dias Cavalcanti\*

## Resumo

A figuração do *feminino-musa* na obra poética de Murilo Mendes é ampla, há uma grande quantidade de poemas em que esta entidade se faz presente, em sua lírica há vários desdobramentos da musa representada em múltiplas figurações do feminino. Neste texto pretendemos fazer a leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*, por se mostrar um poema exemplar da poética muriliana que revela a maneira pela qual o poeta elabora formalmente grande parte de sua poética, como também exhibe, de maneira modelar, a figuração da musa erótica em sua poesia.

Palavras chave: Murilo Mendes; Mito; feminino; erotismo.

---

\* Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). Doutor em Teoria e História da Literatura IEL/Unicamp. Professor de Literatura Brasileira UNIFAL; ORCID: 0000-0002-3990-1493.

# “The World Began in the Breasts of Jandira”, Myth and Eroticism in the Lyric of Murilo Mendes: a Reading of the Poem “Jandira”, by *O visionário*

## Abstract

The figuration of the feminine-muse in the poetic of the Murilo Mendes is wide, there are a large number of poems in which this entity present, in her lyric there are several developments of the muse represented in various figurations of the feminine. In this text we intend to read the poem “Jandira”, by *O visionário*, for showing an exemplary poem of Murilian poetics, which reveals the way in which the poet formally elaborates a large part of his poetics, as well as showing, in a model way, the figuration of the erotic muse in his poetry.

Keywords: Murilo Mendes; Myth; Feminine; Eroticism.

Recebido em 16/05/2022 // Aceito em 06/02/2023

## Introdução

Uma presença importante na poética de Murilo Mendes é a figura da musa – como o próprio poeta faz saber em “Microdefinição do autor”: “Vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes” (MENDES, 1994, p. 46) –, portadora do sagrado, do profano, da pulsão poética, representação da memória e da própria poesia. A figuração do *feminino-musa* na obra poética de Murilo Mendes é ampla, há uma grande quantidade de poemas em que esta entidade se faz presente, em sua lírica há vários desdobramentos da musa representada em várias figurações do feminino, haja vista poemas como: “A Musa”, “Calendário do poeta” e “O poeta e a musa”, de *Tempo e eternidade* (1934); “O poeta assassina a musa”, de *O visionário* (1930-1933); “Igreja mulher”, de *A poesia em pânico* (1936-1937) e “A dama branca”, de *As metamorfoses* (1938-1941), livro em que podemos verificar uma gama de figurações do feminino.

Neste texto pretendemos fazer a leitura do poema “Jandira”, de *O visionário*, por se mostrar um poema exemplar da poética muriliana que revela a maneira pela qual o poeta elabora formalmente grande parte de sua poética, como também exhibe, de maneira modelar, a figuração da musa em sua poesia.

Na Grécia Antiga, a figura da musa liga-se à memória, encarnada pela deusa Mnemosine<sup>1</sup>, mãe das nove musas. Nesse período histórico o poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, assemelhando-se ao profeta. Era a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da

---

<sup>1</sup> *Mnemosine* (em grego: Μνημοσύνη) era uma titânide que personificava a memória na mitologia grega. As titânides incorporam o grupo de divindades primordiais gregas e são frequentemente referidas pela tradição mitológica.

“idade das origens”. Segundo Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos* (1990), a memória (Mnemosine) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do tempo: o passado, o presente e o futuro. Mnemosine tinha, igualmente, o conhecimento do espaço, do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. Mnemosine não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, representava a memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica tem, portanto, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, a totalidade do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de Mnemosine (VERNANT, 1990, p. 105-131). Logo, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosine e obtém toda a sabedoria expressa pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. É por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

## “Jandira”

A poesia de Murilo Mendes está recheada de uma grande variedade de musas, nomeadas como: Berenice, Elionora, Roxelane, Cordélia, Maria do Rosário, Jandira, entre várias outras que se elevam a um papel muito mais amplo do que apenas a de companheira amorosa, revelando a natureza feminina de maneira diversa. Nesse sentido, a mulher é representada como: menina sedutora, mãe fértil que alimenta o filho, esposa companheira, filha que dá continuidade à mãe, musa, Igreja etc. Mas, talvez, um de seus traços mais marcantes seja a fecundidade<sup>2</sup>. O que relaciona a mulher ao poder da criação. Nesse sentido, como aponta Fábio de Souza Andrade:

Murilo Mendes faz da Musa uma mediadora que permite abandonar o mundo em direção à esfera da beleza e da Perfeição [...] “o caminho suave do domínio místico”; mas essa experiência erótico-amorosa modifica o olhar do poeta sobre as coisas e representa em si uma intervenção no mundo. (ANDRADE, 1997, p. 42).

Dessa maneira, a musa receberá um papel relevante na poesia de Murilo Mendes, assumindo um sentido erótico, do mito bíblico da criação do mundo, como podemos ver no poema “Jandira” do livro *O visionário* (1930-1933), em que também notamos a metamorfose da poesia em mulher.

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, a mulher é igualada à própria poesia, capaz de se realizar na junção de elementos díspares, na dialética da construção e da destruição, como podemos ver no poema “Mulher”, de *As metamorfoses*: “Mulher/ Ora opaca ora translúcida/ Submarina ou vegetal/ Assumes todas as formas./ Desposas o movimento./ Sinal de contradição/ Posto um dia neste mundo/ Tu és o quinto elemento/ Agregado pelo poeta/ Que te ama e te assimila/ E é bebido por ti./ Tu és na verdade, mulher./ Construção e destruição.” (MENDES, 1994, p. 350).

O mundo começava nos seios de Jandira  
Depois surgiram outras peças da criação:  
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,  
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos).  
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.  
E surgiram sereias da garganta de Jandira:

O ar inteirinho ficou rodeado de sons  
Mais palpáveis do que pássaros.  
E as antenas das mãos de Jandira  
Captavam objetos animados, inanimados,  
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.  
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar  
Quando Jandira penteava a cabeleira...

Depois o mundo desvendou-se completamente,  
Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.  
E Jandira apareceu inteiriça,  
De cabeça aos pés.  
Todas as partes do mecanismo tinham importância.  
E a moça apareceu com o cortejo do seu pai,  
De sua mãe, de seus irmãos.  
Eles é que obedecem aos sinais de Jandira,  
Crescendo na vida em graça, beleza, violência.  
Os namorados passavam, cheiravam os seios de  
Jandira  
E eram precipitados nas delícias do inferno.  
Eles jogavam por causa de Jandira,  
Deixavam noivas, esposas, mães, irmãs  
Por causa de Jandira.  
E Jandira não tinha pedido coisa alguma.  
E vieram retratos no jornal  
E apareceram cadáveres boiando por causa de Jandira.  
Certos namorados viviam e morriam  
Por causa de um detalhe de Jandira.  
Um deles suicidou-se por causa da boca de Jandira.  
Outro, por causa de uma pinta na face esquerda de  
Jandira.  
E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das  
máquinas;  
Não caía nem um fio,  
Nem ela os aparava.  
E sua boca era um disco vermelho

Tal qual um sol mirim.  
Em roda do cheiro de Jandira  
A família andava tonta.  
As visitas tropeçavam nas conversações  
Por causa de Jandira.  
E um padre na missa  
Esqueceu de fazer o sinal da cruz por causa de Jandira.

E Jandira se casou.  
E seu corpo inaugurou um vida nova,  
Apareceram ritmos que estavam de reserva,  
Combinações de movimento entre as ancas e os seios.  
À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que  
repetem  
As formas e os sestros de Jandira desde o princípio do  
tempo.

E o marido de Jandira  
Morreu na epidemia de gripe espanhola.  
E Jandira cobriu a sepultura com os cabelos dela.  
Desde o terceiro dia o marido  
Fez um grande esforço para ressuscitar:  
Não se conforma, no quarto escuro onde está,  
Que Jandira viva sozinha,  
Que os seios, a cabeleira dela transtornem a cidade  
E que ele fique ali à toa.

E as filhas de Jandira  
Inda parecem mais velhas do que ela.  
E Jandira não morre,  
Espera que os clarins do juízo final  
Venham chamar seu corpo,  
Mas eles não vêm.  
E mesmo que venham, o corpo de Jandira  
Ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente.  
(MENDES, 1994, p. 202)

Em *O visionário* aguça-se a presença do Surrealismo na poética muriliana, com suas imagens típicas. Encontramos na poesia de Murilo Mendes dessa época mundos fantásticos, o sonho se opondo à vigília – que podem ser notados na

“mitologia e onirismo de suas imagens” (ARAÚJO, 2000, p. 88) –, enumerações caóticas, frases desconexas, a relação direta com os pintores surrealistas (como De Chirico e Max Ernst), as figurações de estátuas, manequins, pianos, máquinas, nuvens etc. Conformações que causam um estranhamento na poética muriliana e apontam para uma “nostalgia do mito, que mantém o homem no mundo reificado, representar a possibilidade de uma relação sujeito-objeto não corrompida pelo todo social, cujo único espaço de realização possível é a arte, enquanto reduto autônomo preservado. (ANDRADE, 1997, p. 55).

O que se configura nesse momento da poesia de Murilo Mendes é o predomínio da imagem sobre a mensagem e do plástico sobre o discursivo. O poeta é um ser dilacerando e participa criticamente no mundo social que vivencia sem perder seu humor característico. Evidencia-se a presença crescente da figura feminina associada a uma problemática religiosa redimensionada e seus temas bíblicos. A mulher é representada como um ser mítico, pelo qual incide toda uma cosmogonia erótica, à própria constituição do universo. É relevante o fato de que o elemento erótico, muitas vezes, se relacionará diretamente com a experiência religiosa do poeta.

No poema de Murilo Mendes, a nomeação “Jandira” se repete por vinte e cinco vezes, o que demonstra a intensa presença da musa, o *eu* lírico expressando a figura de uma mulher sedutora, cósmica, maternal e fatal, símbolo da criação e do prazer, representada por meio de fragmentos corporais, como uma colagem, esta mulher vai sendo criada por meio da comparação de seu corpo: cabelos, braços, olhos, elencados gradativamente, com elementos escolhidos inesperadamente da natureza, à maneira de uma montagem surrealista que a torna

irresistível, constituindo-se como um paradigma de todas as suas mulheres fatais<sup>3</sup>.

É importante notar que a montagem/colagem, uma das técnicas artísticas mais importantes utilizadas por Murilo Mendes em sua poesia, está diretamente relacionada ao mito. O poeta, ao prefaciar o livro de fotomontagens de Jorge de Lima, *A pintura em pânico* (1943) – título dado pelo amigo alagoano em homenagem ao seu livro de poesia, *A poesia em pânico* (1937) –, oferece informações claras dessa técnica artística que adere à sua própria poesia. Murilo Mendes acredita que a “aliança entre pintura e fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular”. (MENDES, 1986, p. 9-10). Essa declaração, de acordo com Moura, pode ser percebida em “aspectos diferenciados e próprios do autor, que incorporou tais técnicas com vistas à construção de uma mitologia pessoal”. (MOURA, 1995, p. 29). Assim se pronuncia o Murilo Mendes sobre a fotomontagem:

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. (MENDES, 1986, p. 9-10).

A declaração do poeta sintetiza, assim, o procedimento da arte combinatória praticada por ele, que se efetiva pela combinação de elementos díspares. Em “A poesia e o nosso tempo”, o poeta revela de modo preciso a maneira pela qual exerce sua arte poética:

---

<sup>3</sup> Esse ponto de vista que vê a mulher numa perspectiva metafísica, visualizada em sua pluralidade, transfigurada em aspectos transcendentais e oníricos, também pode ser observado em outro poema erótico-apocalíptico de *O visionário*, “Metade pássaro”: “A mulher do fim do mundo/ Dá de comer às roseiras,/ Dá de beber às estátuas,/ Dá de sonhar aos poetas.// A mulher do fim do mundo/ Chama a luz com um assobio./ Faz a virgem virar pedra,/ Cura a tempestade./ Desvia o curso dos sonhos,/ Escreve cartas ao rio./ Me puxa do sono eterno/ Para seus braços que cantam”. (MENDES, 1994, p. 223-224).

Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários<sup>4</sup>, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano. (MENDES, 1995, p. 27).

Este procedimento técnico utilizado para a formação da imagem, caracteristicamente utilizado pelos surrealistas, a *collage*, é uma técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas e que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprio, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, do mundo do sonho<sup>5</sup>.

É importante nos determos nesse procedimento artístico porque ele será, de maneira própria, amplamente utilizado por Murilo Mendes na elaboração de sua poesia. Em um processo análogo à colagem surrealista, no Brasil, Jorge de Lima, o grande amigo e parceiro de Murilo Mendes de *Tempo e eternidade* (1934), praticou o que aqui se denominou de “fotomontagem”. O seu livro, intitulado *A pintura em pânico*, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade. De forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação:

---

4 A conciliação dos opostos aponta para “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, um reflexo de sua original identidade”. (PAZ, 1972, p. 42).

5 De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como “colagem”: “o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/1919. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após o Dadaísmo), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas”. (LIMA, 1995, p. 358).

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p. 9).

Portanto, a construção da fotomontagem, tal como a imagem surrealista, está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas à eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Acrescenta-se a esta perspectiva mais outra de Murilo Mendes, que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente, de maneira que a arte apresentaria um caráter utópico, no sentido de que o fim para o homem sempre será a vitória. Para o poeta mineiro:

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”,  
“Morta a reação, a poesia respira”, além de outras,

são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (MENDES, 1987, p. 12).

O vínculo com a estética surrealista fornece ao poeta uma técnica que dá um respeitável suporte para a construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional), o próprio Ismael Nery (suas pinturas essencialistas, de inspiração surrealista) e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação de um mundo onírico.

A lírica muriliana trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito, a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Essa poesia praticada pelo poeta renuncia a ordem objetiva e a lógica, não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do poeta que fragmenta e recompõe o real em uma nova imagem. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem são provenientes de sua experiência com o Surrealismo, movimento artístico no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para criar uma nova imagem, como já nos referimos.

Nesse sentido, a criação de imagens feitas por Murilo Mendes se afasta das comparações de elementos semelhantes e

passa a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. Essa combinação de elementos imprevistos feita por Murilo Mendes, ao elaborar seu poema, caracteriza seu desejo utópico de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Essas proposições são facilmente visibilizadas em alguns versos exemplares do poema, como por exemplo: “O mundo começava nos seios de Jandira// Depois surgiram outras peças da criação: [...] “Às Vezes o braço esquerdo desaparecia no caos./ [...] E surgiam sereias da garganta de Jandira:/ O ar inteirinho ficou rodeado de sons/ Mais palpáveis do que pássaros”./ E as antenas das mãos de Jandira/ Captavam objetos animados, inanimados,”[...] // “E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas;[...], E sua boca era um disco vermelho/ Tal qual um sol mirim.” // [...] “À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem”, etc. É possível dizer que a concepção da criação poética de Murilo Mendes se identifica com a filosofia essencialista de Ismael Nery<sup>6</sup>, que objetivava apreender a essência do ser superando as contingências do tempo. Como podemos observar em seus últimos versos: “E Jandira não morre/ Espera que os clarins do juízo final/ Venham chamar seu corpo./ Mas eles não vem./

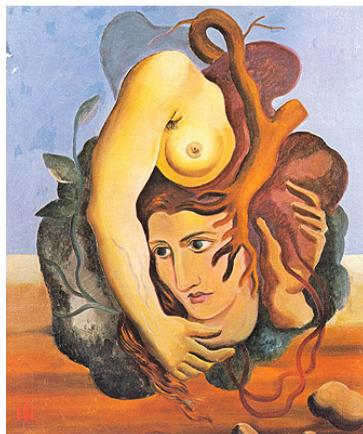
---

6 Ismael Nery foi amigo e “mentor” de Murilo Mendes, que abraçou a filosofia essencialista em sua própria poética, a quem dedicou *Tempo e eternidade*, obra feita conjuntamente com Jorge de Lima. Nery foi um artista múltiplo que cultivou o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia, viajou pela Europa e estabeleceu contato direto com André Breton e Marc Chagall, em 1927; foi Nery que divulgou a Murilo Mendes as ideias surrealistas. Assim Murilo Mendes apresenta a doutrina do Essencialismo, termo cunhado por ele mesmo: “Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as ideias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris* do interessado. No dia em que o iniciado se tornar católico – dizia –, o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo. O sistema essencialista, entretanto, servia muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia de tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo”. (MENDES, 1996, p. 48).

E mesmo que venham, o corpo de Jandira/ Ressuscitará mais belo, mais ágil e transparente”. O que também pode ser notado exemplarmente nas pinturas de Ismael Nery, de inspiração surrealista, em que vemos a representação onírica similar e/ou homóloga ao poema de Murilo Mendes, em que na ambientação do pintor transparece a conjugação entre sonho e realidade, a sensualidade pungente vista nos corpos nus em que os seios aparecem destacados em primeiro plano, a desarticulação das formas corporais das figuras representadas (seja no próprio deslocamento de seus membros, como também na sua sobreposição), a maneira cubista perceptível pelo contato físico do corpo feminino com o masculino transfigurando-se em um corpo só, a mistura de elementos díspares, corpos de manequins humanizados em esculturas vivas, como também a figuração das entranhas do corpo ou, até mesmo, a possível representação do interior transcendente do humano. Nessa conjugação de elementos há uma transformação do espaço-tempo como o concebemos, ampliando seus significados, rompendo com as leis da representação mimética do mundo, figurando-o de uma maneira renovada.



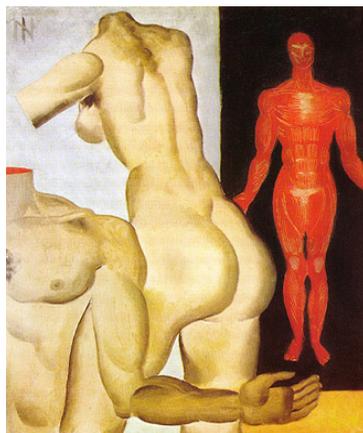
“Desejo de amor”, óleo sobre tela,  
54,5 cm x 47,5 cm, Banco  
Central, Brasília.



“Composição surrealista”, óleo sobre  
tela, 67.00 cm x 56.50 cm, coleção  
particular.



“Mulher nua ajoelhada”, nanquim  
sobre papel, sem data, 19.50 cm x  
12.50 cm, coleção particular.



“Figura em cubo”, óleo sobre tela,  
76.00 cm x 57.50 cm, coleção  
particular.



“Figura em cubo”, óleo sobre tela, 76.00 cm x 57.50 cm, coleção particular.



“Figuras sobrepostas”, óleo sobre cartão, colado em madeira, 1926, 40.80 cm x 32.80 cm, coleção da Fundação Edson Queiroz.

O poder de sedução de Jandira perturba seus amantes. Ela alcança um sentido universal e atemporal, pois não tem idade, ocupa todos os tempos e espaços e pertence ao tempo dos primórdios, iniciado por seus seios, revelando a criação do mundo através do elemento erótico e materno. De acordo com Nóbrega, o erotismo latente da poesia de Murilo Mendes, visível nesse poema, representa a “força universal de atração que possibilita a união entre os seres” – versão hesiodiana do mito de Eros, que se liga:

A noção de movimento e de união inerente à natureza impulsiva de Eros que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas é um dos elementos mais significativos que estruturam a narrativa mítica e permitem uma aproximação deste arquétipo com a poética muriliana. O arquétipo de Eros ressurge na poesia de Murilo Mendes sob uma perspectiva simbólica que seria capaz de redimensionar o ser, tendo como elemento impulsionador dessa nova realidade o

verbo criador cheio de valores metafísicos, capaz de realizar a união entre os opostos. (NÓBREGA, 2005, p. 124).

A sedução pode ser percebida de duas maneiras no poema: a da pura estratégia da sedução e da sensualização do próprio corpo físico. Portanto, a sedução é realizada pelo cálculo e pela animalização do corpo de Jandira, representado pela associação das “ancas” com os “seios”. Relação que revela a sobreposição do instinto sexual à ordem racional. Seu corpo atrai e, ao mesmo tempo, amedronta, pois os homens cometiam loucuras por causa dela. Todos os sentidos humanos são despertados por Jandira: o tato, o olfato, o paladar e a visão, revelando seu alto poder de sedução. A força erótica do feminino é tão grande que conduz à cosmogênese do universo.

Uma mulher com tantos encantos se torna irresistível aos homens, que sucumbem ao seu poder de sedução. Ela também é causadora de tragédias, as pessoas morrem, como se vê nos cadáveres boiando. O êxtase proporcionado por Jandira é coletivo, ela é a amante imaginária de todos os homens. No entanto, seu poder diabólico de sedução também é capaz de acolher a instabilidade do poeta. O poder sedutor de Jandira é tão grande que a faz superar a temporalidade e afrontar a morte, a sua beleza a possibilita ressurgir do mundo dos mortos.

A musa é capaz de representar o que há por vir, afinal um dos poderes concedidos a esta entidade mitológica é justamente o de conhecer a totalidade do tempo: o passado, o presente e o futuro. Ela tem a capacidade, própria do mito, de organizar o caos presente em um cosmo futuro. Este é um atributo importante que aproxima a literatura do mito: a transformação do caos em cosmos, que pode ser considerado a própria essência do mito. De

acordo com Mielietinsky, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo, de modo que ele procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada.

Amitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p. 196).

Para Mielietinsky, no século XX ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura, quer como “fenômeno artístico”, quer como “visão de mundo” diretamente relacionado ao seu tempo – tempo este que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a história da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, nesse “caos”, que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais”, o que acarretou a ela um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Jandira também é associada a signos tecnológicos do mundo moderno, ela habita em meio a paisagem de “anúncios luminosos”, seu corpo se mecaniza... “seus cabelos cresciam

furiosamente com as forças das máquinas” à espera do “[...] juízo final”. Para José Paulo Paes, essa descomunal representação da musa do poeta no espaço ocupado por signos do mundo tecnológico moderno, associados a uma escatologia cristã-apocalíptica:

[...] dá a medida da originalidade com que Murilo Mendes irá utilizar *pro domo suo*, durante a fase mais marcante da sua produção poética, as virtualidades da interpenetração espaço-temporal que, de Joyce a Picasso, de Eliot a Stravinsky, funda as poéticas da modernidade. (PAES, 1997, p. 173).

Para o crítico, a singularidade das metáforas forjadas por Murilo Mendes, que podemos observar nesse poema, como também nos livros posteriores do poeta, como o exemplar *As metamorfoses* (1938-1941), se dá pela:

[...] inversão do trajeto normal da metáfora, a qual, em vez de ir buscar ao mundo natural ou cósmico, como de hábito, símiles para exprimir aspectos do mundo humano (‘teus olhos são duas estrelas’), toma deste símiles para exprimir aspectos daquele. (PAES, 1997, p. 176).

Dessa maneira, as inversões feitas pelo poeta moderno, para criar suas metáforas inusitadas, lembram bastante as metáforas elaboradas pela poesia barroca, em que:

[...] uma e outra têm predileção pelos efeitos de surpresa, e os conseguem pelo recurso ao caráter hiperbólico das metáforas de trajeto invertido, que aproximam... ‘por uma espécie de intrusão, realidades naturalmente distanciadas dentro do contraste e da descontinuidade’” (PAES, 1997, p. 176).

As afirmações do poeta em sua “Microdefinição do autor” corroboram com as considerações supracitadas de Paes.

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pela minha aversão à tirania – manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; [...] por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur [...]. (MENDES, 1994, p. 45).

Afinal, o poeta diz pertencer a uma categoria “não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito”; o que o atrai são: [...] a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (MENDES, 1994, p. 46). O poeta está “bêbado de literatura, religião, artes, mitos” (MENDES, 1994, p. 46).

De acordo com Araújo, já é possível observar em *Poemas* (19325-1929), livro que inicia a obra de Murilo Mendes, “o jogo livre entre o abstrato e o concreto, na ambiguidade do material poético”, no qual ele busca equacionar a “essencialidade” do ser humano pela confrontação “entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial”. (ARAÚJO, 2000, p. 70). Muito da força da poesia em Murilo Mendes pode ser percebida na relação que o poeta estabelece entre a história e o mito, aproximação que o capacita a

reconstruir o mundo de maneira transfigurada. Portanto, o poeta alcança o mito por meio da história e da vivência cotidiana, procedimento fundamental para sua construção poética. O poeta, herdeiro da tradição clássica, recapacita o mito, reconstruindo-o na modernidade de maneira a resistir ao caos hodierno<sup>7</sup>, pois no âmbito do mito e da criação imaginativa livre o poeta é capaz de tudo.

É relevante notar que a configuração do corpo de Jandira organiza o universo poético do *eu* lírico. Nesse sentido, a musa/mulher revela o mundo pelas formas de seu corpo. Além de seu aspecto sedutor, da mulher fatal, Jandira carrega em seu sentido simbólico a figura materna que proporciona à criança a revelação dos primeiros momentos do mundo por meio do corpo materno. Dessa maneira, o poema mostra um sentido de origem na figuração da maternidade e sensualidade de Jandira.

A esse respeito Daniela Neves nos diz:

Nota-se que o “braço esquerdo por vezes desaparecia no caos”, mas simultaneamente essa mulher/Jandira vai acompanhando um processo de desenvolvimento, desvendando novas formas que vão organizando o universo, lembrando o processo de descoberta do corpo da mãe pelo bebê: vão surgindo “os cabelos”, “os olhos”, e finalmente o mundo externo. Pensamos assim na poesia que também organiza, através das formas desconexas da imagem feminina, as formas do universo visitado pelo *eu* lírico. A imagem da mulher/Jandira vai desvendando poeticamente as formas exteriores de seu próprio corpo e as do mundo que a acompanha e

---

<sup>7</sup> O(s) conceito(s) “poesia e resistência” cunhado(s) por Alfredo Bosi, especialmente ao tratar da modalidade da “poesia mítica”, parece representar bem o que Murilo Mendes pretende realizar em sua poética. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência, a que o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É na procura do sentido perdido pelas ideologias dominantes, que o poeta anseia o resgate de um sentido comunitário. Dessa maneira, como aponta o crítico: “A poesia resiste à falsa ordem, [...] resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros), quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes”. (BOSI, 1977, p. 146).

que absorve o olhar lírico. O processo refletido pelo poema sugere o esquema das descobertas vivenciadas pela criança nos seus primeiros momentos de vida. Assim, a mulher filtra o olhar poético, revelando-se, nesse percurso erótico e ao mesmo tempo maternal, como criação, fonte de descobertas e intensa alusão das origens. (NEVES, 2001, p. 113).

É por meio de elaborações de metáforas e imagens que buscam o conhecimento original, na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento que é oculto aos homens, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo, o poeta aspira, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Dessa forma, a linguagem poética não se limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático e utilitário que deseja contar algo. A linguagem poética quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e noticia um mundo extraordinário, que contém uma “plenitude inacessível”. Este “narrar inaugural” é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originário significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência.” (HEIDEGGER, 2010, p. 199). Heidegger aponta que, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia,

a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. (HEIDEGGER, 2010, p. 189).

Para Heidegger, inversamente ao que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação, de modo que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Assim, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade.

Por isso, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como propõe Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois ele também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Murilo Mendes reserva inúmeros poemas e textos à musa que aparece como portadora do sagrado e do profano. Eros é muitas vezes relacionado com a experiência religiosa do poeta, a aproximação com o sagrado se dá através do corpo, como manifestação de sua experiência religiosa, pela união do espiritual com o carnal. A relação entre religião e experiência erótica com a musa aparece de maneira efetiva. Nesse sentido, a aproximação do *eu* lírico com o sagrado se dará através do corpo, como manifestação de sua experiência religiosa, pela união do espiritual com o carnal. De acordo com Davi Arrigucci Jr., Murilo Mendes pratica um catolicismo singular – encarnado na vida cotidiana –, que se caracteriza por conglomerar a

“carnalidade erótica” à espiritualidade:

[...] formando uma estranha aliança entre religiosidade e materialismo que desconcerta crédulos e ateus quando explode em sua poesia, embora fizesse parte, sem qualquer arpejo, da doutrina de Ismael [a abstração do tempo<sup>8</sup>], para quem não havia incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso. (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 111).

Dessa maneira, o sagrado e profano se conjugam na poética muriliana, como vemos nos versos de “Jandira”, em que o padre embriagado com a beleza da musa esquece de fazer o sinal da cruz, como também podemos observar em outros poemas de sua obra, a exemplo de “O poeta na igreja”, de *Poemas* (1925-1929), em que encontramos versos como: “Entre a tua eternidade e o meu espírito/ se balança o mundo das formas./ Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/ para repousar nos teus caminhos perfeitos./ Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres, pronto. [...]// Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,/ pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,/ seios decotados não me deixam ver a cruz. [...]”. (MENDES, 1994, p. 106). E, igualmente, no exemplar poema “Igreja mulher”, de *A poesia em pânico* (1936-1937), em que a relação entre religião e a experiência erótica com a musa aparece de maneira efetiva: “A igreja toda em curvas avança para mim,/ Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar./ Com um braço me indica o seio e o paraíso,/ Com outro braço me convoca para o inferno”.

---

8 Nos artigos que compõe o volume *Recordações de Ismael Nery*, organizado por Murilo Mendes, compreendemos bem como Nery equaciona a questão do tempo e do espaço em sua filosofia. Assim o poeta a apresenta, de forma resumida: “Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado como as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contrária uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total”. (MENDES, 1996, p. 53).

(MENDES, 1994, p. 329).

Nesse sentido, o poema revela a posição dicotômica ocupada pela mulher em sua poesia: entre o sagrado e o profano. A força erótica se mostra presente no indivíduo de maneira natural, contrapondo-se aos anseios/mandamentos da Igreja, objetados ao desejo de prazer do homem hodierno, que de alguma forma se confronta com a espiritualidade e o erotismo. O que revela um dilema profundo da poesia muriliana: a agonia de estar no mundo presente e o desejo de transcendência.

Para Murilo Mendes a proximidade entre a religião e o erotismo se dá no sentido de que ambos se fundam na experiência interior do indivíduo. Segundo o poeta, é “impossível separar o sexual do espiritual. Mesmo o canto religioso provém de zonas subterrâneas”. (MENDES, 1995, p. 1282). Dessa maneira, a poesia muriliana promoverá a mistura dessas duas forças, erotismo e espiritualidade, conectadas pelo feminino, ligada a impulsos vitais, em busca da integridade do ser. A própria Igreja, quando denominada de a “Esposa de Cristo”, “sacraliza um erotismo e mitifica o amor. Murilo Mendes consegue verbalizar essa *Desordem* em que o homem e o poeta, apesar de mudanças e dilaceramentos, encontram a sua Unidade”. (ARAÚJO, 2000, p. 145).

## **Considerações finais**

O que notamos na lírica muriliana é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica-erótica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico exemplar. De acordo com essa perspectiva, é

pela poesia que o poeta deseja superar a espaço-temporalidade do mundo, o próprio ritmo do poema é entregue à inspiração, livre de quaisquer amarras e por suas imagens complexas e inusitadas. Para isso, o poeta buscará o auxílio das musas e da graça divina para construir seu poema. É pela ação das musas que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. A musa também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória que a unidade é revelada. Na musa o presente, o passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosine, dessa maneira ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Esse poder ontofânico é evidenciado na experiência poética muriliana quando o poeta funda uma realidade própria, um mundo próprio.

## Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências. In: ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: PAULINO, Ana Maria (org.). **O poeta insólito – fotomontagens de Jorge de Lima**. São Paulo: IEB/USP, 1987.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: ARRIGUCCI JR., Davi. ***O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes***. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BOSI, Alfredo. ***O ser e o tempo na poesia***. São Paulo: Cultrix, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

LIMA, Sérgio. ***A aventura surrealista***. (Tomo I). Campinas, SP: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MATTAR, Denise. ***Ismael Nery: em busca da essência***. São Paulo: Almeida e Dale, s/d.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.). ***O poeta insólito – fotomontagens de Jorge de Lima***. São Paulo: IEB/USP, 1987.

MENDES, Murilo. ***Poesia completa e prosa***. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. ***Recordações de Ismael Nery***. São Paulo: Edusp, 1996.

MIELIETINSKY, E. M. ***A poética do mito***. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOURA, Murilo Marcondes de. ***Murilo Mendes: a poesia como totalidade***. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1995.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes. In: MOURA, Murilo Marcondes de. ***O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial***. São Paulo: Editora 34, 2016.

NERY, Ismael. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1352/rio-de-janeiro>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

NEVES, Daniela. **Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NÓBREGA, Maria Marta dos S. S. Os impulsos de Eros na poética de Murilo Mendes. **Graphos**. Revista da Pós-Graduação em Letras, UFPB, João Pessoa, v. 7, n. 2/1, p. 123-124, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/download/9453/5106/>>. Acesso em: 5 abr. 2021.

PAES, José Paulo. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In: PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAULINO, Ana Maria (org.). **O poeta insólito – fotomontagens de Jorge de Lima**. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

# “A falta que ama”: humanismo e amor em Carlos Drummond de Andrade

Isaías Gabriel Franco\*

## Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre as especificidades do humanismo poético formulado por Carlos Drummond de Andrade no poema “A falta que ama”, poema do livro homônimo publicado em 1968. Partindo de um diálogo com a Filosofia, nossa interpretação levanta como hipótese que o humanismo poético de Drummond se enuncia pelo realce da dimensão de limitação e contingência concernentes ao humano. Dessa forma, em desdobramento, o humanismo poético drummondiano confere significações singulares à concepção de amor, por ele entendido como uma experiência intersubjetiva na qual a falta ou insuficiência é elemento crucial, possibilitando a reelaboração permanente de um sujeito em função de aspirações e desejos por ele projetados em um outro, dinâmica por vezes dotada de reciprocidade afetiva e, portanto, de mútua transformação interpessoal. Com isso, consideramos ser possível vislumbrar, na poesia de Drummond, uma alternativa aos dilemas do autoencarceramento afetivo contemporâneo.

Palavras-chave: Humanismo filosófico; poesia; Carlos Drummond de Andrade.

---

\* Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestre e doutorando em História. ORCID: 0000-0002-9856-0203.

# “A falta que ama”: Humanism and love in Carlos Drummond de Andrade

## Abstract

This article aims to reflect on the specificities of poetic humanism formulated by Carlos Drummond de Andrade through a poem *A falta que ama*, from the homonymous book published in 1968. Starting from a dialogue with Philosophy, our interpretation raises as a hypothesis, that Drummond’s poetic humanism is expressed by the emphasis on the dimension of limitation and contingency concerning the human. In this way, in unfolding, Drummond’s poetic humanism gives unique meanings to the concept of love, understood by him as an intersubjective experience in which lack or insufficiency is a crucial element, enabling the permanent re-elaboration of a subject in terms of aspirations and desires for him. projected onto another, dynamics sometimes endowed with affective reciprocity and, therefore, mutual interpersonal transformation. With this, we consider it possible to glimpse, in Drummond’s poetry, an alternative to the dilemmas of contemporary affective self-incarceration

Keywords: Philosophical Humanism, Poetry, Carlos Drummond de Andrade.

Recebido em: 18/08/2022 // Aceito em: 27/12/2022

## Introdução

### A falta que ama

Entre areia, sol e grama  
o que se esquia se dá,  
enquanto a falta que ama  
procura alguém que não há.

Está coberto de terra,  
forrado de esquecimento.  
Onde a vista mais se aferra,  
a dália é toda cimento.

A transparência da hora  
corrói ângulos obscuros:  
cantiga que não implora  
nem ri, patinando muros.

Já nem se escuta a poeira  
que o gesto espalha no chão.  
A vida conta-se, inteira,  
em letras de conclusão.

Por que é que revoa à toa  
o pensamento, na luz?  
E por que nunca se escoa  
o tempo, chaga sem pus?

O inseto petrificado  
na concha ardente do dia  
une o tédio do passado  
a uma futura energia.

No solo vira semente?  
Vai tudo recomençar?  
É a falta ou ele que sente  
o sonho do verbo amar?

(ANDRADE, 1973, p. 144-145).

Mineiro de Itabira, Carlos Drummond de Andrade foi múltiplo, tanto na trajetória biográfico-existencial quanto nas atividades literárias que exerceu ao longo de sua vida.<sup>1</sup> Nascido em 1902, neto de um capitão e proprietário de terras, foi o quarto filho de um fazendeiro com poderes políticos na esfera local. Entre os anos 1923-1925, cursou Farmácia em Belo Horizonte e casou-se com Dolores de Moraes. Em seguida, atuou como jornalista dos periódicos **Diário de Minas** e **Minas Gerais** e exerceu as funções de funcionário da Secretaria de Educação, oficial de gabinete e chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde do Estado Novo. Mas em meio aos cargos de prestígio, foi a poesia que tornou Drummond uma figura conhecida.<sup>2</sup> Morreu em 17 de agosto de 1987,<sup>3</sup> sendo sintomático de sua importância literária as inúmeras coberturas e homenagens que lhe foram dedicadas pela mídia da época (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

Drummond, a despeito de se alocar durante algumas décadas dentro do aparato do Executivo federal, não deixou de publicar poemas e livros com forte pendor político. Dessa maneira, ele se alinhava a mudanças socioculturais que traziam uma crescente “politização da literatura no Ocidente”, em termos usados por Marcelo Bortoloti (2021). Drummond manteve, inclusive, uma proximidade com o Partido Comunista da época:

Postura rara entre os autores brasileiros, Drummond irá assumir nos anos seguintes uma inequívoca verve social, colocando-se no papel de agente transformador da sociedade. Nos livros que publicou entre 1935 e 1945

---

1 “A lírica de Drummond expande-se por muitas formas: o ‘poema das sete faces’ já dava conta, desde o início, dessa inclinação pluralista [...]” (VILLAÇA, 2006, p.110).

2 Sem desmerecer ou colocar em crédito a poesia de Carlos Drummond de Andrade, não desconsideramos aqui que o jogo com os poderes políticos contribuiu para que Drummond alçasse o lugar social que o permitiu tornar-se conhecido e sagrado como figura literária. (MICELI, 2022).

3 Faleceu em decorrência de um infarto do miocárdio e de insuficiência respiratória, apenas doze dias após a morte de sua filha, Maria Julieta Drummond de Andrade, vitimada por um câncer (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

– **Sentimento do mundo** (1940), **José** (1942) e **A rosa do povo** (1945) – incorporou conceitos comunistas de pátria sem fronteiras, união entre os homens, injustiça social, alienação pela sociedade de consumo e crença num amanhã melhor. (BORTOLOTTI, 2021, p. 261).<sup>4</sup>

Tal envolvimento trouxe a Drummond um duplo desafio. Por um lado, era preciso “conciliar o trabalho literário ao encosto burocrático” (MICELI, 2022, p. 44). De forma concomitante, era preciso escrever sem incorrer na repressão de Estado, que o impediria de publicar a sua poesia de viés político e social (BORTOLOTTI, 2021, p. 264). Tal atividade, de pendor literário, iniciou-se em 1930 com **Alguma Poesia**, o primeiro dos muitos livros por ele publicados ao longo de sua vida (MICELI, 2022) numa produção apenas encerrada com a edição póstuma de **Farewell** (1996).

Essa articulação entre engajamento sociopolítico e produção poética parece sugerir um humanismo norteador do imaginário drummondiano. Mostra-se imprescindível, porém, historicizar esse termo, para que então possa ser associado à produção literária de Drummond:

A perspectiva humanista, uma das formulações filosófico-políticas da modernidade, não porta um sentido unívoco, pelo contrário. Raymond Williams remonta o termo aos séculos XV-XVI, quando era utilizado para demarcar saberes distintos da teologia, tornando-se equivalente aos estudos clássicos.<sup>5</sup> Assim, já no século XVIII, humanismo passou a designar os letrados, filósofos e artistas do movimento renascentista,

---

4 Em contrapartida à parca interface entre literatura e política de esquerda no Brasil nos anos 1930 e 1940, é possível traçar um paralelismo entre Drummond e escritores de outros países que também portavam em sua escrita literária e poética um engajamento bem afeito ao comunismo: “como os chilenos Pablo Neruda e Vicente Huidobro, os espanhóis Miguel Hernandez, Rafael Alberti e Vicente Aleixandre, os franceses Paul Éluard e Louis Aragon, o russo Vladimir Maiakóvski, o argentino Raúl Gonzáles Tuñón, o cubano Nicolás Guillén e boa parte dos poetas do neorrealismo português, como Joaquim Namorado e Mário Dionísio.” (BORTOLOTTI, 2021, p. 261).

5 Os autores reportam-se à obra WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

isto é, aqueles que, tomando por base premissas greco-romanas, valorizavam as realizações humanas e defendiam a validade de uma cultura laica. Desde então, o vocábulo passou a ser empregado de forma bastante genérica: como afirma o historiador Hugo Villaça Duarte,<sup>6</sup> trata-se de um “amplo conjunto de correntes filosóficas empenhadas em refletir e debater o tema do ‘homem’—ou seja, sobre o que é humano, indicando os critérios para a realização do homem, ou mesmo para a emancipação da humanidade em geral. É nesta acepção que podemos falar, por exemplo, em humanismo burguês, humanismo cristão e, inclusive, humanismo marxista [...]” (BUARQUE; BUSCACIO, 2019, p. 17).

Cabe, assim, também vislumbrar, no caso de Drummond, um humanismo poético. Afinal, “seu envolvimento [de Drummond] com a situação coletiva, com a temática do ‘choque social’, não o levou a deixar de lado nem a qualidade poética de seus versos, nem os grandes temas do eu e do ‘estar-no-mundo’ (o amor, a família, o tempo, a velhice), nem a reflexão metalinguística ou metapoética, ou seja, a consideração poética da própria poesia [...]” (ACHCAR, 2000, p. 50). Dessa maneira, é importante esclarecer que:

O humanismo de Drummond não deve ser compreendido no sentido rigoroso do termo, a partir de seu surgimento, no Iluminismo e no Renascimento. [...] Drummond não pratica os humanismos de ofício, e por uma razão muito simples: não se cola à escola filosófica, movimento intelectual ou autor humanista [...]. Se o poeta não tem *parti pris* filosófico ou movimento intelectual pré-definido, é porque segue livre seu próprio caminho, colhendo *in nuce* as filosofias e correntes estéticas do tempo. Suas escolhas intelectuais são, na verdade, consequências de seu próprio lirismo. É só no interior do lirismo que encontramos a imagem do humanismo,

---

<sup>6</sup> Trata-se da obra DUARTE, Villaça Hugo. **Ação Popular e a questão do humanismo: das origens cristãs ao marxismo** (1963-1973). 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em História). Niterói, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2010.

reforçado por ideais modernistas. Entendemos por lirismo o pressuposto de que a experiência poética não é feita de conceitos ou de ideias, mas de sentimentos que compõem uma imagem de mundo abrangente e completa [...] (PERIUS, 2015, p. 235).

Este artigo tem como objetivo refletir sobre as especificidades do humanismo poético formulado por Drummond em um poema em particular, “A falta que ama”, do livro homônimo publicado em 1968. Como hipótese, sugerimos que o humanismo poético de Drummond se enuncia pelo realce da dimensão de limitação e contingência concernentes ao humano, na “certeza da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p.15). Dessa forma, em desdobramento, o humanismo poético drummondiano confere significações singulares à concepção de amor, por ele entendido como uma experiência intersubjetiva na qual a falta ou insuficiência é elemento crucial, possibilitando a reelaboração permanente de um sujeito em função de aspirações e desejos por ele projetados em um outro, dinâmica por vezes dotada de reciprocidade afetiva e, portanto, de mútua transformação interpessoal.

## Humanismo e poesia

Desde **Alguma Poesia**, lançado em 1930,<sup>7</sup> Drummond realça uma particular condição humana: a de certa incompletude nas vivências no mundo:

Na primeira poesia de Drummond – e de algum modo em todos os momentos essenciais de sua trajetória – o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada

---

<sup>7</sup> Que teve o “Poema das Sete Faces” como uma de suas poesias mais conhecidas.

com todas as letras, às vezes mascarada, sublinhada ou ironizada. De início, há o grande álibi do fatalismo sentimental, que o poeta absorve como chancela de uma personalidade *gauche*,<sup>8</sup> condenada à insuficiência no nascedouro [...] (VILLAÇA, 2006, p. 13).

Destacando poeticamente a experiência da insuficiência e da carência, Drummond ensaia, já nesse primeiro de seus livros, uma condição que para Alcides Villaça é fundante da escrita do autor como um todo:

Entre a seca objetividade e a paixão revivida à margem do sublime, trava-se a relação desidentificadora que está na base da poesia de Drummond: a verdade última dos afetos não tem expressão possível, e toda tentativa de maior alcance esbarrará na produção canhestra de um símbolo precário [...] A verdade íntima é a da carência. (VILLAÇA, 2006, p. 30).

Efetivamente, “o humanismo de Drummond é o projeto de uma ação absolutamente contingente e sua eficácia, sem garantias. A humanização é uma possibilidade da existência concreta que pode não acontecer [...]” (PERIUS, 2015, p. 252).

Essa dimensão de um “humanismo frágil”, bastante distinto dos discursos valorizadores da potência do cogito cartesiano na construção de uma civilização pautada na ciência e tecnologia, também se fazia presente em outros intelectuais e literatos, sobretudo no decorrer e no imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Em desdobramento, era igualmente questionado um humanismo de viés essencialista ou metafísico, por várias décadas imperante no pensamento filosófico. Novos humanismos

---

<sup>8</sup> Drummond se autodefiniu no “Poema das Sete Faces” como *gauche*, ou seja, numa tradução literal do francês, como “à esquerda”. Porém, mais do que uma conotação político-partidária, a palavra ganha contornos metafóricos na obra e vida do escritor, estando associada à definição de uma personalidade desviante, à contramão do que os outros faziam ou diziam. Por sua vez, ela se associa à introspecção adotada pelo autor em suas vivências e expressa em sua poesia: o “homem atrás do bigode/é sério, simples e forte./ Quase não conversa.” (ANDRADE, s.d. *apud* VILLAÇA, 2006, p. 20).

filosóficos, portanto, emergiam, como o de Jean-Paul Sartre, em seu emblemático texto **O Existencialismo é um humanismo**, de 1946, ou o de Heidegger, em sua **Carta sobre o humanismo**, publicada em 1947, em que se questionava o uso do termo que remeteria a uma perspectiva subjetivista e de separação entre sujeito e objeto (MAGALHÃES, 2016, p. 12). Também no pensamento marxista o humanismo adquiriu novas conotações:

[...] foi sobretudo a partir do final da II Guerra Mundial que diferentes autores do Ocidente desenvolveram uma reflexão acerca do que ficou conhecido, em linhas gerais, como “humanismo marxista”, a exemplo de Ernst Bloch na Alemanha, Roger Garaudy na França, Rodolfo Mondolfo na Itália, Erich Fromm e Herbert Marcuse nos Estados Unidos. Seus escritos sustentavam, de diferentes maneiras, que o marxismo possui um “rosto humano”, pois porta como problemática central a defesa da libertação dos sujeitos de toda forma de opressão. Todavia, tal interpretação também provocou uma crítica desses pensadores ao regime soviético, devido à imposição aí promovida de uma doutrina “ortodoxa” sobre o marxismo, bem como da dura repressão e censura stalinistas. Movimento similar também constituiu-se no Leste Europeu, principalmente com Adam Shaff na Polônia e George Lukács na Hungria, inclusive em período pouco anterior ao Ocidente. Estes autores, ao mesmo tempo em que criticavam a leitura do marxismo como ciência em viés positivista, destacavam sua dimensão humanizante, orientada para a libertação do ser humano de todas as alienações que lhe foram imputadas pelo sistema capitalista [...] (BUARQUE; BUSCACIO, 2019, p. 18).

Ora, Drummond, ao mesmo tempo que se apresentava como um leitor atualizado das principais publicações filosóficas e culturais do seu tempo, apropriava-se de tais discussões com uma verve poética, ressignificando-as a partir de seu eu-lírico. Um exemplo encontra-se na menção à falta que perpassa o poema

“Vida Menor”, publicado no livro **Rosa do Povo** em 1945:

A fuga do real,  
ainda mais longe a fuga do feérico,  
mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,  
a fuga da fuga, o exílio  
sem água e palavra, a perda  
voluntária de amor e memória,  
o eco  
já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,  
a mão tornando-se enorme e desaparecendo  
desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,  
senão inúteis,  
a desnecessidade do canto, a limpeza  
da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.  
Não a morte, contudo.  
Mas a vida: captada em sua forma irredutível,  
já sem ornato ou comentário melódico,  
vida a que aspiramos como paz no cansaço  
(não a morte),  
vida mínima, essencial; um início; um sono;  
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;  
o que se possa desejar de menos cruel: vida  
em que o ar, não respirado, mas me envolva;  
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;  
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,  
porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo  
elidido, domado.  
Não o morto nem o eterno ou o divino,  
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
e solitário vivo.  
Isso eu procuro.

(ANDRADE, 1987, p. 139-140).

Para Jaime Ginzburg, que tece uma interpretação interessante do poema, “encontramos em ‘Vida menor’ uma perspectiva melancólica, principalmente pelo impacto das perdas, envolvendo o amor e a memória, perdas constitutivas que, remetendo ao conjunto de imagens, acentuam a impossibilidade de estabelecer uma expectativa de experiências plenas.”

(GINZBURG, 2007, p. 115). Ou seja, também uma experiência da condição humana vivida na falta.

## A falta que ama

O livro **A falta que ama** foi publicado originalmente em 1968,<sup>9</sup> com 29 poemas constitutivos. Nele, não há uma divisão interna das poesias, que se encadeiam de forma sequencial, iniciando com “Discurso” e fechando com “A Torre Sem Degraus”. Publicado no mesmo ano que **Boitempo**, o livro é do período em que Drummond inicia uma “empreitada memorialística” e se insere assim num conjunto de publicações em que ele traz a lume suas experiências de infância e adolescência em **Menino Antigo (Boitempo II, 1973)** e **Esquecer para lembrar (Boitempo III, 1979)**.<sup>10</sup>

Em **A falta que ama**, Drummond irá assim privilegiar a remissão a memórias de experiências familiares e intimistas, já presentes em **Alguma poesia**, primeiro dos livros do poeta:

O recuo ao mundo familiar logo no começo de **Alguma poesia** significa a revelação de um cordão umbilical. Dependente das origens que o protegem do mundo, o menino entre mangueiras sabe que sua ilha é a família. Em sua classe ele se refugia, emoldurando a si mesmo na fotografia de um passado aristocrático. A ambiguidade consiste em desejar ser moderno e ao mesmo tempo estar preso as raízes que todavia se esfacelaram. A integridade da memória, sobre a qual repousa a identidade individual, existe apenas no retrato que, acusando ausências, pende e dói na parede. (MARQUES, 2011, p. 71).

---

<sup>9</sup> A poesia “A falta que ama” foi depois publicada separadamente ao livro de 1968.

<sup>10</sup> Segundo Alcides Villaça, tal empreitada teria sido “o último empuxe de fôlego da poesia de Drummond” (VILLAÇA, 2006, p. 113).

O mesmo tom confessional também se encontrava presente em outras obras e foi explicitado pelo próprio Drummond em depoimento de 1953: “Minha poesia é autobiográfica. [...] É uma confissão, talvez a primeira forma de uma obra literária [...]” (ANDRADE, s.d. *apud* MARQUES, 2011, p. 68).<sup>11</sup> Assim sendo, interpreta Ivan Marques:

[...] quem se interessar pelos miúdos acontecimentos da vida do autor, basta passar os olhos por esses nove volumes que, sob pequenos disfarces, dão a sua ficha civil, intelectual, sentimental, moral e até comercial... Lá estão a infância em Itabira, o colégio em Friburgo, a adolescência vadia em Belo Horizonte, a tentativa fazendeira logo frustrada, a profissão burocrática e jornalística, as fumaças políticas que felizmente se desvaneceram, a misantropia do suposto poeta, seus hábitos, gostos, implicâncias, leituras, incompreensões e esforços por romper a carapaça e meter os peitos na correnteza da vida. (MARQUES, 2011, p. 68).

O que faz jus ao que afirma a historiadora da literatura Geneviève Bollème: “Nunca se escreve senão para viver, a fim de fazer face a uma situação, para explicar, justificar-se, informar, dirigir-se, apelar, queixar-se, sofrer menos, fazer-se amar, dar-se prazer [...] O relato, o escrito, o livro são aventuras de uma reivindicação existencial.” (BOLLÈME, 1988, p. 201).

Uma segunda referência temática em **A falta que ama** é a busca por permanências frente ao finito e o contingente, como indica Patrícia Antônio: “E, nesse curto espaço da existência, cujo tempo vai sempre em direção ao final ou à ausência, é que o desejo de ir além parece florescer. Esses indícios estão muito claros em ‘O deus mal informado’, ‘A voz’, ‘Diálogo’, ‘Broto’, ‘Elegia transitiva’, ‘O fim no começo’, ‘Halley’, ‘Comunhão’, ‘Falta pouco’.” (ANTONIO, 2014, p. 230).

---

<sup>11</sup> Texto de Carlos Drummond de Andrade publicado em 1953 no *Jornal de Letras*, p. 5.

Não obstante, um aspecto de crucial importância para nossa reflexão é que, nesse livro, Drummond parece evidenciar as lacunas e ausências patentes à constituição da vida. Logo no primeiro poema, intitulado “Discurso”, são apresentadas incapacidades humanas. Segundo Patrícia Antônio:

[...] traz uma gradação que vai do agônico à paz, esta última como uma espécie de fórmula encontrável, essa eternidade reside sempre na treva, no incomunicável, na falta que ama, que é como o beijo dos morituros consequentemente. Uma espécie de brilho em meio à treva cintila pelas composições, uma iluminação inesperada. (ANTÔNIO, 2014, p. 230).

Assim, do início, onde lê-se “Eternidade:/ os morituros te saúdam [...]” (ANDRADE, 1973, p. 141), até o final “Eternidade, / os morituros te beijaram.” (ANDRADE, 1973, p. 142), há uma espécie de elogio ao incomunicável, sempre presente: “Incomunicável/ o que deciframos de ti/e nem a nós mesmos confessamos.” (ANDRADE, 1973, p. 141). Para José Guilherme Melchior: “uma parte expressiva de **A falta que ama** celebra a imprevisível epifania do ser.” (MELCHIOR, 1976 *apud* ANTÔNIO, 2014, p. 230).<sup>12</sup>

Outro exemplo encontra-se na poesia “Tu? Eu?”, na qual a insatisfação é retomada, pela incerteza e incompreensão das coisas da vida: “Não morres satisfeito./ A vida te viveu/ Sem que vivesses nela. [...] E a procura do tiro/ e do atirador/ (nem sequer tinha mãos),/ a procura , a procura/ da razão de procura./ Não morres satisfeito,/ morres desinformado.” (ANDRADE, 1973, p. 179-181).

---

<sup>12</sup> A obra referida é MELCHIOR, José Guilherme. O último lirismo de Drummond. In: MELCHIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: SECCT, 1976. p. 236.

Pode-se, assim, inferir que, nas linhas de fundo sob as quais parte desse livro é construído, Drummond trata de assuntos transversais à vulnerabilidade da existência humana: memórias, afetos, mas também contradições da realidade brasileira.

No entanto, uma experiência especial, para a qual gostaríamos de chamar a atenção, é destacada já no título da obra: o amor. Tema que obviamente foi também tratado em outros poemas e obras do autor, sendo-nos já conhecidos poemas como “O amor bate na Aorta”, “Balada de amor através das idades”, “Quadrilha” etc. No livro **A falta que ama**, o amor é explicitamente abordado no poema “Acontecimento”, espécie de vivência considerada como uma manifestação que desestabiliza pela ausência e pela falta criada:

O sangue dos bodes e dos touros  
seca no Antigo Testamento.  
O maná e a vara dentro da urna  
de ouro  
desaparecem. Na planície  
balouça unicamente  
o berço  
de feno, concha lumiada  
pelo clarão do Paraclito  
que é justiça e consolo,  
com uma cruz dormindo entre cordeiros.  
Nova palavra – Amor – é descoberta  
nas cinzas outra igual e já sem música.  
Desde então, fere mais a nostalgia  
do sempre, em nosso barro.  
(ANDRADE, 1973, p. 156).

Nesse poema, parte da história bíblica é revisitada, trazendo à tona, pelo nascimento que parece ser o de Cristo e o do amor, algo que romperia com a condição anterior. Um acontecimento quebra assim a atmosfera precedente, trazendo a nostalgia e aflição na vida humana (em seu barro constituinte). Drummond

parece sugerir nesses versos que o amor, quando descoberto (por isso ele vem isolado e com letra maiúscula no meio do verso), desinquieta o humano por ser falta, por gerar nostalgia.

Ainda mais especificamente, o amor perpassa o poema “A falta que ama”, “nos foros de uma verdadeira humanização, em busca de alguém que não há.” (ANTONIO, 2014, p. 232). Uma colocação como essa, posta em outros termos, parece sugerir que ali, “neste alguém que não há”, há alguma presença ausente, ou ao menos a sensação disso. Dado isto, para a voz poética do poema drummondiano, “a única certeza é a do desaparecimento e seu único desejo é o de permanecer. O seu caráter é o da ausência (na morte, no *tánatos*) e o seu estado é o do amor (desejo pela vida, o *Eros*) [...]” (ANTONIO, 2014, p. 232-233).

A argumentação da autora reforça assim nossa hipótese de que a formulação poética drummondiana, valorizando as dimensões de ausência ou carência, mantém um enlace com a perspectiva humanística da fragilidade dos sujeitos e de suas relações.

Sob o enfoque da recepção, não encontramos comentários sobre **A falta que ama** por parte da crítica literária e do público leitor. No entanto, Alcides Villaça oferece um relato sobre a receptividade de **Boitempo**, que, por ter sido publicado no mesmo ano e se aproximar em termos de temática, pode ser sintomático da tal receptividade:

Minha reação imediata à publicação do primeiro **Boitempo**, como a de muitos leitores de Drummond, marcou-se pelo sentimento de frustração de quem aguardava um novo movimento de uma grande sinfonia em processo e foi surpreendido com retalhos de música incidental. (VILLAÇA, 2006, p. 113).

Tal distinção sobressai sobretudo quando tal menção é cotejada à das demais obras do autor, como **Sentimento do Mundo** (1940), **José** (1942) e **A Rosa do Povo** (1945), que publicadas anteriormente possuem um nítido verve político. Vale atentar, porém, que **A falta que ama** foi publicada em 1968, ou seja, época de plena ditadura militar no Brasil, quando determinadas abordagens políticas contestatórias ao regime autoritário eram censuradas e seus autores perseguidos. Ademais, supor que a falta amorosa drummondiana mantivesse vínculos, ainda que indiretos ou mediatizados, com a sensibilidade de desesperança diante do contexto sócio-histórico no Brasil parece ser uma hipótese válida. Afinal, para o poeta, exatamente no poema seguinte a “A falta que ama”, a liberdade (que também intitula o poema), é um “sonho de fim-de-semana/sem analista” (ANDRADE, 1973, p. 146).<sup>13</sup>

Nessa conjuntura, vale também ressaltar que a relação de Drummond com o Partido Comunista (PC) se mostrou tensional no imediato pós-Segunda Guerra, quando o PC foi colocado na ilegalidade e o mandado de seus deputados, como Jorge Amado, foi caçado. Daí o próprio marxismo ter se tornado um ideário mais nostálgico do que utópico para Drummond:

Drummond se manteve afastado desses episódios, mas viu crescer uma radicalização ideológica no país. Sem possibilidade de concorrer nas eleições, os militantes do PC passaram a disputar espaço em entidades civis. E um dos palcos da disputa política foi a Associação

---

<sup>13</sup> Vale observar, contudo, que embora talvez fizesse referências implícitas à situação política, “o poeta nunca mais retornou ao engajamento afirmativo de **A rosa do povo**. Nos poemas e crônicas que escreveu até o final da vida, Drummond alternou o intimismo e a preocupação estética com um certo humanismo que pode ser considerado um tipo de resquício do poeta comunista. Mas o alheamento às questões políticas que passou a adotar lhe rendeu também fama de alienado e conservador. Em 1965, logo após o golpe militar no país, o poeta foi advertido por um leitor do Correio da manhã que criticava a temática de suas crônicas: ‘No mesmo dia em que o seu jornal analisa a grave ameaça que representa para a vida brasileira o período da ditadura, vossa senhoria se compraz em falar sobre palmeiras’. (MELO, 1965). A justiça deste tipo de crítica caberá a um estudo futuro avaliar.” (BORTOLOTTI, 2020, p.17). O autor reporta-se a MELO, Sérgio. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1965. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Brasileira de Escritores (ABDE), organização bastante representativa no período, da qual o poeta era um dos fundadores. Drummond fez o possível para que a associação permanecesse desvinculada de qualquer orientação político-partidária. Começa aí a sua rixa com o partido. Em meio à disputa, o jornalista e escritor Moacir Werneck de Castro publicou um artigo chamando o poeta de “político frustrado”, o que o deixou furioso. Em seu diário, pela primeira vez Drummond refere-se aos comunistas como “eles” [...] (BORTOLOTTI, 2013, s.p.).

Não obstante, apesar de, a partir dessa ruptura, Drummond apresentar certa descrença e indisposição para com a política, ele não deixou de acreditar no papel que o escritor assumiria na vida pública:

Após o rompimento com os comunistas, Drummond mostrava-se amplamente desiludido com este gênero de poesia que chegou a praticar em seus livros dos anos 1930 e 1940, sobretudo em **A Rosa do Povo**. Em 1954, numa carta ao amigo Cyro dos Anjos, o poeta escreveu que estava preparando para a editora José Olympio uma edição de suas poesias completas, “por sinal que com certo nojo da fase política de minha versalhada, que pensei até em suprimir, mas, refletindo melhor, achei acertado manter, publicando talvez uma nota explicativa”. Isso não significava, no entanto, uma descrença no papel do escritor enquanto agente da vida pública, como o poeta quis sugerir ao negar sua participação na revista paulistana. Se por um lado sua poesia deixava de incorporar os temas sociais, a participação cívica na vida política nacional continuava vigorosa, agora com a postura anticomunista. No ano de 1950, Drummond apoiou Cristiano Machado, candidato escolhido por Dutra para ser seu sucessor. Numa experiência única em sua trajetória, o poeta elaborou os discursos políticos que animaram a campanha. (BORTOLOTTI, 2020, p. 15).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> A obra referida é: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANJOS, Cyro dos. **Cyro & Drummond**. São Paulo: Editora Globo, 2012.

Talvez em função desse diferencial de **A falta que ama**, se o livro for considerado em relação às obras anteriores, não se apresenta como uma publicação muito conhecida.<sup>15</sup>

## **O amor como falta na filosofia, em diálogo com a poética drummondiana**

Entendido de diversas e importantes maneiras pela cultura ocidental e, por isso mesmo, pela reflexão filosófica, o amor é cantado e prosado desde priscas eras pelas mais diferentes vozes e estilos literários. Efetivamente, é um tema sob o qual muito se dissertou, figurando em diversas obras clássicas da literatura mundial: se não como trama aliciadora e temática central, ao menos como pano de fundo sob o qual se desenrolam as narrativas e histórias. Apenas para fins de exemplificação, citamos aqui o Alcorão islâmico, a Bíblia cristã, os diálogos platônicos, os escritos de Santo Agostinho, de João da Cruz, de Teresa de Ávila, de Shakespeare, de Camões... Isso sem mencionar inúmeras outras obras, canções, composições e obras de arte inspirada nessa temática ao mesmo tempo tão central e tão instigante para o pensamento filosófico e humanístico.

[...] o amor não possui apenas uma origem mitológica, historicamente falando. Ele é um mito atuante ainda hoje entre nós, fazendo a sua parte a partir do “fundo antropológico mágico” sobre o qual se apoia a nossa cultura, por mais exasperadamente racional que ela seja, e que não podemos erradicar, como o prova, entre outras coisas, o prestígio das práticas mágicas, da

---

<sup>15</sup> “Em meio à vasta fortuna crítica dedicada à obra de Carlos Drummond de Andrade, o lugar ocupado pela série de livros intitulada **Boitempo** é notadamente inferior se comparado à quantidade massiva de textos dedicados aos conjuntos de poemas lançados no período de 1930-1962, dito o mais profícuo do autor em termos qualitativos. Aliás, a crítica especializada assumiu uma certa frustração com a curva desenhada pela obra do itabirano, bem como a necessidade de alterar a chave do próprio olhar crítico.” (ANTONIO, 2014, p. 227).

astrologia, das feitiçarias, dos talismãs ou dos amuletos na era da informática. (FURTADO, 2008, p. 73).

Não obstante, a experiência amorosa poetizada por Carlos Drummond de Andrade é configurada a partir de uma historicidade própria, constituída no Ocidente ao longo do Oitocentos, no bojo do pensamento romântico e da subjetividade burguesa – com primazia aos afetos. De forma concomitante, foi inquirida pela psicanálise – que atentava às suas implicações inconscientes com a sexualidade –, sem deixar de ser exortada pelo cristianismo em sua dimensão de ágape.<sup>16</sup> Desta forma, o amor não subsiste como um sentimento universal comum, ocorrente de forma similar em todos os tempos, espaços e sujeitos. Pelo contrário, ele é uma formulação histórico-cultural intersubjetiva que adquire conotações próprias a cada época e situações. Dessa maneira, cabe considerar que:

O amor romântico, quando se estabilizou como norma de conduta emocional na Europa, respondeu aos anseios de autonomia e felicidade pessoais inequivocamente criativos e enriquecedores. Sua íntima associação com a vida privada burguesa o transformou em um elemento de equilíbrio indispensável entre o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos. No presente, o cenário mudou. O valor do amor foi hiperinflacionado e sua participação na dinâmica do bem comum chegou quase ao ponto zero. E à medida que efluía aceleradamente para o interior do privado, o romantismo assumia a forma da moeda forte da felicidade, junto com o sexo e o consumo. (COSTA, 1998, p. 19).

---

<sup>16</sup> Da concepção grega ao cristianismo, o amor possuiu diferentes significados e pode ser entendido de três modos distintos a partir dos termos usados para designá-lo no Ocidente: *eros*, *philia* e *ágape*. *Eros*, denominação na mitologia grega para um deus, filho do Caos, seria de forma resumida, o amor ligado à sensualidade e ao desejo, “sempre como a força fundamental que garante a perpetuação dos seres e a coesão do universo.” (QUADROS, 2011, p.165). *Philia* seria o amor da amizade, que pela tradição, Aristóteles dividiu em três configurações, circunscritas respectivamente “aos interesses, prazeres ou virtude. Tendo a forma guiada pela virtude, a característica da verdadeira amizade.” (QUADROS, 2011, p. 170). Já o *ágape* remetia à tradição cristã e se reportaria ao amor doação, cujo modelo partiria da “doação originária da divindade aos humanos. Assim, o amor primeiramente (divinamente) recebido será realmente vivenciado a partir do momento que for ‘devolvido’ a Deus e compartilhado entre os homens, especialmente, pela caridade.” (QUADROS, 2011, p. 170).

Em paralelo, na moderna cultura ocidental, a linguagem, inclusive poética, vem sendo empregada como mediação para dotar a falta amorosa de significações possíveis, impedindo que ela alce dimensões desestruturantes tais que inviabilizem o estar no mundo. Justamente por isso, Júlia Kristeva (de 1941 até o presente), psicanalista e crítica literária búlgara, assevera que “a linguagem amorosa é voo de metáforas: é literatura [...]” (KRISTEVA, 1988, p. 21).

Assim, podem-se perceber confluências entre a concepção amorosa implícita ao poema “A falta que ama” – no qual o eu-lírico drummondiano é o de um sujeito que, sentindo a falta, em grande medida a reconhece como condição do amor – e a reflexão provinda da psicanálise, que associa tal concepção ao desejo de encontro, de relação e, até certo ponto, diluição e/ou fusão no outro (idealizado como a dimensão de completude da carência do “eu”):

O amor sugere um ponto de instabilidade em que o sujeito deixa de ser indivisível e aceita perder-se no outro, pelo outro. [...] O amor reside no narcisismo e na idealização. O ego projeta, glorificando-se ou destruindo-se, um outro idealizado: sublime, incomparável. Todos os discursos do amor trataram do narcisismo, constituindo-se em códigos de valores positivos, ideais. Teologia e literaturas convidam-nos a circunscrever no amor nosso território próprio, a nos fazermos próprios, para nos superarmos num Outro sublime, metáfora ou metonímia do supremo Bem. (KRISTEVA, 1988, p. 21-25).

Todavia, como indicado pelas reflexões filosóficas de Byung-Chul Han, esse sujeito erótico contemporâneo não tem conseguido, em termos socioculturais (e nos eventos intersubjetivos) atravessar a falta amorosa em direção a um outro, condição basilar para a saída de si:

A comunicação erótica da Antiguidade está longe de ser algo ameno. Segundo Vicino, o amor é a “pior das epidemias”. Ele é uma “transformação”. Ele “desapropria” as pessoas de sua própria natureza e as transfere para uma natureza “estranha”. Essa transformação e vulneração perfaz sua negatividade. Hoje, ela se perdeu totalmente através da crescente positividade e domesticação. Hoje permanecemos iguais e no outro só se busca ainda a confirmação de si mesmo. (HAN, 2019, p. 39).

Ou, como nos versos do poema drummondiano “A falta que ama”: “Está coberto de terra, / forrado de esquecimento. / Onde a vista mais se aferra, / a dália é toda cimento [...]”. O poema também descreve “O inseto petrificado / na concha ardente do dia”, sem que tal ardor o lance mais além.

Dessa forma, a experiência do amor como falta se encontra despotencializada, ou seja, incapaz de retirar o sujeito de uma condição de inércia, mobilizando-o em relação a uma alteridade, mas sem com isso buscar absolutizá-la ou destruí-la; pelo contrário, levando-o a percebê-la como expressão daquilo que ele próprio jamais virá a ser e, justamente por isso, suscitando-lhe o desejo de com ela estabelecer relações – de tecer uma experiência de amor. Instaura-se assim um desafio paradoxal, pois, segundo Byung-Chul Han, é apenas “o Eros que me arranca para fora de mim e para o outro pode vencer a depressão. O sujeito depressivo de desempenho é inteiramente desacoplado do outro.” (HAN, 2022, p. 119):

Confrontar-se com um ser humano significa, segundo Lévinas, “ser desvelado por um enigma”. Hoje, perdeu-se para nós essa experiência do outro como enigma ou mistério. O outro está inteiramente submetido à teleologia do usar, ao cálculo e avaliação econômica.

Ele se torna transparente. Ele é degradado a um objeto econômico. O outro como enigma, em contrapartida, furta-se a qualquer utilização. (HAN, 2022, p. 119).<sup>17</sup>

Essa inércia do sujeito que se fecha em si e não se abre ao outro seria fruto de uma sociedade na qual “não há mais nenhuma garantia, tampouco alguma certeza fundamental.” (TEIXEIRA, 2006, p. 209).

No entanto, os versos finais do poema sugerem o emergir de uma esperança, provinda de um sujeito que ainda se questiona: “No solo vira semente?/ Vai tudo recomeçar?/ É a falta ou ele que sente/ o sonho do verbo amar?”.

Dessa maneira, a pergunta de Drummond ao final do poema abre essa brecha de instabilidade criadora do amor, local de acesso ao **outro**. Para Han, um leitor de Nietzsche e também de Heidegger, a saída diante dessa situação, em grande parte causada pela enxurrada informacional desencadeada pelas redes, responsáveis também pelo “anestesiamento”,<sup>18</sup> seria tanto um enfrentamento do que se vislumbra como um “fechar os olhos” como um olhar atento à verdade<sup>19</sup> que se manifesta para além da fruição imediata e consumista: “Hoje é necessária uma revolução temporal, que gere um outro tempo, o tempo do outro, que não é um tempo do trabalho, uma revolução temporal que traga de volta para o tempo o seu aroma.” (HAN, 2021, p. 34). Ademais, segundo ele, junto a esse “fechar os olhos”, haveria a premência de tecer uma relação profícua com a alteridade: “o ser humano comunica para escapar à morte e para dar um sentido à vida. O diálogo representa uma forma bela de conclusão. Por

---

17 Ainda sobre isso: “O Eros é, segundo Lévinas, ‘inteiramente como a morte’. Ele é uma relação ao outro que ‘é impossível de traduzir no poder [können]. Justo a passividade do não poder/poder abre acesso ao outro.” (HAN, 2022, p. 117).

18 Atualmente, não na época de Drummond – que não viu o surgimento da internet.

19 Para Martin Heidegger, “Antes de falar, o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco ou raramente algo lhe resta a dizer. Somente assim será devolvido à palavra o valor de sua essência e o homem será gratificado com a devolução da habitação para residir na verdade do ser.” (HEIDEGGER, 1983, p. 152).

isso ele pode promover o sentido.” (HAN, 2021, p. 39). Em culminância, para Han, “apenas o tempo do outro liberta o eu narcisista da depressão e da exaustão.” (HAN, 2021, p. 42).

É importante ressaltar, porém, que, para o filósofo sul-coreano, a relação com a alteridade (inclusive, portanto, a experiência amorosa) contém aspectos não só positivos (passíveis de fruição, de “curtidas”), mas também sofridos, pois a condição de falta perdura intransponível, mediada e expressa pela passagem do tempo e certeza de finitude. Tal aspecto, como bem aponta Patrícia Aparecida Antônio, ecoa nos versos drummondianos em **A falta que ama**:

Ora, mas a consciência da finitude, a pedra do tempo no sapato do poeta, não é vencida completamente pelo brilho imprevisível das coisas que essa poesia tão bem aponta. A morte permanece talvez como a força mais pungente nos poemas de **A falta que ama**, inclusive naquele que dá título à obra [...] (ANTONIO, 2014, p. 231).

Por isso, um mergulho abissal na falta que ama, no mistério do amar, na perda de si que se reelabora como modalidade de reconstituição de si através do outro, sempre na certeza não de permanecer, mas de ultrapassar, suscita desprendimentos existenciais e éticos que podem travestir-se de altruísmos e solidariedades comunitárias.

A “verdadeira vida” é esse momento em que, quando o desnudamento é maior, se chega a essa grande fraternidade, [...] [o] socorrer aquele que sofre ao nosso lado. [...] é um milagre humano: elevar-se acima das condições de que dependem nossas vidas para dirigir-se (auxiliar) alguém – tal é a realidade do pensamento. (BOLLÈME, 1988, p. 121-122).

## Considerações finais

Proceder a um ensaio, em diálogo com a filosofia, acerca de uma poesia de Carlos Drummond de Andrade é uma tarefa especialmente exigente. Autor bastante estudado e com uma vasta obra literária (da prosa jornalística e da crônica à poesia), o mineiro de Itabira faz jus às “sete faces” anunciadas em sua poesia. Assumindo, porém, tal empreitada neste artigo, lançamos a hipótese de que o poema “A falta que ama”, porta uma concepção peculiar de amor, entendido como falta. Com isso, consideramos ser possível vislumbrar, na poesia de Drummond, uma alternativa aos dilemas do autoencarceramento afetivo contemporâneo, um humanismo poético que talvez se configure como “uma espécie de clima ou atmosfera (*Stimmung*) fundamental”, à la Walter Benjamin, que suscitasse a superação do *páthos* do egoísmo (RANGEL, 2016, p. 128).

[este] filósofo alemão, melancólico, descreve o horizonte histórico moderno como quase ou mesmo insuperável, no entanto, não se esquivava à necessidade de continuar se movimentando criticamente em seu interior, menos orientado pela esperança de deslocá-lo ou transformá-lo, ou seja, de provocar a sua rearticulação, do que simplesmente empenhado na tarefa de descrição e de resguardo do caráter de possibilidade que seria o da história, talvez em razão de uma espécie de amor (*caritas*), responsabilidade ou “fascínio” por esta tarefa. (RANGEL, 2016, p. 134).

Assim como Benjamin, Drummond, no poema “Não se mate”, lançado em 1962, como parte da **Antologia poética** organizada pelo próprio autor, se lança à experiência.

Carlos, sossegue, o amor  
é isso que você está vendo:  
hoje beija, amanhã não beija,  
depois de amanhã é domingo  
e segunda-feira ninguém sabe  
o que será.

Inútil você resistir  
ou mesmo suicidar-se.  
Não se mate, oh não se mate,  
reserve-se todo para  
as bodas que ninguém sabe  
quando virão,  
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,  
a noite passou em você,  
e os recalques se sublimando,  
lá dentro um barulho inefável,  
rezas,  
vítrolas,  
santos que se persignam,  
anúncios do melhor sabão,  
barulho que ninguém sabe  
de quê, pra quê.

Entretanto você caminha  
melancólico e vertical.  
Você é a palmeira, você é o grito  
que ninguém ouviu no teatro  
e as luzes todas se apagam.  
O amor no escuro, não, no claro,  
é sempre triste, meu filho, Carlos,  
mas não diga nada a ninguém,  
ninguém sabe nem saberá.

(ANDRADE, 2002, s.p.).

Apropriando-nos de uma frase de Júlia Kristeva, podemos dizer que os poemas de Drummond “nos permita[m] avaliar [...] em que ponto estamos hoje, em matéria de [humanismo e de] amor.” (KRISTEVA, 1988, p. 37).

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**. Rio de Janeiro: Record, 1987. v. 1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANTONIO, Patrícia Aparecida. Origens primevas de um eu todo torto: Boitempo I & A falta que ama. In: PIRES, A. D.; ANDRADE, A. M. (org.). **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. 1ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, v. 1, p. 227-242.

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Livraria Martins Fontes 1988.

BORTOLOTI, Marco Marcelo. Drummond e a associação brasileira de escritores: desencontros e rupturas. **Revista Criação & Crítica**, v. 28, 5-19, 2020.

BORTOLOTI, Marco Marcelo. Drummond nos tempos de Capanema. **Revista Terceira Margem**, v. 25, n. 46, p. 259-277, 2021.

BORTOLOTI, Marco Marcelo. Drummond e o Partido Comunista. **Blog IMS**, 13 mar. 2013. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/drummond-e-o-partido-comunista-por-marcelo-bortoloti/>>. Acesso em: 22 maio 2022.

BUARQUE, Virgínia; BUSCACIO, Cesar Maia. **Humanismo, marxismo e música no diário de viagem de Carlota Santoro (1954-1955)**. Manaus: Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2019.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FURTADO, José Luiz. **Amor**. São Paulo: Globo, 2008.

GINZBURG, Jaime. Uma hipótese de ligação entre Carlos Drummond de Andrade e a poesia brasileira contemporânea: a “Vida menor”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, p. 109-126, 2007.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

HAN, Byung- Chul. **Favor fechar os olhos**: em busca de outro tempo. Petrópolis RJ: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro**: sociedade, percepção e comunicação hoje. Petrópolis RJ: Vozes, 2022.

HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o humanismo. In: HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.147-175. (Coleção Os pensadores).

KRISTEVA, Júlia. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MAGALHÃES, Ana Paula. **O direito no debate marxista sobre o humanismo**: Garaudy e Althusser. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MEMÓRIA GLOBO: **Morte de Carlos Drummond de Andrade**. 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/morte-de-carlos-drummond-de-andrade/noticia/morte-de-carlos-drummond-de-andrade.html>>. Acesso em: 8 maio 2022.

- MICELI, Sérgio. **Lira mensageira**. São Paulo: Todavia, 2022.
- PERIUS, Cristiano. Drummond e o humanismo. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 233-253, 2. sem. 2015.
- QUADROS, Elton Moreira. Eros, Fília e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 33, n. 2, p. 165-171, 19 dez. 2011.
- RANGEL, Marcelo de Mello. Melancolia e história em Walter Benjamin. **Ensaio Filosóficos**, v. XIV, p. 126-137, dez. 2016.
- TEIXEIRA, Evilázio Francisco Borges. Pós-modernidade e niilismo: um diálogo com Gianni Vattimo. In: GRIECO, Alfredo *et al.* (org.). **ALCEU**, 13 ed. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006, v. 7, p. 209-224.
- VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

# Seção livre

# “Macumba” segundo Andrade: notas da perspectiva marioandradina acerca da religiosidade afro-ameríndia\*

Oluwa Seyi Salles Bento\*\*

## Resumo

Neste artigo que então apresentamos, objetiva-se sublinhar e discutir de que forma a religiosidade afro-ameríndia, a qual se expressa através de seus adeptos, deuses, territórios e modos de pensar, ser e agir, é esteticizada pela criatividade literária do escritor modernista e pesquisador da cultura popular Mário de Andrade, na obra **Macunaíma**. Partindo do pressuposto de que a personagem histórica e literária tia Ciata é uma das primeiras sacerdotisas de Oxum representadas nas páginas da Literatura Brasileira, interessa-nos assinalar se e quais concepções acerca da experiência afrorreligiosa herdamos ou renunciamos da obra de Andrade. Para tanto, analisaremos, no capítulo “Macumba”, a construção de algumas personagens e as relações que possuem, mantendo no horizonte possíveis aproximações míticas e religiosas.

Palavras-chave: Religiosidade afro-ameríndia; Mário de Andrade; Macunaíma; tia Ciata; Oxum.

Recebido em 09/03/2022 // Aceito em 18/02/2023

---

\* Este artigo é parte integrante da dissertação do autora, intitulada *Orixá e literatura brasileira: a estetização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo*, defendida em março de 2021, na instituição de ensino Universidade de São Paulo e financiada pela Coodenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior - CAPES.

\*\* Universidade de São Paulo (USP) Graduada, mestranda e doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a presença da mitologia dos orixás na literatura brasileira. Pesquisadora, poeta e professora. ORCID: 0000-0003-2912-9361.

# “Macumba” according Andrade: notes on the Marioandradian’s perspective about Afro-Amerindian religiosity

## Abstract

In this article that we now present, we aim to underline and discuss how Afro-Amerindian religiosity, which is expressed through its adepts, gods, territories and ways of thinking, being and acting, is aestheticized by the literary creativity of the modernist writer and popular culture researcher Mário de Andrade in the book *Macunaíma*. Starting from the assumption that the historical and literary character tia Ciata is one of the first Oxum’s priestess represented in the pages of Brazilian Literature, we are interested in pointing out if and which conceptions about the Afro-religious experience we inherit or waive from Andrade’s work. In order to do so, we will analyze, in the chapter “Macumba”, the construction of some characters and their relationships, keeping possible mythical and religious approximations on the horizon.

Keywords: Afro-Amerindian religiosity; Mário de Andrade; Macunaíma; tia Ciata; Oxum.

## Introdução

Compreender de que maneira a experiência de sujeitos negros é esteticizada por nomes altamente conceituados de nossas belas-letas tem sido central em reflexões e produções de alguns pesquisadores de diversas áreas das humanidades, como os próprios Estudos Literários, mas também a Antropologia, a Sociologia e os Estudos Culturais. Trata-se de uma importante demanda de nossos dias fazer uma revisitação crítica de perspectivas que, por muito tempo, foram responsáveis pelo tratamento que dispensávamos/dispensamos àquilo que ainda hoje é lido como subalterno em diversos aspectos: o social, o sexual, o religioso, o racial, o de gênero.

Neste artigo, que é parte do resultado de uma pesquisa que buscou iluminar a presença da religiosidade afro-brasileira e de alguns de seus atores humanos e divinos, objetivamos apresentar e analisar o arcabouço social, religioso e mítico que Andrade mobiliza na produção da obra *Macunaíma*, questionando, sempre que necessário, a recorrência de construções racistas e ofensivas que, se à época não eram consideradas problemáticas, hoje o são, mas seguem sendo parte do imaginário social brasileiro.

Situações de intolerância religiosa que vitimam indivíduos e grupos afroreligiosos são (ou devem ser lidos como) resultado da naturalização de um tratamento que vilipendia, diminui, escarnece e demoniza práticas religiosas e espirituais milenares, assim, trazer ao foco uma obra literária que por quase um século é lida sem a devida atenção crítica para tais aspectos (que ainda modelam as opiniões e atitudes de muitos) é nossa maneira de exercer uma prática importantíssima: de eleger o passado como régua para a construção de presentes e futuros melhores.

Assim, a seguir discorreremos sobre a forma a partir da qual Andrade se apropria de práticas religiosas e culturais não hegemônicas para construir parte de sua narrativa, sobretudo as personagens, e a partir da qual, mesmo sendo um estudioso e entusiasta de tais assuntos, incorre num tipo de estereotípiia bastante ofensivo e redutor.

### **Mário de Andrade: o primeiro modernista que (talvez) apercebeu-se dos orixás**

Além de poeta, crítico literário e musicólogo, Mário de Andrade, cuja negritude ainda hoje é um território disputado, contribuiu significativamente para os estudos sobre folclore e sobre a cultura popular brasileira. Tais reflexões e pesquisas, muitas das quais foram possibilitadas por seu trabalho junto do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, figuram em suas produções literárias. Prova disso é a construção do romance *Macunaíma*, na qual:

[...] aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes [...]. (SOUZA, 2003, p. 15-16)

Assim, nessa obra que data de 1928, ainda na primeira

década do então jovem movimento modernista, já encontramos em nossa produção literária, a presença de ritualísticas religiosas afro-ameríndias,<sup>1</sup> do orixá mensageiro em si e de filhos das divindades Oxum, Ogum e Exu: a sacerdotisa tia Ciata, o músico Pixinguinha e o próprio protagonista da narrativa, Macunaíma, respectivamente. No entanto, como será possível constatar, tais esteticizações do sagrado negro e dos povos nativos do Brasil são envoltas em concepções que agridem as crenças e seus adeptos.

O sétimo capítulo da obra, intitulado “Macumba”, nos apresenta Ciata de Oxum, agrega à obra o célebre compositor e ogã Pixinguinha, aponta o parentesco mítico entre Macunaíma e Exu, associado recorrentemente ao longo do breve capítulo à ideia de demônio judaico-cristão, e traz, ainda, o descritivo do que aconteceria durante um culto religioso afro-ameríndio no “terreiro de macumba mais famoso do Rio de Janeiro, o da Tia Ciata” (SANTOS, 2013, p. 230). Dessa forma, a narrativa é fruto de relatos de frequentadores da casa-terreiro dessa filha de Oxum, mas também da inventividade (ou fantasia pura) de Andrade. A esse respeito, o próprio autor, em prefácio à obra, aponta que:

[...] evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver **a macumba carioca desgeograficada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca “bexiguento e fadista de profissão” e dum conhecedor das pajelanças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos de fantasia pura.** Os meus livros podem ser

---

<sup>1</sup> Utilizamos esta terminologia, “afro-ameríndias”, porque as divindades apresentadas na narrativa não são apenas orixás, mas também divindades de povos nativos do Brasil. Assim, tal termo abarca essas duas ordens culturais e cosmológicas.

resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca. (ANDRADE, [1928]/2019, p. 189, grifo nosso)

Assim, seguindo a orientação do próprio autor, não pretendemos conhecer a religiosidade afro-ameríndia a partir de sua elaboração estética, mas, sim, analisar de forma central aspectos da mentalidade do povo brasileiro nas páginas da Literatura nacional – sobretudo essa, que se pretende nacional. “Fubeca” talvez levemos ao notar que mesmo a fantasia pura então não está (se algum dia esteve) livre da reprodução do racismo religioso.

O ritual religioso presente na narrativa apenas serve para garantir a “vingança” que Macunaíma decide pôr em prática contra Venceslau Pietro Pietra, após este o fazer de refém em sua casa e tentar matá-lo. A contrariedade produz como saldo a ida ao terreiro da tia Ciata, “onde Exu seria homenageado no dia posterior [...]” (SANTOS, 2013, p. 229). Em suma, o que ocorre nesse terreiro ficcional pode ser considerado “uma simbiose e classificação de cultos. O Candomblé e outros cultos parecem se confundir, um caminho certamente encontrado por Mário para ‘desgeograficar’ o Brasil, como o próprio afirmara [...]” (SANTOS, 2013, p. 229). No entanto, o argumento dessa “desgeograficação” da religião ou das religiões representadas não escusa a representação com tendência grotesca do que ocorre. “A macumba [que] se rezava lá no Mangue no zungu<sup>2</sup> da tia Ciata [...]” (ANDRADE, [1928]/2019, p. 67) é apresentada como uma biboca, infestada de mosquitos e malcheirosa, dentro da qual os frequentadores consomem bebida alcoólica desordenadamente

---

<sup>2</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 1.498), o termo zungu refere-se a “cortiço, caloji, habitação de negros pobres. O nome designou também cada um dos estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro colonial com oferta de música, refeições e pousada, mantidos em geral por negros minas libertos. Do quicongo nzungu, ‘panela’, ‘caldeirão’ [...]”.

e, à medida do calor, se desnudam. Nesse diapasão, a chegada do orixá Exu ao terreiro, já depois da saudação inicial aos orixás, da sacralização de um bode, animal apreciado pelo senhor das encruzilhadas, e do banquete ritual, é descrita da seguinte maneira:

Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunhã quem-monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arrebetadas estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quasi inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! com estrondo. E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beiços desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu o santo e ficou dura. [...] A polaca vermelha tremendo rija pingando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado, **gemia uns roncões regougados meio choro meio gozo** e não era polaca mais, era Exu, **o jurupari** mais macanudo daquela religião. (ANDRADE, [1928]/2019, p. 71, grifo nosso)

Já nesse trecho, que aborda o início do transe ritual, fica nítido como a narrativa recupera tal experiência de forma nociva. A construção da ideia do transe como algo desconfortável e repulsivo, que causa “gemido meio choro”, projeta seu sujeito como “monstro retorcido” e associa a divindade que comparece a mais um demônio de outra cultura e cosmologia<sup>3</sup> não pode estar comprometida com uma reputação positiva da

---

3 Segundo Câmara Cascudo ([2005?], p. 495), Jurupari significa “o demônio, o espírito mau, segundo todos os dicionários e missionários [...]”.

religiosidade afro-ameríndia. Além disso, o enfoque redundante e escarnecedor no corpo da personagem, expresso em uma imagem pouco provável e quase surrealista de seios atingindo os ombros e o rosto do sujeito do transe, auxiliam na ridicularização da religião, sobretudo para quem somente conhece tais rituais por meio da esteticização literária. Ainda que a narrativa ou o artista, inclusive como afirmado por Andrade no prefácio à obra, não tenham qualquer obrigação em fazer um retrato fiel ou mesmo favorável da crença e de seus adeptos, é inegável que essa marcada impossibilidade de imprimir uma perspectiva não desabonadora de tais matérias significa a tenacidade do racismo em nossa Literatura e em nossa sociedade.

A figura exuística de Macunaíma e do orixá mensageiro em si merece especial atenção. São raras, no interior da narrativa, as referências a Exu que não associem a divindade à ideia de demônio – mesmo nas obras de Jorge Amado, nas quais recorrentemente se lança mão desse sincretismo cruel. A quantidade de passagens em que Exu é demonizado ao longo do capítulo “Macumba” é imensa, dando a tal leitura sobre o orixá esteticizado um *status* de padrão e reforçando, por meio do empréstimo metonímico, a demonização que o orixá em si já sofre socialmente. A narrativa de Andrade afirma que:

[...] a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! **porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas**, era um tormento na sala uivando:

– Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu!... **E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora**. O çaire continuava [...].

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

– Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

**E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.** (ANDRADE, [1928]/2019, p. 69, grifo nosso)

A flagrante demonização sofrida por Exu no tecido da narrativa de Andrade tem sua raiz histórica na mentalidade da catequização. Como reflete o sociólogo Roger Bastide:

[...] padres e frades, desde o início da colonização, tiveram de lutar contra a poligamia masculina, contra a sedução das índias nuas ou das Vênus negras, contra a volúpia dos senhores brancos e o erotismo das mulatinhas. Para amedrontá-los, recorreram em seus sermões à ameaça de castigos infernais e [...] ligaram o amor carnal ao diabo, desejoso de perder o maior número de almas possível por meio do pecado da carne. O membro viril de Exú, tanto quanto seus chifres, nos parece pois responsável por sua identificação brasileira com o diabo. (BASTIDE, 1961, p. 210-211)

Durante o culto religioso, Macunaíma é consagrado filho de Exu, ou seja, reconhece-se, então, que ele já carrega essa relação de parentesco com o orixá dos caminhos. Isso posto, na medida em que os filhos de orixá reatualizam as características e experiências das divindades das quais descendem, Macunaíma herda de Exu parte das particularidades que lhe garantiram o *status* de demoníaco. Como já referido, é a sede por vingança e a certeza de que Exu seria capaz de viabilizá-la que levam Macunaíma ao terreiro de tia Ciata. Assim:

Macunaíma fremia de esperança querendo o cariapemba pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram

em honra do filho novo do **icá**. [...].

Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas [...]. Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do **fute**. E Macunaíma falou:

– **Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.**

– **Como se chama?** perguntou Exu.

– **Macunaíma, o herói.**

– **Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina... Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente.**

**Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar.** Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco.

O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. [...] **Afinal a vingança do herói não pôde inventar mais nada e parou. A fêmea só respirava levinho largada no chão de terra. Teve um silêncio fatigado. E era horroroso.** (ANDRADE, [1928]/2019, p. 72-74, grifo nosso)

Os termos grifados no excerto acima – “icá” e “fute” –, assim como “jurupari”, estão associados a Exu e têm significado relacionado ao diabólico, ainda que as referências não sejam judaico-cristãs. Segundo Proença, em seu **Roteiro de Macunaíma**, “Icá é o diabo no lendário dos índios Caxinauás [...]” (PROENÇA, 1974, p. 166) e o termo “fute”, de acordo com as definições apresentadas nos dicionários Aulete e Priberam, significa também diabo ou demônio. Cariatemba, divindade bantu que também é aproximada semântica e miticamente de Exu, é alvo do mesmo processo de demonização. No entanto,

apesar dessa constante referência à pretensa ontologia demoníaca de Exu, o orixá recebe o filho ficcional com carinho e lhe cede a vingança desejada por meio do corpo que ele mesmo habita então.

De fato, é desagradável a imagem de um corpo feminino, mesmo que ocupado pelo espírito de um homem, o gigante Piaimã, sendo alvo de impiedosa violência física. Tal cena de agressão que tange a tortura (com banho salgado e fervendo; caminhada sobre vidro através de mato de urtiga e agarra-compadre; coice, mordida e ferroadada de diferentes animais), propiciada por Exu e efetivada por um filho desse orixá, inscreve-os em uma lógica de bestialidade e endossa a ideia de que as religiosidades afro-ameríndias são um artifício de promoção do mal para as inimizades de seus adeptos. Esse desserviço, forjado no âmbito da elaboração estética, produz um sentido material em nossa sociedade na medida em que os leitores podem considerar que situações abjetas que tais sejam correntes em comunidades de terreiro. Não se pode ignorar que o medo associado à ignorância e ao racismo segue sendo, mesmo já no século XXI, o propulsor de episódios de depredação de terreiros e violência a praticantes de religiões afro-brasileiras.

Acerca do parentesco entre Macunaíma e Exu, pesquisadores como Gecimar Borges e Betina da Cunha (2011), Luciana Santos (2013) e outros se dedicam a evidenciar e analisar as similaridades entre o orixá e o protagonista de Andrade, partindo de relatos míticos. As reflexões de Borges e Betina apontam que:

[...] o reconhecimento de Macunaíma como o “filho” do orixá sugere que o herói possui, senão todas, mas grande parte das características que compõem o arquétipo mítico de Exu e confirma a hipótese de que essas características ajudam a compor a personalidade

do herói marioandradiano. Prandi, ao analisar os candomblés em diversas regiões do Brasil, faz uma apresentação das características dos “filhos de Exu” na forma como são percebidos pelas comunidades religiosas. Nas definições encontradas, a ambivalência e o caráter múltiplo são características constantemente apontadas nos filhos de santo que têm Exu como o orixá principal [...]. Macunaíma é viril ou altamente sexuado, manhoso, adora dinheiro, é intrigueiro, egoísta, astuto e inteligente, está sempre em movimento e é extremamente vingativo. Essas são características frequentemente verificadas nos “filhos de Exu”. (BORGES; CUNHA, 2011, p. 85-87).

A parcela da descrição do ritual que Andrade não atribui à sua criatividade é transmitida ao escritor pelo já referido Pixinguinha, o grande músico brasileiro, referido como “bexiguento” pelas marcas no rosto causadas pela varíola, popularmente conhecida como “bexiga” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017). A pesquisadora e professora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP), Virgínia Bessa, reflete, em sua dissertação de mestrado, que:

Pixinguinha era tocador de atabaque nos terreiros da Pequena África [região em que se situava a casa de Tia Ciata], e embora o próprio músico tenha revelado muito pouco acerca de suas incursões pelo candomblé, sua atuação nesse ramo foi imortalizada por Mário de Andrade. O flautista foi uma das principais fontes utilizadas pelo escritor para a composição do capítulo “Macumba” de seu livro Macunaíma. Num encontro realizado em São Paulo, em 1926, o escritor passou longo tempo colhendo informações sobre os batuques no terreiro de candomblé. As anotações relativas a esse encontro, sete páginas manuscritas a lápis, foram publicadas nas obras completas do escritor. (BESSA, 2005, p. 61-62).

No entanto, a partir da narrativa, fica perceptível que Pixinguinha, além de ser um dos informantes de Andrade nessa pesquisa de cunho etnográfico que resultou na obra literária, é também transformado em personagem, de nome Olelê Rui Barbosa, sendo a matéria principal da representação produzida sua filiação mítico-religiosa e a função que desempenha no terreiro, ou seja, o fato de ser portador de uma fagulha do poder de Ogum e também ser o responsável por vibrar o couro do atabaque chamando os orixás. A biografia do compositor, disponibilizada pelo Instituto Moreira Salles (IMS), informa que:

Mário recolhia material para um livro que estava escrevendo e que seria publicado em 1928, com o título de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Pixinguinha colabora prestando informações a Mário de Andrade sobre o ambiente da casa de Tia Ciata – terreiro em que se reuniam festeiros e religiosos para festas com candomblé e música variada: tinha samba, tinha choro, maxixe e o que fizesse parte do repertório de seus frequentadores mais assíduos, como Pixinguinha, João da Bahiana, Donga, Sinhô e Bucy Moreira (sobrinho de Tia Ciata), entre outros músicos. As informações munciam Mário na produção do capítulo 7 do livro, intitulado “Macumba” e com personagens como Olelê Rui Barbosa, “um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão” inspirado em Pixinguinha. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017).

Dentre as três personagens filhos de orixá que a narrativa menciona, Olelê Rui Barbosa é sem dúvida a que recebe um tratamento menos influenciado pelo estereótipo do feiticeiro ou do demoníaco. Veremos a seguir, como visto anteriormente em relação a Macunaíma e seu pai mítico, Exu, que a narrativa se ocupa de Ciata de forma diferente.

## **Tia Ciata: de zeladora do segredo à cultuadora do demônio**

É patente que, se o culto preservado por um sujeito é associado à malignidade, tal sujeito passa a ser considerado como um agente desta. Assim, na medida em que o pai ou a mãe de santo, hierarquicamente, ocupa o posto mais eminente dentro de uma comunidade de terreiro, sua figura é a personificação da doutrina do templo que dirige: “o orixá da cabeça do dono da casa é também o dono da casa de seu filho [...]” (LEITE, 2008, p. 63). Portanto, a personagem tia Ciata, “a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, [...] lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos [...]” (MOURA, 1995, p. 96), suporta uma concepção que a reduz à cultuadora de demônios, já que em sua macumba ficcional, estabelecida a partir da casa-terreiro documental dessa histórica filha de Oxum, como bem aponta Eduardo de Assis Duarte, se “encena a representação do culto aos orixás como feitiçaria, numa operação redutora típica da lógica do estereótipo [...]” (DUARTE, 2013, p. 147).

Sendo então fruto dessa lógica do estereótipo, ou seja, da repetição até a cristalização, a esteticização de Ciata realizada por Andrade parte de leituras equivocadas (como a já referida associação de Exu ao demônio e, por consequência, a compreensão de que seus fiéis são membros de um culto satânico), mas também de dados amparados pela mitologia, os quais acabam ensombrados pelos referidos aspectos lesivos. Isso ocorre porque, como reflete a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, “o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. **Eles fazem com que uma história**

**se torne a única história [...]**". (ADICHIE, 2019, p. 13, grifo nosso).

Desta forma, de engano em engano, de parcialidade em parcialidade, tia Ciata redundava em uma "feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão [...]" (ANDRADE, [1928]/2019, p. 68-69), ainda que o pesquisador e cineasta Roberto Moura tenha preferido afirmar que:

[...] na vida no santo e no trabalho, **Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da praça Onze**, quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se armava o pagode. **Nas danças dos orixás aprendera a mostrar o ritmo no corpo**, e, como relembra sua contemporânea, d. Carmem, "**levava meia hora fazendo miudinho na roda**". **Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse.** (MOURA, 1995, p. 100, grifo nosso)

A personalidade documental de Ciata, marcadamente festiva e fomentadora da vida social da comunidade, e sua inclinação ao canto, à dança e à culinária, relacionáveis a seu parentesco mítico com Oxum, *Ìyálode*,<sup>4</sup> mãe de todas as artes e cozinheira dos orixás, não figuram ou figuram bastante pontualmente na narrativa de Andrade. É a faceta do manejo do feitiço, a qual de fato é uma idiossincrasia verificável em Oxum, que se sobrepõe às outras possíveis. Ainda que essa escolha seja coerente, posto que o enfoque realizado na narrativa é sobre o papel da religiosidade afro-ameríndia na superação de obstáculos, o lugar histórico e simbólico de Mãe

---

<sup>4</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 696), é a "primeira-dama de uma vila ou cidade, senhora de alta hierarquia".

do Samba, por exemplo, notabilizado por Claudia Alexandre (2019, p. 104), é apequenado em detrimento de uma construção absorvida por estereótipos raciais flagrantes. Todavia, o samba é referido apenas uma vez, já bem próximo ao final do capítulo “Macumba”.

A narrativa evolui apontando que “Tia Ciata era uma negra velha **com um século no sofrimento, javevó e galguincha** com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da **cabeça pequetita**. Ninguém mais não enxergava olhos nela, **era só ossos duma compridez já sonolenta pendependendo pro chão de terra [...]**” (ANDRADE, [1928]/2019, p. 68, grifo nosso). No entanto, é produtivo pontuar que a Ciata de Oxum histórica faleceu aos setenta anos, em 1924, antes mesmo da escritura de **Macunaíma**, e, apesar de ter levado a vida típica de uma mulher negra de pele escura nascida em meio ao regime escravista, o enfático sofrimento de sua vida fica por conta da liberdade criativa de Andrade. Outras referências à idade muito avançada da sacerdotisa – seus olhos já não serem visíveis, seu corpo ser feito apenas de ossos e seu perecimento parecer muito iminente, já que ela se encontrava sonolenta “pendependendo pro chão de terra” – soam exageradas, sobretudo quando consideramos a disposição física apresentada por Ciata mais adiante na narrativa. Nessa mesma linha, os adjetivos, grifados no excerto, utilizados para identificar a velhíssima sacerdotisa são aviltantes, significando, respectivamente, “aspecto desagradável, mal-trajado, mal-encarado” e “galgo, esfomeado, sedento”.

A seguir, a referência a uma característica física de Ciata, a cabeça pequetita, pode ser associada às medições cranianas realizadas pelo médico Samuel George Morton, autor de teorias que por muito tempo estruturam a prática do racismo científico

ao sugerirem que o formato e o tamanho do crânio de indivíduos negros eram capazes de estabelecê-los como portadores de capacidade intelectual inferior à dos brancos. Assim:

[...] a fama de Morton como cientista apoiava-se na sua coleção de crânios e na importância destes para a hierarquização das raças. Uma vez que a cavidade craniana fornece uma medida fidedigna do cérebro que nela se alojava, Morton estabeleceu a hierarquia entre as raças a partir do tamanho médio de seus cérebros. (GOULD, [1991]/2014, p. 53)

Ainda nessa toada, já depois de iniciada a cerimônia pela sacerdotisa – cerimônia que consiste na saudação aos orixás, na sacralização de animal específico, na alimentação comunitária ritual e na presentificação da divindade a partir do transe religioso, descritas e analisadas anteriormente –, a narrativa nos apresenta a dança ritual que a mãe de santo e o orixá Exu executam. A cena, descrita como temível, coroa a interpretação degradante que foi realizada sobre tais expressões religiosas nessa obra paradigmática de nossa Literatura:

Passou um tempo de silêncio sagrado. Então tia Ciata se levantou da tripeça que uma mazombinha substituiu no sufragante por um banco novo nunca sentado, agora pertencendo pra outra. A mãe-de-terreiro veio vindo vindo. Ogã vinha com ela. Todos os outros estavam de pé se achatando nas paredes. Só tia Ciata veio vindo vindo e chegou junto do corpo duro da polaca no centro da saleta ali. **A feiticeira tirou a roupa ficou nua, só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata pingando nos ossos. Foi tirando da cuia que Ogã pegava, o sangue coalhado do bode comido e esfregando a pasta na cabeça da balalaô. Mas quando derramou o efém verdento em riba, a dura se estorceu gemida e o cheiro iodado embebedou o ambiente.** Então a mãe-de-santo entoou a reza sagrada de Exu, melopéia monótona.

Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já-hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo, era Exu. Era Exu, o romãozinho que viera ali com todos pra macumbar.

**O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível.** (ANDRADE, [1928]/2019, p. 72, grifo nosso)

Segundo o excerto acima, a mesma senhora que, poucas páginas antes, é descrita com alguém que já não tem olhos visíveis e carrega um corpo conformado apenas por ossos, então desnuda-se e baila, na companhia da personagem polaca<sup>5</sup> em estado de transe e também nua, o que parece ser a dança ritual do orixá Exu (ainda que nomeada e representada como jongo) filtrada e interpretada pela elaboração estética de Andrade. Tal leitura se apoia na execução da cantiga de orixá, a “reza sagrada [...], melopéia monótona”: encabeçada pelo sacerdote e cadenciada pelo som do atabaque, o canto pode ilustrar e explicar a dança de reatualização mítica praticada pelos orixás nos terreiros afro-religiosos. No entanto, a dita nudez não é mítica ou ritualisticamente defendida ou sequer apontada como efetiva em nenhum dos materiais de que dispomos em nossa bibliografia sobre religiosidade. Na soma, tal representação parece mais um contraponto satírico ao fato de Ciata não tolerar “desmoralizações no zungu dela” (ANDRADE, [1928]/2019, p. 70).

---

<sup>5</sup> A título de elucidação, a mulher que experimenta o transe religioso seria a representação de trabalhadoras sexuais judias que eram referidas como “polacas”. Como discorre Luís Krausz (1996), pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, “as primeiras 67 prostitutas judias de nacionalidade polonesa desembarcaram no Rio em 1867. Logo foram apelidadas de polacas. A estas seguiram-se centenas, que, no decorrer das cinco ou seis décadas subsequentes, estabeleceram-se no Rio, em Santos e em São Paulo. [...] A maior parte destas mulheres foi forçada a se prostituir pela Zwi Migdal, uma organização criminosa baseada em Varsóvia, que operou até a década de 30 [...]”. À época em que Macunaíma foi escrito, a prostituição dessas mulheres já se encontrava decadente. Por isso, talvez, a representação dessa personagem seja recorrentemente absurda e brutalizada.

Além dos aspectos que amalgamam crenças diversas, tanto a dança combinada (jongo e dança ritual de orixá) quanto usos inexatos de terminologia relacionada ao culto dos orixás parecem tributários da “desgeograficação” operada por Mário de Andrade, a qual Dadie Kacou Christian, professor e pesquisador, considera “o grande projeto ideológico do autor aplicado na obra” (CHRISTIAN, 2007, p. 81). No entanto, como já pontuamos anteriormente, se essa proposta foi bastante original no quesito de inventividade literária, não foi revolucionária quanto ao olhar dispensado à experiência religiosa afro-ameríndia e às suas divindades, ao não as poupar do vilipêndio que sofriam e seguem sofrendo. A seguir, em um trecho já próximo ao fim do capítulo, a mesma lógica organiza a narrativa:

Tia Ciata veio maneira e principiou **rezando a reza maior do diabo**. Era **a reza sacrílega entre todas**, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Nosso Exu, e era assim:

– Padre Exu achado nosso **que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo**, nós te quereremo muito, nós tudo!

– Quereremos! quereremos!

– ...O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!...

– Glória pra pátria jeje de Exu!

– Glória pro fio de Exu!

Macunaíma agradeceu. A tia acabou:

– Chico-t-era um príncipe jeje que virou nosso padre Exu dos século seculóro pra sempre que assim seja, amém.

– Pra sempre que assim seja, amém!

Exu ia sarando sarando, tudo foi desaparecendo por encanto quando a caninha circulou e o corpo da polaca virou são outra vez. Se escutou uma bulha tamanha e tomou o espaço um cheiro de breu queimado enquanto **a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche**. Então

voltou do desmaio vermelha gorda só que mui fatigada e agora estava só a polaca ali, Exu tinha ido embora. (ANDRADE, [1928]/2019, p. 75, grifo nossos)

No excerto acima, vemos como as orações católicas, “Pai Nosso” e “Glória”, são subvertidas em honra de um Exu lido e adorado como demônio por seus correligionários. Assim, a demonização sofrida pela crença e pela divindade que ocorre no interior da narrativa é operada pelo próprio grupo religioso, e tal agência – construída ou interpretada dessa forma por Mário de Andrade – ampara e naturaliza a violência da qual esse grupo é vítima. Nesse sentido, porém, é importante não perder de vista como ocorre a associação entre Exu e as ideias de demônio, de forma endógena nas religiosidades afro-brasileiras, por vezes funcionando como uma apropriação ativa de termos aviltantes, a fim de desconstruí-los em favor da lógica da própria divindade. Assim, algumas expressões que demonizam Exu passam por um processo de dessemantização e ressemantização, ou seja, perdem seus significados originais e ganham novos, de acordo com sua utilização no seio do culto. No entanto, tal processo tem outra gravidade quando operado fora das comunidades que sofrem o vilipêndio, e, quando tais expressões são evocadas em certos contextos, acabam por apenas reproduzir a violência.

É interessante pontuar que a demonização, nesse trecho, toma essa forma mais explícita, enunciada pelo narrador e pelas personagens, mas também se configura mais simbólica, como na passagem que nos informa o fim do transe: “enquanto a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche [...]” (ANDRADE, [1928]/2019, p. 75). Tal afirmação, que pode soar inusitada, mas não necessariamente perniciosa para quem não conhece a referência utilizada por Andrade, tem raiz, segundo Proença, em um caso de possessão demoníaca reportado por um frei:

No tempo dos holandeses uma mulher foi possessa pelo diabo; Freio Pantaleão fez retirar-se o demônio. Este, porém, voltou a possuí-la e, perguntado por que assim fizera, respondeu que assim era porque fizeram pouco caso daquela alma de Deus e não lhe pediram sinal para colocar no altar de N. Senhora. Ordenou-lhe o frade que se fosse e desse o sinal. O demônio saiu fora daquele corpo e a moça lançou pela boca um anel de azeviche. (JABOATÃO, 1761, p. 485 *apud* PROENÇA, 1974, p. 166).

Dessa forma, a demonização de Exu toma outra dimensão posto que então se associa o orixá a um relato histórico, documentado e pouco duvidável na medida em que se baseia na cristandade (religião seguida pela grande maioria da sociedade brasileira em 1928 e também em 2021) e não nas crenças dos povos originários do Brasil ou da comunidade afro-brasileira, muitas vezes interpretadas como meras superstições. Além disso, como vimos anteriormente, duas características míticas de Oxum – a manipulação mágica da realidade e o dom de curar – são apequenadas e diluídas pela recorrente demonização do culto religioso, da sacerdotisa e do orixá Exu. Esse orixá (na verdade, o corpo em que ele se encontra) é curado de toda a lesão causada durante a vingança violenta de Macunaíma por meio da magia acionada pelo poder da palavra encantatória de tia Ciata. Como sacerdotisa, filha mítica e possuidora de uma fagulha do poder de Oxum, Ciata herda inclinações específicas da senhora das águas doces, que, nesse caso, são o domínio da magia e a arte de curar. Então, se a Ciata ficcional cura o corpo da polaca ao rezar o Padre Nosso Exu e a Oxum da Ciata histórica cura uma doença de Wenceslau Brás,<sup>6</sup> então presidente

---

<sup>6</sup> A obra de referência de Roberto Moura (1995, p. 97), trazendo o testemunho de Bucy Moreira, sobrinho de Ciata, relata que “Então o Wenceslau Brás tinha um encosto aí na sua relação, que tinha um equizema [sic] aqui na perna que os médicos na junta médica diziam não poder fechar. ‘Se fechar morre!’ O Bispo disse pro Wenceslau Brás: ‘eu tenho uma pessoa que lhe cura disso’. Era o tal Bispo, esses velhos investigadores, um senhor de bem. Ele disse: [...] ‘Ciata você pode deixar, ele é um bom

da república, a Oxum mítica cura a febre das crianças (ELBEIN DOS SANTOS, [1975]/2012, p. 91) e, depois de cegar, restitui a visão daqueles que a fazem mal (PRANDI, 2001, p. 326).

## Considerações finais

Em suma, é a reflexão de Eduardo de Assis Duarte, pesquisador e professor da Universidade Federal de Minas Gérias, que resume de forma bastante satisfatória a compreensão que, ao fim da análise, temos sobre a forma como Andrade representa a sacerdotisa Ciata de Oxum e sua casa-templo em nossa Literatura. Percebemos que:

[...] na cena da macumba de Tia Ciata, **novamente predomina a estereotipia da feiticeira voltada para o mal**, aliada ao **exagero satírico** com que Mário trata a cerimônia. Assim, o primeiro grande romance modernista inaugura o que se pode caracterizar como negrismo – apropriação eurocêntrica do tema do negro, folclórica e descompromissada, a ponto de nela caber o veredito debochado de Oswald de Andrade: “macumba para turistas”. (DUARTE, 2013, p. 147, grifo nosso)

É justamente essa falta de compromisso por parte da obra de Andrade pautada por Duarte, expressa por escolhas lexicais, de ambientação, de dados descritivos e, principalmente, de aproximações de tecidos mitológicos pouco equivalentes (Exu

---

homem, é um senhor de bem, o presidente e tal...” [...] Ela disse: “quem precisa de caridade que venha cá”. Ele disse: “mas ele é o presidente da República”. “Então eu também não posso ir lá, não tenho nada com isso não, não dependo dele”. Às vezes ela era explosiva: “não conheço ele, eu vejo falar em Wenceslau Brás, mas não conheço não”. “Ah, mas você tem que fazer alguma coisa, eu dei minha palavra que você ia”. [...] Aí minha prima, uma tal de Ziza, cambonou, ela recebeu orixá, primeiro pra saber se podia curá-lo, o orixá disse: “isso não é problema, cura facilmente, não vai acontecer nada, pode deixar”. Então foi que ele ordenou. Então ela estabeleceu: “são dessas ervas que eu faço medicamento pra ele se curar, dentro de três dias tá fechado, ele não precisa botar mais nada”. Então mandou lavar com água e sabão e botar aquela coisa em pó, torrar aquilo e botar, ficou curado. Então perguntou o que queria. Ela terminou mesmo indo porque o Bispo era pessoa didata né, tava sempre lá em casa e fez, forçou a barra, e ela foi lá fazer o serviço. Ela mesmo lavou o pé dele com água e sabão, “não mexa, não põe nada, amanhã lava outra vez e põe esse. Três dias se não fechar põe mais três dias”. E dentro de três dias estava curado. Quando ele tirou a faixa tava limpo [...]”.

*versus* entidades malignas de outras culturas) que acaba por auxiliar na criação de uma imagem cristalizada e prejudicial da religiosidade afro-ameríndia a qual, ao longo deste artigo, buscamos colocar em xeque. O movimento de questionar aquilo que obras literárias (e artísticas em geral) veiculam não está ligado à fiscalização ou ao cerceamento das liberdades criativas ou de expressão, mas à possibilidade de descortinar e indagar aspectos do imaginário social da época e vigentes acerca do que a obra apresenta e naturaliza.

Ombro a ombro com as liberdades criativas e de expressão está a liberdade de crítica, sobretudo quando as obras artísticas e discursivas engendradas podem e são utilizadas em prol da subalternização e do ódio ao diferente (sobretudo quando essa subalternização e esse ódio são históricos e sistêmicos). Desse modo, iluminar tais particularidades de contrassenso em uma obra que, por muitos anos, foi considerada intocável graças a sua importância estética e de ruptura, é um processo crucial para a desmistificação de uma série de percepções errôneas e redutoras que, perdendo contornos de mera ficção, adquirem *status* de verdade.

Por fim, retirar pessoas e obras de lugares de incontestabilidade não é desconsiderar sua relevância, mas humanizá-las, dizê-las realizações humanas; conduzir certos indivíduos e práticas a lugares de respeito é, igualmente, permitir que sejam vistos com essa mesma humanidade: Mário de Andrade, grande escritor, falhou ao apequenar Ciata de Oxum, grande sacerdotisa.

## Referências

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALEXANDRE, C. R. A valorização da mulher na constituição do samba e da memória de Tia Ciata de Oxum. In: COSTA, P. de Freitas; BAREL, A. B. D.; COSTA, A. C. M. (org.) **Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin: mulheres e seus saberes**. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2019. Disponível em: <<https://emaklabin.org.br/site/download/cadernos-da-casa-museu-ema-klabin-mulher-e-seus-saberes-1a-edicao/?wpdmdl=129396&refresh=5faf0e5c0124f1605307996>>. Acesso em 12 jan. 2021.

ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Chapecó: Editora UFFS, 2019. Trabalho original publicado em 1928.

ANDRADE, M. Macumba. In: ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Chapecó: Editora UFFS, 2019. p. 67-75. Trabalho original publicado em 1928.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: o rito nagô**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1961.

BESSA, V. de A. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha - História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. 262f. **Dissertação** (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032007-151952/publico/dissertacao.pdf>>. Acesso em 17 jan. 2021.

BORGES, G. P.; CUNHA, B. R. R. Macunaíma e o mito de Exu. **Revista Evidência**, Araxá, v. 7., n. 7, p. 73-90, 2011.

CASCUDO. L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de

Janeiro: Ediouro, [2005?].

CHRISTIAN, D. K. Um africano lê Macunaíma: um interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos. 2007. 225 f. **Tese** (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20122007-140038/publico/TESE\\_DADIE\\_KACOU\\_CHRISTIAN.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20122007-140038/publico/TESE_DADIE_KACOU_CHRISTIAN.pdf)>. Acesso em 17 jan. 2021.

DUARTE, E. de A. O negro na literatura brasileira. Navegações: **Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, Porto Alegre, v. 6, p. 146-153, 2013.

ELBEIN DOS SANTOS, J. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Tradução: Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012. Trabalho original publicado em 1975.

GOULD, S. J. **A falsa medida do homem**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. Trabalho original publicado em 1991.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Linha do tempo de Pixinguinha em homenagem aos seus 120 anos**, 2017. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/vida/>>. Acesso em 10 fev. 2022.

KRAUSZ, L. S. Memórias deterioradas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 set. 1996. Coluna Joyce Pascowitch. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/01/mais!/19.html>>. Acesso em 10 fev. 2022.

LEITE, G. de O. **Da ancestralidade à representação dos orixás**. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

LOPES, N. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLEÃO, E. **Yorùbá: para entender a linguagem dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA, C. M. **Roteiro de Macunaíma**. São Paulo: Civilização brasileira, 1974.

SANTOS, L. A. Exu e Macunaíma numa macumba carnavalesca e grotesca. Tal pai tal filho? *In*: COLÓQUIO DE FILOSOFIA E LITERATURA: DO CÔMICO, 3, 2013, Alagoas. **Anais...** Alagoas: UFS, 2013, p. 228-238.

SOUZA, G. de M. e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

# A escrita interessada de Maria Valéria Rezende: sobre vozes que contam histórias

Candice Firmino de Azevedo\*

Ricardo Postal\*\*

## Resumo

Partindo dos estudos de Oliveira (2013) sobre a noção de verdade e a pesquisa em Linguística Aplicada, propomos uma reflexão acerca da escrita literária como resultado de um compromisso ético com determinado eixo axiológico, assumindo-se como uma escrita interessada, a partir da leitura dos romances contemporâneos *Ouro dentro da cabeça* (2016a), *Outros cantos* (2016b) e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. Nesses romances, o caráter heterodiscursivo da linguagem (BAKHTIN, 2015) dialoga com a renovação técnica da língua e a refuncionalização da arte (BENJAMIN, 1994), evidenciando uma literatura marcada pelos movimentos de representação e refração do discurso do outro. Assumindo o caráter político de uma obra que tem seu foco deslocado para os elementos periféricos da sociedade, Rezende retoma a figura do contador de histórias populares como elemento que representa a cultura do pobre marginalizado, subvertendo as fronteiras do texto escrito ao usar um elemento tradicional da cultura popular oral como recurso discursivo. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas reivindicam o direito de contar as histórias. Propomos neste trabalho problematizar, teoricamente, a figura do narrador romanesco contador de histórias, tendo em vista as relações de representação do desvalido nos romances de Rezende.

Palavras-chave: Escrita literária; vozes; contador de histórias.

---

\* Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade IFRN/SGA e do Curso de Dupla Licenciatura em Letras Português Espanhol IFRN/CNAT. ORCID: 0000-0002-8060-3324.

\*\* Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. ORCID: 0000-0002-4882-627X.

# Maria Valéria Rezende's interested writing: about voices that tell stories

## Abstract

Based on the studies by Oliveira (2013) concerning the notion of truth and research in Applied Linguistics, we propose a reflection upon the literary writing as a result of an ethical commitment with a certain axiological axis, assuming itself as an interested writing, from reading of contemporary novels *Ouro Dentro da Cabeça* (2016a), *Outros Cantos* (2016b) and *Quarenta Dias* (2014), by Maria Valéria Rezende. In these novels, the heterodiscursive character of language (BAKHTIN, 2015) dialogues with the technical renewal of language and the refunctionalization of art (BENJAMIN, 1994), showing us a literature marked by the movements of representation and refraction of the other's discourse. Assuming the political character of a work that has its focus shifted to the peripheral elements of society, Rezende resumes the figure of the popular storyteller as an element that represents the culture of the marginalized poor, subverting the boundaries of the written text by using a traditional element of oral popular culture as a discursive resource. By means of the language, we realize that many marginalized voices claim their right to tell stories. In this work, we propose to theoretically problematize the figure of the novelist storyteller, in view of the relations of representation of the underprivileged in Rezende's novels.

Keywords: Literary writing. Voices. Story teller.

Recebido em 15/04/2022 // Aceito em 19/11/2022

## Introdução

Maria Valéria Rezende, romancista e contista contemporânea, tem uma escritura que aponta para uma produção literária marcadamente comprometida com a articulação social da diferença, da perspectiva dos grupos subalternos. Tendo em vista uma literatura interessada na emergência de hibridismos que revelam os movimentos históricos e culturais da sociedade, a escritora materializa em sua obra as axiologias (BAKHTIN, 2010) de uma escrita marcada pelo ato do dizer como uma ação experienciada (BENJAMIN, 1994) nas vivências com os grupos periféricos pelos quais passou quando trabalhava junto às comunidades pobres como educadora popular.

Tendo nascido em Santos/SP e depois ido morar em João Pessoa/PB, Maria Valéria Rezende não é estranha às estradas em diferentes regiões brasileiras, e tanto no sertão pernambucano quanto na periferia de cidades paraibanas, ela lançou um olhar sensível aos marginalizados a partir do trabalho filantrópico que desenvolvia com prostituídas, analfabetos, viajantes e crianças que viviam à margem de um país marcado pela desigualdade social.

Em seus romances, os excluídos são evidenciados a partir de suas vozes sociais, que ecoam as relações de poder a que são submetidos os subalternos, e tornam-se personagens que buscam se encontrar dentro do contexto de negação de direitos no qual vivem. Sufocadas pela privação econômica e social, tais personagens aparecem em seus textos e vão se construindo no decorrer das narrativas pela busca de si e de reconhecimento de suas existências a partir de sua relação com as outras personagens.

Rezende revela assim um país à margem, captando “as dissonâncias, os muros visíveis e invisíveis de uma nação heterogênea, onde o preconceito de gênero e de classe e o racismo nunca foram debelados e a população vive níveis de violência insuportáveis” (OLIVEIRA, 2019, p. 189).

A aproximação com o universo linguístico e discursivo dos oprimidos se dá por meio de muitos recursos, inclusive da materialidade escrita de suas margens: a oralidade. Esse diálogo com a tradição oral e com a cultura popular marca seus textos e seu compromisso com a vida das pessoas pobres, que têm suas histórias muito mais vocais do que escritas.

Maria Valéria Rezende traz para a sua obra discussões acerca do espaço político e social ocupado pelas minorias, a exemplo de Coisa-nenhuma, narrador de *Ouro dentro da cabeça* (2016a), um rapaz analfabeto sem pai nem mãe, que foi criado pelas ruas de um lugarejo no sertão chamado Furna, e que trava uma peregrinação em busca de aprender a ler. Ali nesse grotão, onde as existências são consumidas sem que delas se tenha notícias, o narrador se declara contador da própria história e toma como suas as histórias de todo um povoado de mulheres e homens que, como ele, vive às margens do mínimo.

Todo aquele pessoal, fosse da rua ou da obra, começou a insistir que era pra eu criar coragem e ir na praça contar. Acabei me convencendo e por isso aqui estou:  
- Vim contar a minha vida, pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa. (REZENDE, 2016a, p. 97-98).

Neste romance, ao narrador é conferido o espaço social do contador de histórias a partir do momento em que este é

reconhecido como tal pela comunidade de ouvintes, que insiste para que ele assuma seu lugar de narrador da experiência. As misérias e as esperanças narradas no romance se confundem com as vividas por grande parte dos brasileiros, seja nos sertões áridos ou nas ruas opressoras das grandes cidades.

Em *Quarenta Dias* (2014) conhecemos uma narradora, Alice, senhora de aproximadamente 60 anos que deixa a cidade de João Pessoa/PB e vai morar em Porto Alegre/RS contra a vontade, praticamente obrigada pelo papel social de mãe que deve acompanhar a filha quando esta decide ter seus próprios filhos. Lá, ela resolve procurar o filho perdido de uma conhecida paraibana e passa quarenta dias andando pela periferia da cidade, perguntando por alguém a quem efetivamente não conhecia.

Deparamo-nos, então, com a narrativa de uma peregrinação da narradora que passa a contar, em um diário, as histórias dos encontros e desencontros com mulheres e homens que vivem nas margens de uma cidade construída para negar a existência dos excluídos. Temos o foco “voltado para o espaço da rua como lugar de resistência, ocupado por identidades deslocadas representadas no romance”, como afirma Renata Cristina Sant’Ana (2018, p.192) em seu estudo sobre os territórios da experiência da pobreza nesse romance. Isso é permitido porque, exilada do lugar que reconhecia como seu, Alice constrói sua narrativa desse novo território a partir das histórias ouvidas pelas ruas de Porto Alegre, contando-as para a boneca Barbie que está impressa na capa do caderno em que escreve, única via de escuta dessa narradora que também já é considerada pela família como alguém à margem, resultado de sua condição de velhice. Para Norinha, filha de Alice, “é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado

na lama, continuar com uma besteira dessas” (REZENDE, 2014, p.34). Para a filha, é desconsideração de Alice continuar querendo manter uma vida “tão boinha” (REZENDE, 2014, p.08) na cidade de João Pessoa, após a aposentadoria, em vez de seguir para Porto Alegre para cuidar dos filhos ainda não nascidos da filha. A derrocada de sua vida de mulher aposentada é marcada pela obrigatoriedade da maternagem a que é submetida para cumprir um papel útil na família.

Em 2016, a escritora publicou *Outros cantos* (2016b), romance que teve mais uma narradora-personagem, agora chamada Maria, senhora que atravessa o sertão durante uma noite para chegar a um povoado rural, no meio do semiárido nordestino. Passado e presente se confundem na narrativa, pois Maria está retornando ao mesmo sertão onde tinha sido professora do MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), um programa de educação para adultos. A cada solavanco dado pelo ônibus em que viaja, a narradora resgata da memória os descaminhos do passado que marcaram sua experiência junto à comunidade pobre e esquecida pelo poder público: Olho D’Água.

Dentre as produções de prosa brasileira contemporânea que vêm assumindo a abertura possível da forma romance como espaço de discussão e de tomada de posição, notamos os romances de Maria Valéria Rezende como uma escritura marcada pela consciência do texto como um ato responsável (BAKHTIN, 2017) pela evidência das violências sofridas por grupos subalternos, concretizando as axiologias de um dizer responsável pela própria ação. Sendo assim, sua escrita está interessada em dar visibilidade ao desfavorecimento das pessoas mais pobres e marginalizadas, que estão numa zona de quase esquecimento por parte do Estado e da população detentora de maior poder econômico e social.

Trata-se de um texto que pretende demonstrar aspectos de uma realidade que tem marcado a presença na literatura contemporânea, “mesmo sem se sentir no direito de representar em toda a sua complexidade um determinado lugar, ou de falar em nome de pessoas que não têm como se fazer ouvir, o faz mesmo assim” (OLIVEIRA, 2019, p. 206).

Rezende estabelece correlações entre as personagens habitualmente alijadas de espaço no cânone literário ao mobilizar vozes que compartilham da mesma precariedade e pobreza, fazendo assim recortes da sociedade brasileira em que seu olhar narrativo se descentra em busca de um viés oblíquo que denuncia as existências consumidas pela desigualdade, num movimento que expõe, e tenta incidir contra, a subalternização a que essas vozes são submetidas pelo poder. Desse modo, acreditamos que a literatura interessada de Rezende considera que:

[...] a literatura é importante porque ela é uma arma de empoderamento, porque, nas mãos certas, ela rompe com o discurso hegemônico sobre o mundo, ela nos dá acesso a outras perspectivas sobre a vida e as relações que estabelecemos aqui. Dominar essa ferramenta é um ato revolucionário por si só, por isso tão perigoso. (DALCASTAGNÈ, 2019, p. 151)

Pensando nisso, dentre o universo de seres marginalizados representados nos romances, nos propomos a pensar sobre a voz narradora que conta histórias, já que este parece ser um elemento fundamental da arquitetura da obra de Maria Valéria Rezende pelo diálogo que ela propõe nas suas obras entre os grupos populares com sua oralidade e a escrita literária nos romances. Ao elaborar em sua escrita elementos que estão à margem do literário, como a oralidade, a autora metaforiza em prática uma

necessidade de existência social, de protagonismo, das pessoas alijadas dos direitos sociais como a educação formal, a exemplo dos analfabetos. Colocar tais vozes mais ao centro da escrita quer dizer, também, modular alguns parâmetros formais do romance, mesclando-o com a récita dos contadores de histórias. É preciso, portanto, investigar como essa escrita interessada é posta em movimento.

## **Escrita interessada no movimento**

Pensando sobre o enfrentamento ideológico entre colonizados e colonizadores, Conceição Evaristo propõe a escritura negra como uma construção de nítido “embate político e ideológico”, capaz de evidenciar “a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico” (EVARISTO, 2009, p. 19). O espaço social de negação das vozes dos subalternos se estende à literatura festejada pela historiografia canônica.

Assim, o silêncio imposto pela hegemonia dos estudos tradicionais que embranquecem a literatura parece também emudecer as vozes daqueles que estão em outras zonas de risco social, como prostituídas, analfabetos e migrantes. Tais vozes sociais, que aparecem nos romances de Rezende são, como as que aparecem nas literaturas estudadas por Evaristo, atravessadas e silenciadas pelo discurso do poder que legitima algumas exclusivas relações estéticas de uma obra e a considera, então, literária.

Assim, Rezende marca em seu texto o caráter revolucionário que a política artística passa a assumir na produção moderna, a

partir do momento em que produz uma prosa romanesca marcada por uma pluralidade de vozes que estão ao rés da ausência e que disputam o espaço de visibilidade na escrita. A polivocalidade do discurso dos romances concretiza, assim, o “outro” bakhtiniano no texto, pois evidencia a existência das vozes sociais em um jogo de disputa discursiva.

Pensar a cultura como sinônimo de contradições que ressignificam os bens culturais é possível a partir de um movimento de cruzamento de fronteiras, de uma hibridação que marca a necessidade de se quebrar os conceitos estanques. É nesse contexto que percebemos a cultura como espaço de contínua ressignificação e como manifestação de vozes múltiplas.

Para Walter Benjamin, a arte, como elemento estético de uma cultura multifacetada, tem na modernidade uma reprodutibilidade técnica que nos permite compreender a cultura do povo como a reação aos conceitos burgueses. “A técnica da reprodução atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p. 169) e, assim, apresenta possibilidades outras de releitura e refuncionalização em busca das vozes que compõem o texto.

Na modernidade, as culturas subalternas e populares podem disputar um espaço de visibilidade até então negado a elas a partir da ressignificação de seus objetos, em uma cultura que aceita a assimilação como processo de produção. Sendo assim, as culturas populares trazem a marca de sua transgressão ao oficial e de uma vontade atávica de questionamento, mesmo que apenas em espaços permitidos pelas culturas hegemônicas.

Bakhtin, ao estudar a obra de François Rabelais, chama atenção para o carnaval como um mecanismo de poder, pois é um espaço permitido pela hegemonia para dar vazão à necessidade de rebeldia contra os padrões oficiais de forma temporária, por

isso aceita. Ou seja, a contestação apenas é exposta em zonas de regulamentação associadas a um contexto de exceção para que não contamine a vida cotidiana, para que permaneça controlada socialmente e politicamente.

A apropriação dos mecanismos de produção cultural pelos grupos populares, bem como o assenhramento de sua difusão indicam, na modernidade, a possibilidade de construção de espaços de articulação nos quais a transgressão contra o poder hegemônico possa existir enquanto permanência. Desse modo, se aponta para espaços culturais em que o alheio e o reconhecimento de identidades plurais façam parte desse processo de questionamento.

Desse modo, a literatura, como parte inalienável da cultura, é impossível de ser compreendida “fora do contexto global da cultura numa dada época” (BAKHTIN, 1997, p. 362), precisando ser observada em suas relações dialógicas com o ontem, tendo em vistas as projeções ao futuro de um hoje.

A narrativa funciona nos romances como *coisa* em sua *forma composicional* (BAKHTIN, 2010) absoluta, já que a possibilidade de continuação e de refeitura de suas partes promove um diálogo entre as personagens e os narradores. O objeto narrativo, a *coisa* de que se fala e sobre o que se fala das mais variadas formas para nos romances e estabelece o elo possível entre as personagens, os narradores e as vozes que são articuladas em seus discursos. Dessa forma, os textos se movimentam dialogicamente e têm refletido as tensões entre as vozes sociais. O conteúdo, assim, é dito pela forma que expressa um discurso próprio.

No caso dos romances de Maria Valéria Rezende, as vozes narradoras se apropriam do conceito de abertura da narrativa

para tecer uma história contada e recontada pelas diferentes personagens e isso é expresso, inclusive, no corpo do texto por meio de uma organização linguística performativa que evidencia o caráter oral dos encontros e o diálogo com o discurso de exclusão a qual os desvalidos estão submetidos. As vozes dos marginalizados tomam a narrativa, marcando tanto o conteúdo quanto a forma na qual o texto é estruturado e recebendo o influxo das ideologias formatadas pelas classes subalternas. Para tanto, a voz narradora contadora de histórias torna-se responsável pela articulação dos discursos denunciadores das violências sofridas por mulheres e homens pobres, marginalizados, habitantes das periferias do hegemônico, em um projeto literário interessado no “fazer contra” a partir da linguagem como ação. Enquanto recurso discursivo, marcador da relação estabelecida entre as vozes da oralidade e as vozes da narrativa escrita, o narrador dos romances estudados ocupa um mesmo lugar de contador de histórias na estrutura dos textos, sendo o contador consciente de seu contar, no caso de Coisa-Nenhuma (REZENDE, 2016a), ou as narradoras Alice (REZENDE, 2014) e Maria (REZENDE, 2016b), que contam as experiências vividas para os ouvintes em potencial: o caderno com a capa da boneca Barbie e os moradores de Olho D’Água, respectivamente.

Naquele antigo canto de mundo, sem fios e lâmpadas elétricas, o escuro da noite apagava quase tudo cá embaixo, mas acendia uma multidão de estrelas como só se veem nos desertos ou em alto-mar. O calor demorava a dissipar-se, impossível enfiar-me logo dentro de casa e dormir. Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por necessária economia de combustível, sentávamo-nos, quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se

os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas. [...] Eles pediam-me também minhas histórias. (REZENDE, 2016b, p. 29-30).

Podemos observar os elementos da narração do ponto de vista da expressividade subjetiva, tendo em vista que a voz narradora transfigura, dialogicamente, o mundo expresso no romance a partir de um jogo com as palavras do outro, pois o seu discurso é construído a partir das vozes alheias que, juntas à sua, formam o texto organicamente promovido em função do reconhecimento da pluralidade. Os movimentos internos da linguagem, quando percebidos pela retórica, são um interessante modo de enxergar a forma e o conteúdo do romance como expressão heterodiscursiva em função da elaboração estética.

Sobre o compromisso do romance com a realidade corpórea e a responsabilidade da forma em evidenciar as tensões existentes no mundo concreto, Adorno (2012, p. 63) afirma que

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.

Pensemos, então, nos romances de Rezende a partir da utilização da oralidade como recurso discursivo que dialoga com as periferias da escrita, já que estamos diante de vozes narradoras que, ao se apropriarem do contar histórias orais, excedem os limites da escrita romanesca em prol de um projeto literário nitidamente interessado em promover as vozes das subalternidades e, assim, marcar o eixo axiológico do texto com

o seu interesse em um jogo responsivo no qual as vozes sociais das subalternidades são articuladas pelas vozes narradoras que estão contando histórias.

## **Vozes que contam histórias**

Como elemento de uma cultura oral, o contador de histórias serve à manutenção de continuação de valores, memórias e ensinamentos das comunidades arraigadas em uma cultura de manutenção coletiva. Conceitos relacionados à autoria coletiva são necessários para que se compreenda a forma de permanência deste fazer, assim como a capacidade de adaptação do contar histórias aos distintos movimentos pelos quais as sociedades passam no decorrer da história.

Os Estudos Culturais atuam, a partir da década de 1970, no redirecionamento dos conceitos associados à observação da cultura como expressão viva e mutável da humanidade, como construção histórico-discursiva. Sob esse viés, o contador de histórias, como elemento de uma cultura fundamentada na oralidade, assume seu papel de preservar as narrativas que contam as histórias dos grupos sociais, principalmente das comunidades tidas como “populares”.

Paul Zumthor (1997) estudou a *parole conteuse* em busca de uma compreensão acerca da construção do texto oral como elemento de representação das vozes das comunidades. Ele reflete sobre a ambiguidade de conceitos como poesia popular e cultura popular que, muitas vezes, são utilizados de forma vaga como um ponto de vista que evidencia a existência de uma outra cultura mais elaborada esteticamente. Assim, ele parte de um critério de pertença como forma de marcar a singularidade

da cultura popular, a qual se refaz constantemente a partir da manutenção das vozes dos grupos.

Para tanto, é preciso compreender a existência de um diálogo responsável pelas tensões entre o que chamamos de cultura hegemônica e culturas subalternas, entre estas as que são alimentadas pela produção de “comunidades narrativas” (LIMA, 1985) que coadunam a responsabilidade de manter a memória social dos grupos por meio de intersecções discursivas.

Se percebermos a cultura como um sistema autônomo da sociedade, uma representação da vivência histórico-social da comunidade (BURKE, 1989), podemos imprimir a esse conceito uma noção de bricolagem, de hibridismo constante de formas tradicionais e inovadoras que dialogam constantemente. Ou seja, consideramos a cultura como uma produção repensada, refeita, alvo da atuação direta do ser humano, preocupada em distinguir seus valores e símbolos em detrimento de outros valores e outros símbolos.

Pensamos, então, nos romances de Maria Valéria Rezende como parte de um projeto literário que prioriza o diálogo entre oralidade e escrita como uma forma de articular vozes de grupos subalternos, mobilizando elementos da cultura popular dentro da escrita romanesca e marcando o interesse em questionar as fronteiras tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo. A figura do contador de histórias populares aparece nas narrativas como elemento que retoma as culturas periféricas, principalmente dos pobres marginalizados. O caráter oral da produção tida como popular expressa nos romances a escolha por uma literatura que tensiona o lugar de escrita do narrador romanesco.

No romance *Quarenta dias* (REZENDE, 2014), a história do desespero de Socorro, mãe de Cícero Araújo, é retomada pela narradora como uma jaculatória<sup>1</sup>. (REZENDE, 2014). Alice conta a história da saída de Cícero para trabalhar em Porto Alegre como um mote<sup>2</sup> que lhe abria as portas, as janelas e as ruas de uma cidade que contava outras pequenas narrativas de misérias e subalternidades.

As pequenas narrativas partem, então, da percepção daqueles que estão à margem da hegemonia e tecem, no decorrer do romance, uma narrativa marcada por vozes que se solidarizam em torno da história de uma mulher que procura seu filho perdido, como tantas outras pelo mundo.

Como um mero “álibi, dócil” (REZENDE, 2014, p. 214), a história de Cícero Araújo é sempre retomada pela voz contadora para exercer sua função utilitária na construção da narrativa de Alice, mudando de endereço “segundo suas necessidades ou fantasias” (REZENDE, 2014, p. 214), levando a voz narradora a dialogar com as tantas vozes representativas de uma paleta de cores muito mais diversa do que a que Alice percebia quando chegou à capital gaúcha. Nas periferias da cidade existia um “povo misturado de todas as cores [...] aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres”. (REZENDE, 2014, p. 120).

Já iam se virando pra me deixar sozinha e tentei retê-las, comovê-las com a explicação do caso da mãe

---

1 Oração breve entoada para determinadas situações de pedido direto a santos e anjos católicos, pelas culturas populares do Nordeste.

2 O mote é um recurso de construção da poesia popular oral, muito associado à estrutura dos folhetos de cordel e das cantorias populares. Geralmente, o mote é apresentado para os poetas populares em disticos ou quadras, indicando o ritmo a ser seguido e o tema a ser desenvolvido, muitas vezes em forma de desafio. “Ao receber motes, gêneros e assuntos, o repentista se esmera em desenvolver bem o que é pedido, preocupando-se em superar a qualidade dos versos criados por seu parceiro”. (AYALA, 1988, p. 20).

desesperada em João Pessoa, o filho desaparecido, eu chegada da Paraíba, encarregada de achá-lo sem conhecer nada desta cidade, as mínimas informações que eu tinha. Palavras mágicas!, voltaram todas, uma enxurrada de perguntas e comentários, Ai, coitada dessa mãe!, Onde é que ele trabalha?, Igual o caso da Roseta que morava ali mais pra cima. (REZENDE, 2014, p. 109-110).

Notemos a articulação do contar feita pela voz narradora ao reter os ouvintes, comovendo-os com “*a explicação do caso da mãe desesperada em João Pessoa*”, o que abre o espaço da narração para as histórias de outras mães que choram a dor do desaparecimento de suas filhas, como no caso de “*Roseta*”. A história contada por Alice, em meio às necessidades da comunidade da Vila Maria Degolada, funciona como o mote apresentado para os outros narradores do lugar, como “*palavras mágicas*”, percebidas pela voz narradora de modo enfático.

A hegemonia da escrita é questionada quando da produção de um romance que se utiliza de recursos da oralidade como forma de expressão, tensionando o status estético do registro escrito. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas socialmente reivindicam o direito de contar as histórias, inscrevendo-se pela e na linguagem, e refletindo o estar-no-mundo dos sujeitos subalternos. O excluído aprende a falar pelos buracos da máscara que o interdita e, assim, sua voz pode ser ouvida e exceder os limites da história contada hegemonicamente.

Sendo assim, uma escritura marcada por tensões dialógicas entre os grupos sociais evidencia o papel de discussão frente às políticas de esvaziamento dos discursos do pobre e do marginalizado dentro da literatura, apontando para a existência do discurso de poder como a forma estrutural de enquadramento

dos subalternos segundo a lógica do hegemônico na qual o outro assume um lugar de minoria como seu lugar natural, legítimo. Em *Outros cantos*, por exemplo, temos:

Eu devia matricular apenas jovens e adultos, coisa nunca imaginada por ali onde nunca houvera escola de espécie alguma, de modo que os primeiros que aparecerem para as inscrições, quando acendi a milagrosa lâmpada do galpãozinho, foram as mães com seus filhos pequenos, por mais que eu tivesse anunciado que a escola era para os grandes. Vinham alegres, ainda sob um resto de sol de verão pintando na areia suas sombras alongadas. Haviam-se banhado, envergado a roupa melhorzinha, abandonado os punhos e varandas de redes, sem lamentar o atraso no trabalho, ansiosas para ver seus pirralhos aprenderem a ler e escrever, ou “pelo menos desasnar, saber cantar a carta do abecê”. (REZENDE, 2016b, p. 140)

Para os moradores de Olho D’água, a possibilidade de seus filhos desasnarem traz consigo a esperança de mudanças para todos do lugar. A utilização do verbo “desasnar”, por parte dos moradores, indica a forma como eles percebem os filhos: como asnos, animais irracionais que servem apenas para trabalhar. Desasnar, portanto, indica a possibilidade de algo diferente do que está previsto para as pessoas que moram em Olho D’Água, porque o acesso à educação formal, negada pela falta de ações do poder público, chega ao vilarejo como subversão ao perfil de desagregamento de uma população politicamente marginal, que ocupa “as periferias da história” (DEL ROIO, 2017, p. 37).

O poder político, até então, não atuava com vistas a minimizar a pobreza daquelas pessoas e apenas com as ações de combate ao analfabetismo elas passaram a perceber a possibilidade de mudança. Estava chegando no vilarejo algo tão novo que soava a esperança. A proposta de a educação

chegar para o pobre, nos lugares longínquos do país, fez parte do discurso defendido pela Educação Libertadora que teve em Paulo Freire o seu principal pensador, em um período em que se viviam as perseguições políticas de uma ditadura.

Na citação, acabamos por perceber que as vozes do poder, da negação de direitos e da negligência social, estão tensionadas com as vozes do analfabetismo e extrapolam o próprio texto, dialogando com os aspectos histórico-discursivos que cercam a enunciação. Inscrever-se na história é o desejo daquele grupo de pessoas isolado pelas serras e pela vegetação arredia de seu grotão. À narradora cabe o dever de contar a história do direito à educação daquelas pessoas embrenhadas no mato do sertão nordestino, assumindo o caráter político de sua contação.

O autor-criador<sup>3</sup> da obra de Maria Valéria Rezende inscreve-se na narrativa por meio das tensões expressas pela linguagem como atividade geradora do romance e marca a axiologia da palavra revelando práticas discursivas produzidas por sujeitos construídos socialmente nas relações com a alteridade, sujeitos com gênero, raça, sexo, corporeificados, com identidades em (des) construção, incorporando a complexidade desses sujeitos ao buscar compreender os processos de significação e de valoração subjacentes à multiplicidade dos discursos produzidos e circulantes na sociedade (OLIVEIRA, 2013). Esse elemento das narrativas de Rezende revela, por exemplo, experiências com os movimentos sociais relacionados à educação popular, a partir do diálogo de vozes sociais, estabelecido por meio da

---

3 O autor-criador, na teoria bakhtiniana, é uma instância linguístico-formal que compõe a estilística da obra artística, encaminhando a matriz de possibilidades enunciativas em prol de uma seletividade discursiva que aponta para o eixo valorativo, ideológico, axiológico do discurso do narrador. É um elemento constituinte da narrativa responsável pelo diálogo da ficção com o mundo externo ao texto.

voz narradora: “Percebi logo, era uma versão do método criado por Paulo Freire para alfabetizar conscientizando o povo de sua realidade e de seu próprio saber e poder” (REZENDE, 2016b, p. 139).

Assim, a experiência da narradora como professora do MOBREAL é inscrita na narrativa de forma inegociável. Contar a história dos desvalidos faz parte do contar a própria experiência vivida nos lugares. A narradora assume uma voz que dialoga com as performances do contador de histórias, elemento do imaginário coletivo que mobiliza as próprias experiências como matéria viva para o desenrolar das histórias orais contadas.

O contador, para ser ouvido, necessita do espaço aberto da narrativa para trabalhar na continuação de um ciclo permanente de refeitura, de responsividade, que inscreve a experiência do contar como experiência coletivamente construída pelas vozes dialogantes da comunidade. Ela existe em função do contar. É necessário que a experiência possa ser comunicada a partir da narrativa e, para tanto, o contador de histórias mobiliza um arsenal profuso de micronarrativas que compõem a história a ser contada, tornando-se porta-voz da coletividade e em seu mister articulando o conjunto de vozes com quem fala.

## **Vozes que articulam vozes**

Ao fazer parte de um grupo que usa a oralidade como suporte para a expressão literária, a figura do contador de histórias questiona a hegemonia da escrita em meio às produções consideradas pertinentes na arte verbal. Mesmo sendo um romance escrito, a existência de narradores marcados pela

relação com a oralidade e com seus contadores de histórias, a sua forma evidencia a tensão dialógica entre o poder exercido pela palavra escrita e a volatilidade da palavra oral.

Na utilização desse elemento da cultura oral, Rezende evidencia as vozes do periférico, do pobre alijado das políticas públicas de alfabetização, como em *Ouro dentro da cabeça*, por exemplo:

Quando eu pedia uma história, ele até abria o livro, mas logo adormecia sem acabar de contar, e eu ficava agoniado, querendo saber o fim. Depois que o Pajé dormia, eu remexia nos livros, virava de um lado e outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livro, que, quando o Pajé morresse, e eu fosse um pouco maior, ia sair pelo mundo por mor de aprender a ler e a escrever, porque ali na nossa Furna ninguém podia ensinar, nem ele mesmo, o Pajé, que então já estava cego. (REZENDE, 2016a, p. 26)

Ao rés da ausência da educação formal, as vozes dos analfabetos reivindicam a existência social em meio ao esvaziamento de políticas públicas em um país que lida com o periférico em uma constante invisibilização, que torna o marginalizado um elemento a ser desconsiderado em sua cidadania, colocando-o como parte de uma paisagem social isolada do poder.

O contador de histórias e sua íntima relação com a periferia do fazer narrativo se torna, nos romances de Maria Valéria Rezende, uma forma de reivindicar o espaço da oralidade e de sua margem nas linhas da literatura e, assim, abrir o questionamento também para outros modos em que se exerce o poder no esfacelamento das existências sociais.

Coisa-nenhuma é o narrador em 1ª pessoa de *Ouro dentro da cabeça* que assume claramente na narrativa ser um contador de histórias, pois desde o início ele afirma: “É difícil explicar como foi que começou esta vida, que é a minha, e que aqui quero contar” (REZENDE, 2016a, p. 11). No decorrer da narrativa, ele conta a história de Furna, a comunidade onde vive, e tenta estabelecer a sua identidade a partir do olhar dos moradores do lugar e das relações que estabelece com eles. Ele conta a história de sua miséria pessoal, uma vida repleta de negações e silêncios, dialogando com as vozes sociais do lugar, marcadas pela ausência absoluta de justiça social. O desejo de Coisa-nenhuma de aprender a ler, em um lugar onde “só havia analfabetos, coisa que antes a gente nem atinava o que era, tendo nascido e vivido sem nada saber das letras” (REZENDE, 2016a, p.35), evidencia a marginalização dos grupos sociais que estão na linha de exclusão dos sistemas de beneficiamento social em comunidades rurais como Furna, sendo esse o mesmo campo periférico onde estão os moradores de Olho D’água, vilarejo para onde Maria se destina a começar uma escola de primeiras letras, em *Outros Cantos*.

Coisa-nenhuma, que depois passa a se chamar Piá, Marílio, Marílio da Conceição e Carçoço, está na mesma zona marginal das outras tantas personagens dos romances em análise, como Candinho de *Outros Cantos* e Adelaida de *Quarenta Dias*. As vozes das subalternidades compõem os romances e evidenciam a existência de outras vozes que oprimem, excluem e negligenciam uma parcela da sociedade que vive nas periferias do discurso hegemônico. A exemplo de quando Coisa-Nenhuma, o narrador contador de histórias de *Ouro dentro da cabeça*, se refere ao seu nascimento em Furna:

O povo todo do sítio tinha só uma certeza: quem botou minha semente lá dentro de minha mãe não era decerto dali, porque nenhum homem da Furna havia de esconder o orgulho do feito se tivesse possuído e empenhado aquela beleza toda. Mais ainda: nenhum homem dali podia ter feito um filho quase branco, com esses olhos que eu tenho, da cor da água do riacho na sombra do arvored. (REZENDE, 2016a, p. 15)

Coisa-Nenhuma, filho de uma mulher considerada muito bonita pelos moradores do vilarejo pobre, traz em seu enunciado as marcas da exclusão da qual faz parte e da condição colonial de subordinação aos discursos dominantes patriarcais que indicam o lugar da mulher como o lugar da premiação e da vaidade masculina, pois ninguém havia de esconder o orgulho de ter concebido um filho em seu ventre.

Mesmo a mãe tendo sido abandonada pelo genitor, o vilarejo e o próprio filho reconhecem a importância de “ser um filho quase branco” com os olhos “da cor do riacho na sombra do arvored”, demonstrando o valor dessa diferença em detrimento aos outros moradores do local, herdeiros da cor preta de seus antepassados.

A materialidade linguística deixa marcada a tensão existente entre as vozes que indicam o olhar do colonizador e o olhar do colonizado, segundo o espelho do colonizador. Furna, antes conhecida como Furna dos Crioulos, fora um refúgio para os escravos fugidos que começaram ali um quilombo, distante das cidades onde a minoria branca continuava a oprimir a maioria preta e pobre. Um viajante que passara por Furna “alumiava a barra do dia” (REZENDE, 2016a, p. 15) e, depois de possuir e empenhar “aquela beleza toda”, foi embora deixando a mulher em um silêncio absoluto sobre o pai da criança.

Nesse jogo heterodiscursivo, uma voz denuncia o discurso de um colonizado inerte diante da opressão que vive, que silencia

perante o abuso exercido pelo colonizador que envolve, domina, possui, explora e deixa o explorado prenhe de um outro que lhe abandona à sorte. A mulher, “brilhando como um sol negro” (REZENDE, 2016a, p. 15), continua no vilarejo como alguém triste até que morre de desespero. As vozes do patriarcalismo, que silenciam e usurpam o direito à existência, evidenciam a desqualificação da mulher como ser social e autônomo, como cidadã, tratando-a na linha da animalização, uma fêmea a ser emprenhada.

No tratamento discursivo, percebemos na narrativa a tensão entre as vozes que dialogam e denunciam o silenciamento dos desvalidos, pois, ao passo que o discurso patriarcal e o discurso colonizador são refletidos na palavra do narrador, é refratada também a necessidade de resistência diante da absorção da voz exploradora em um jogo valorativo positivo, tendo em vista a imersão do texto na história e na cultura. A demarcação da exploração é feita na composição da obra por meio da tensão entre essas vozes sociais que, ao confirmar a existência do silêncio, aponta para a quebra desse sistema de opressão.

Também Alice, em *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), ao seguir pelas ruas de Porto Alegre recontando a história de Cícero Araújo, usa a narrativa do filho perdido como passaporte para um período de peregrinação que lhe permitiu entrar em contato com as existências que ocupavam vielas, casas abandonadas e favelas de uma cidade higienizada aos olhos de uma mulher que acabara de chegar à capital gaúcha. Alice precisa “contar a [si] mesma, tim-tim por tim-tim, o que anda acontecendo” (Ibid., p. 14) e, nesse processo de narrativização, retoma e reconta as histórias que ouve. Da mesma forma, Maria, em *Outros Cantos* (REZENDE, 2016b) coloca em diálogo a memória coletiva e a

memória individual para evidenciar a experiência comunitária como linguagem predominante em *Olho D'Água*. A narradora conta sua história, retoma as narrativas já vividas e refaz

as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. (REZENDE, 2016b, p. 31)

Também o narrador de *Ouro dentro da cabeça*, que inicia a narrativa como Coisa-Nenhuma, marca o seu papel social de contador de histórias desde a primeira página do romance:

Vim contar a minha vida pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa. (REZENDE, 2016a, p. 09)

A necessidade de contar histórias se confunde, na história da humanidade, com o estabelecimento das comunidades. Sempre foi importante que se contassem as aventuras, os valores morais e os acontecimentos para o grupo, pois assim se podia estabelecer relações de valor a serem atribuídas para os indivíduos e se concretizaria o sentimento de coletividade a partir das identificações estabelecidas entre aqueles que compunham o grupo social. O senso prático da narrativa, o aspecto coletivo da produção e a aproximação com o caráter oral que envolve a coletivização da experiência, nos permitem enxergar a figura do contador de histórias como uma das representantes de um narrador tradicional, envolvido na manutenção de uma teia narrativa tecida constantemente.

Ao pensar sobre as vozes narradoras dos romances de Rezende, observamos a construção de um constituinte do objeto estético, o autor-criador, que mobiliza performances associadas a um narrar tradicional, marcado pela oralidade como materialidade linguística e discursiva. O narrador da oralidade observa o mundo e o comunica como quem aconselha o ouvinte sobre os caminhos da humanidade, narrando a tradição como um viajante sedentário, um sábio.

## Considerações finais

A partir do diálogo firmado entre a escrita e a oralidade, o hoje e a memória, o passado e o presente, o visto e o não-visto, o hegemônico e o subalterno percebemos a possibilidade de construção de uma literatura comprometida socialmente com as vozes dos oprimidos. A relação entre literatura, política e educação, nos romances de Maria Valéria Rezende, mobiliza a linguagem dos romances em torno de um eixo no qual as vozes das subalternidades dialogam tanto com a voz dos contadores de histórias quanto com a voz narradora dos romances, através da marca indelével do discurso periférico da oralidade.

Pensar sobre as vozes que ecoam no discurso construído nos romances de Maria Valéria Rezende em análise nos orienta para uma *escrita interessada*, comprometida com a evidência das vozes das subalternidades a partir de uma arquitetura marcada pelo questionamento dos elementos estruturais, culturais e ideológicos que materializam, no discurso do romance, a disputa entre o hegemônico e o subalterno.

É interessante perceber o quanto, em sua escrita, Rezende assume o caráter político de uma literatura comprometida

com os grupos populares, os quais são subalternizados pela hegemonia que deixa reservado aos pobres o não-lugar social, a invisibilidade e a higienização da sociedade.

Não há, aqui, como separar o estético do ético, pois o ato de escrever coloca a escritora como escrevente consciente de uma cultura de resistência e de denúncia, por meio de uma linguagem em que a solidariedade é a palavra que mobiliza o povo à dignidade humana. “A errância da própria construção narrativa” (RAMOS, 2007, p.37) desvela discursos que nos apresentam ao outro, em sua relação exotópica com o eu, negada pelo próprio agente do discurso e, assim, temos uma escrita disposta ao desmascaramento da hegemonia e ao questionamento das fronteiras do romance.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 2ª edição. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *In: Anais do 4 Encontro Nacional da ANPOLL*. São Paulo, 26 a 28 de julho de 1989, p. 260-267.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Pedro & João Editores. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. 1ª edição. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José

Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 6ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento**. Tradução de Yara Frateschi. 6 ed. Brasília: Hucitec, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na idade moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. As armas que nos restam: literatura, pesquisa e política no Brasil hoje. In: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas**. Campinas: Pontes, 2019, p. 137-156.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e as ideologias subalternas. In: DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci: periferia e subalternidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 41-64.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

LIMA, Francisco Assis. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros tempos, outros cantos: o sertão na voz de Maria Valéria Rezende. In: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas**. Campinas: Pontes, 2019, p. 189-214.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. A noção de verdade e a pesquisa em linguística aplicada: Bakhtin como um possível

interlocutor. In: **Trab. Ling. Aplic.** Campinas, jul/dez 2013, p. 203-216.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Narrativas com fôlego. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, nº 4, p. 32-41, dezembro 2007.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. **Ouro dentro da cabeça**. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016b.

SANT'ANA, Renata Cristina. Territórios da experiência da pobreza: um estudo sobre a obra de Maria Valéria Rezende. In: ARAÚJO, Carolina Lopes; RESENDE, Viviane de Melo (orgs.). **Discurso e Pobreza: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território**. Campinas: Pontes Editores, 2018, p.191-220.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

# Contradições e (des)alentos do existir: a modernidade poética de Marianne Moore

Wélida Cristina de Souza Muniz Assunção\*

Manoel Barreto Júnior\*\*

## Resumo

Na dicção poética de Marianne Moore (1887-1972), a natureza conflitante da condição humana encontra espaço para exaltação, celebração e recolhimento audaz que serve como subterfúgio, tornando-se “centros de vida”. Nos seus versos os dramas humanos se desenrolam entre metáforas e conotações simbólicas em uma linguagem cifrada e impiedosamente reveladora. Assim, o arrebatamento da escrita de Moore cativa pela maneira sensível e nublada em detalhar o mundo, aspecto fundamental e moderno na poesia de Língua Inglesa que reclama revisão. Para tanto, a metodologia bibliográfico-documental sedimenta esta pesquisa a partir de leituras contextuais de três poemas representativos dessa poeta estadunidense que evidencia, sobretudo, que as contradições revelam em sua essência sentidos possíveis e capazes de humanizar. Para o desenvolvimento da pesquisa foram produzidas análises acerca da aplicação do elemento poético que firme o contraditório por meio de figuras de linguagem na poética de Marianne Moore mediando com o aporte teórico-metodológico de Paz (2012; 2015), Bosi (1977), Brasileiro (2012), Birman (2013), Freud (2010), Heidegger (2003) e Pessoa (1997), a fim de evidenciar reflexões dilatadas da condição humana, a partir das experiências de leituras de poemas escolhidos.

**Palavras-chave:** Marianne Moore; modernidade poética; contradições das representações humanas.

---

\* Graduada em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Especialista em Tradução pela Universidade Estácio de Sá. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4786-6971>.

\*\* Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB, com pós-doutorado em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Docente do Programa de Pós-Graduação em Metodologia do Ensino-Aprendizagem de Línguas Estrangeiras (PPGMEALE/UNEB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0890-6061>.

# Contradictions and the dismays and the breath of existence in Marianne Moore's poetic modernity

## Abstract

In the poetic diction by Marianne Moore (1887-1972), the conflicting nature of the human condition finds space for exaltation, celebration and audacious withdrawal that serves as a subterfuge, becoming “centers of life”. In its verses, human dramas unfold between metaphors and symbolic connotations through a ciphered and ruthlessly revealing language. Thus, the rapture of Moore's writing captivates by the sensitive and nubile way of detailing the world; fundamental and modern aspect in English language poetry that requires revision. To this end, the bibliographic-documental methodology consolidates this research through contextual readings of three representative poems by this American poet, which shows, above all, that the contradictions in their essence reveal possible and humanizing meanings. For the development of the research, analyzes about the application of the poetic element that established the contradictory through figures of speech in the poetry by Marianne Moore mediated with the theoretical and methodological contribution by PAZ (2012; 2015), BOSI (1977), BRASILEIRO (2012), BIRMAN (2013), FREUD (2010), HEIDEGGER (2003) and PESSOA (1997), in order to show expanded reflections of the human condition, through the experiences of reading chosen poems.

Keywords: Marianne Moore; Poetic modernity; Contradictions of human representations.

Recebido em 21/02/2022 // Aceito em 24/01/2023

## O ciclo do inferno

Dizem que a vida é cíclica. Não estamos falando do já conhecido ciclo da vida, aquele no qual as pessoas nascem, crescem, reproduzem-se, envelhecem e morrem, mas do ciclo da humanidade. Os eventos vistos pelo mundo parecem se repetir de tempos em tempos. Não que sejam exatamente iguais, mas uma releitura de algo passado. No curso da humanidade já tivemos doenças, guerras, grandes descobertas, protestos, proibições, tudo ajustado à própria época.

A vida é cíclica, sobretudo, porque o ser humano ainda consegue salvar resquícios essenciais da humanidade. Sob tal perspectiva, o homem contemporâneo vive em um mundo completamente diferente do que o de seus antepassados, ou até mesmo do que ele próprio há dez anos. Quase que diariamente somos bombardeados com novas informações, novas práticas socioculturais que, por meio de tecnologias, desdobram-se em constantes transformações pelos novos modos de vida. Aspectos que, por vezes, sublimam a noção da totalidade pelas necessidades individuais. O mundo não é mais uma consciência coletiva, ele se torna uma representação de alguma coisa, de acordo com a percepção de quem busca essa representação.

Não há visão mais modernista do que essa: a do homem preso em si mesmo destrinchando um sem fim de coisas. Quando falamos em modernismo, nós nos prendemos na Semana da Arte Moderna, mas o movimento vai bem além daquela semana de 1922; foi uma época de quebra de paradigmas. Tudo passa a virar poesia. Vimos Manuel Bandeira (1993, p. 129) ficar farto com o lirismo comedido e bem comportado e protestar contra os puristas em “Poética”. No exterior, tínhamos esse movimento

que, segundo Friedrich (1978, p. 15), “fala de maneira enigmática e obscura”. A obscuridade dos escritos dessa época tanto fascina quanto desconcerta o leitor. A poesia modernista transgride toda a estética lírica, desloca estruturas e reformula modelos (CARLOS, 2013). É uma virada na forma de fazer poesia. E foi o que identificamos na obra de Marianne Moore, a poeta dos poetas. Em suas tentativas de descrever o indescritível. É um caminhar na corda-bamba da expressividade, a linha tênue que deixa sua obra enigmaticamente obscura. O que a obra significará para as gerações futuras em um mundo em que já não se espera mais o futuro, vive-se no presente: a pena do inferno no movimento contínuo. O mesmo ciclo em que gira o mundo. E é isso que buscamos destrinchar em parte da obra de Marianne Moore que será apresentada nas páginas seguintes.

## **Um lugar não tão ruim assim**

*The Good Place* é uma série televisiva estadunidense com uma forte carga filosófica. Os personagens morreram e vão para o Lugar Ruim, só que aquele Lugar Ruim está mascarado de Lugar Bom. Tudo lá é mais ou menos, nada chega a ser ruim o bastante, nem bom o suficiente. O inferno é nunca alcançar a plenitude no Lugar Bom. E, então, eles descobrem que, na verdade, estão no Lugar Ruim. E aí começa a jornada para o Lugar Bom.

Se você perguntar “Qual é a relevância dessa série ou dessa informação?”, a resposta é talvez nenhuma. Mas, se você começar a assistir, chegará, inevitavelmente, à última temporada e aos últimos episódios e poderá ver o que acontece quando se alcança 100% de toda a plenitude do universo. A pessoa fica

apática. Não tem mais nada. Nada que te move. As paisagens lindas estão lá, sempre estarão lá. Você leu todos os livros que queria, viu todos os filmes, teve todas as experiências que já imaginou e daí você começa a sentir o desalento, porque nada mais faz sentido. E a vida passa a ser um enorme vazio de pura insatisfação.

O *Psychology Dictionary* define *despondency*<sup>1</sup>, (2020), como sendo esse estado de apatia e de humor depressivo. Já o dicionário Michaelis define desalento<sup>2</sup>, (2020), como falta de alento; abatimento, desânimo, esmorecimento. Foi esse ânimo que os personagens de *The Good Place* sentiram. E é esse ânimo que buscamos na obra poética de Marianne Moore: o desalento causado pelas contradições do existir.

O existir é cheio de contradições, nem tudo é tão definido; entre a falta e a junção de todas as cores, há um sem fim de nuances. Por vezes, parece que a zona cinza que existe entre essas cores tão precisas não existe. Nós nos esquecemos de que existem as cores primárias, de que elas se misturam e formam outras, esquecemo-nos da cor. E quando esquecemos da cor, entramos no estado do desalento. Por que continuar se nada mais faz sentido? Christian Dunker (2018), nos diz que “o desalento acontece quando você vê que nada do que faz interfere no próximo capítulo da sua história. Quando futuro é só reprodução do passado, a gente começa a entrar em apatia [...]”.

Podemos sentir apatia mesmo tendo alcançado toda a plenitude da vida, mesmo tendo realizado nossos sonhos e alcançado cada objetivo que tínhamos em mente. Finalmente

---

1 DESPONDENCY, N., Sam M.S., in: *PsychologyDictionary.org*, April 7, 2013, <https://psychologydictionary.org/despondency/> (accessed January 29, 2020)

2 DESALENTO, Disponível In: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/creditos/> ISBN: 978-85-06-04024-9 © 2015 Editora Melhoramentos Ltda. Acesso em jan, 2020

chegamos ao topo da pirâmide das necessidades de Maslow<sup>3</sup>, nós nos realizamos, satisfizemos todas as necessidades básicas, as intermediárias e as superiores. Temos comida, abrigo e afeto. Mas, e se perdermos alguma das coisas que estão lá na base da pirâmide? Os aspectos fisiológicos? Comida, água? E se subirmos um degrau e nos faltar segurança? Sabia que as pessoas mais desalentadas são as que procuram emprego? Depois de tanta rejeição, elas começam a se sentir menosprezadas, indignas, frustradas.

### **Para não dizer que não falei das borboletas**

A hierarquia de necessidades de Maslow abrange cinco fatores, a começar da base para o topo: fisiologia, segurança, social, estima e realização pessoal. O final da segunda década dos anos 2000 está sendo complicada. Alguns a comparam com o estado de guerra, estamos, de certa forma, sitiados. Não podíamos ir e vir à vontade, e ficamos frustrados com a permanência em casa, com as notícias alarmantes, com o número de mortes. Cada vida importa, já anunciava o pensador Abraham Maslow o pensador. Os mensageiros do caos dizem que, se a situação perdurar por mais tempo, vamos sofrer danos consideráveis. Perdemos o meio da pirâmide – o aspecto social –; muitas pessoas perderam a segurança, algumas já estão perdendo a estima.

Mas a vida, sendo a vida, de tempos em tempos, parece nos atingir como um rolo compressor. E aí é que entra Marianne Moore. Na atual conjuntura, é impossível ler este poema sem

---

<sup>3</sup> A Pirâmide de Maslow ou a Hierarquia das Necessidades de Maslow é um conceito desenvolvido pelo psicólogo norte-americano Abraham H. Maslow, que determina as condições necessárias para que cada ser humano atinja a sua satisfação interpessoal e, ainda, em suas mais distintas práticas sociais.

trazê-lo para o aqui e agora, para a nossa quarentena e para os tempos de dúvida:

*TO A STEAM ROLLER*

*The illustration  
is nothing to you without the application.  
You lack half wit. You crush all the particles down  
into close conformity, and then walk back and forth on  
them.*

*Sparkling chips of rock  
are crushed down to the level of the parent block.  
Were not “impersonal judgment in aesthetic  
matters, a metaphysical impossibility,” you*

*might fairly achieve  
it. As for butterflies, I can hardly conceive  
of one’s attending upon you, but to question  
the congruence of the complement is vain, if it exists.*

(MOORE, 1981, p. 84)<sup>4</sup>.

Como Moore muito bem começa, essa ilustração não possui significado se não for aplicada. O rolo compressor tem pouco juízo, e a tudo esmaga e atropela. Quem não viu a enxurrada de mensagens dizendo “o que são cem vidas quando as pessoas vão morrer de fome?”. Lembra-se de quando foi falado, acima, sobre a hierarquia das necessidades? A saúde vem depois das necessidades fisiológicas, e nesse momento as pessoas que atingiram o topo ficam preocupadas com a possibilidade de voltar para a base. Em épocas como essa, precisamos de um rumo, mas quando nosso guia se mostra tão insensato quanto um rolo compressor, caímos no que Joel Birman, resenhado por

---

<sup>4</sup> PARA UM ROLO DE COMPRESSOR A ilustração/ não é nada para você sem a aplicação. / Você não tem meia inteligência. Você esmaga todas as partículas /em estreita conformidade e, em seguida, caminhe para frente e para trás sobre eles. / Espalhando lascas de pedra cintilante /que são compactados até o nível do bloco principal. /Não foram “juízos pessoais na estética/ importa, uma impossibilidade metafísica”, você/ pode razoavelmente alcançar / isto. Quanto às borboletas, mal posso conceber /de alguém estar atendendo você, mas para questionar /a congruência do complemento é vã, se existir. (MOORE, 1981, tradução nossa 2023).

Ribeiro, diz que uma crise dessa magnitude pode ser:

[...] retratada na decadência da figura do pai como símbolo de poder, autoridade e transcendência, atribuídos outrora às figuras do soberano e de Deus – constrói uma experiência subjetiva marcada pelo desalento, pela perda nos processos de simbolização e pela consequente vivência da dor, que desemboca em uma miríade de sintomas sociais ou psíquicos que, trabalhados pelo autor em seus ensaios, constituem exemplos instigadores de um movimento de reflexão por parte do leitor que tem que se haver com a crueza e a tragicidade da catástrofe por eles anunciada. (RIBEIRO, 2006).

E o rolo segue, passando por cima das lascas de pedras brilhantes, esmagando-as para fazê-las se encaixar no padrão imposto pela sociedade. Trata-se da catástrofe e da fadiga de si mesmo já anunciadas por Ehrenberg e que Birman aborda em seu livro *O sujeito na contemporaneidade*. Pois é “nesse turbilhão e vertigem, provocados pela luta desesperada pela vida, que as pessoas perdem seu fio de prumo, esvaziando-se e se despotencializando.” (BIRMAN, 2013, p. 122). A vida não tem mais significado e vamos seguindo sendo esmagados, como Moore cita em seu poema, “não fosse o ‘juízo impessoal em questões estéticas uma impossibilidade metafísica’ até se sairia bem.”. Mas o ser humano é plural e, mesmo em tempos de desalento, pode acabar encarando essa impossibilidade como um paradoxo. “O vazio e a despossessão de si deixam de ser enigmáticos, como poderiam parecer para um olhar ingênuo sobre a atualidade.” (BIRMAN, 2013, p. 122-123).

E então o eu-lírico mostra todo o seu desalento com a situação dessa contradição de as partes virarem um todo e de esse todo que acaba sendo destruído e compreendido quando diz que

borboletas não seguem o tal rolo compressor e que a discussão sobre o motivo é inútil, pois a coerência nesse aspecto pode até mesmo não existir – para estarmos desamparados ante toda a catástrofe ao nosso redor, precisaríamos estar amparados, para início de conversa. E quando não temos o amparo da figura do pai, já tratada por Freud (2010) e retomada por Birman (2013). E é por isso que a rebelde borboleta foge do rolo compressor.

## O que devora

Poucas coisas são tão desalentadoras quanto o “Acalanto” (1971), de Chico Buarque. “Dorme, minha pequena. Não vale a pena despertar.”. Uma canção de ninar que diz que o mundo não vale a pena. A canção de Chico Buarque não deveria ser triste, só repete o que todas as outras dizem: dorme, que você estará protegido.

As crianças não percebem o que a letra diz; o que importa é a sonoridade. Como já dizia Paz (2015, p. 117), “a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons [...]”. É quando crescem que percebem o quanto essas canções são assustadoras (LOPES; PAULINO, 2010). E então vão pensando se já não era um treinamento para a vida: morte, sequestro, agressão, machismo. Está tudo lá embalado em uma melodia agradável. O bicho-papão aparece mais vezes quando estamos acordados.

Um bicho-papão que aparece de tempos em tempos rondando o mundo é a guerra. Quantas vezes não ouvimos, nesses últimos anos, que a Terceira Guerra poderia ser deflagrada? O início de 2020 foi mesmo bem agitado. Marianne Moore passou pelas duas Grandes Guerras Mundiais e pela pandemia de gripe espanhola. Já era adulta. Entendia perfeitamente o que estava

acontecendo. E, por saber muito bem o que acontecia, jorrou em versos a inquietação com o período em que vivia.

In distrust of merits

“Strengthened to live, strengthened to die for  
medals and positioned victories?  
They’re fighting, fighting the blind  
man who thinks he sees, —  
who cannot see that the enslaver is  
enslaved; the hater, harmed. O shining O  
firm star, O tumultuous  
ocean lashed till small things go  
as they will, the mountainous  
wave makes us who look, know

depth. Lost at sea before they fought! O  
star of David, star of Bethlehem,  
O black imperial lion  
of the Lord-emblem  
of a risen world—be joined at last, be  
joined. There is hate’s crown beneath which all is  
death; there’s love’s without which none  
is king; the blessed deeds bless  
the halo. As contagion  
of sickness makes sickness,

contagion of trust can make trust. They’re  
fighting in deserts and caves, one by  
one, in battalions and squadrons;  
they’re fighting that I  
may yet recover from the disease, My  
self; some have it lightly; some will die. ‘Man’s  
wolf to man’ and we devour  
ourselves. The enemy could not  
have made a greater breach in our  
defenses. One pilot-

ing a blind man can escape him, but  
Job disenheartened by false comfort knew  
that nothing can be so defeating

as a blind man who  
can see. O alive who are dead, who are  
proud not to see, O small dust of the earth  
that walks so arrogantly,  
trust begets power and faith is  
an affectionate thing. We  
vow, we make this promise

to the fighting—it's a promise—'We'll  
never hate black, white, red, yellow, Jew,  
Gentile, Untouchable.' We are  
not competent to  
make our vows. With set jaw they are fighting,  
fighting, fighting, —some we love whom we know,  
some we love but know not—that  
hearts may feel and not be numb.  
It cures me; or I am what  
I can't believe in? Some

in snow, some on crags, some in quicksands,  
little by little, much by much, they  
are fighting fighting that where  
there was death there may  
be life. 'When a man is prey to anger,  
he is moved by outside things; when he holds  
his ground in patience patience  
patience, that is action or  
beauty, ' the soldier's defense  
and hardest armor for

the fight. The world's an orphans' home. Shall  
we never have peace without sorrow?  
without pleas of the dying for  
help that won't come? O  
quiet form upon the dust, I cannot  
look and yet I must. If these great patient  
dyings-all these agonies  
and wound bearings and bloodshed—  
can teach us how to live, these  
dyings were not wasted.

Hate-hardened heart, O heart of iron  
iron is iron till it is rust.

There never was a war that was  
not inward; I must  
fight till I have conquered in myself what  
causes war, but I would not believe it.  
I inwardly did nothing.  
O Iscariot-like crime!  
Beauty is everlasting  
and dust is for a time.  
(MOORE, 1981, p. 136)<sup>5</sup>.

Em um poema proseado muito bem marcado com rimas e uma forma fixa – dez versos em cada uma das oito estrofes – Moore nos traz muitos paradoxos, muitas contradições. E desalento. E inconformismo. “No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem [...]” (PAZ, 2012, p. 32). De tal modo a poeta fala dos que são treinados para viver ou para morrer por medalhas. Ah, as honrarias aos soldados mortos! Mortos pelo quê? Por uma guerra que não é deles? Dizem que guerra é o

---

<sup>5</sup> *Na desconfaça dos méritos* /Fortalecidos para viver, fortalecidos para morrer por/medalhas e vitórias posicionadas? /Eles estão lutando, lutando contra os cegos /homem que pensa que vê, - /que não pode ver que o opressor é escravizado; /o odiado, prejudicado. Oh brilhante Oh / estrela firme, ó tumultuosa /oceano açoitado até pequenas coisas irem /como eles querem, o montanhoso /onda nos faz quem olha, sabe /profundidade. / Perdidos no mar antes de lutarem! Oh estrela de Davi, estrela de Belém./Oh leão negro imperial /do Senhor-emblema / de um mundo resuscitado - junte-se finalmente, sejamos /Há uma coroa de ódio sob a qual tudo é / morte; há amor sem o qual nenhum/ é rei; as ações abençoadas abençoam /a auréola. como o contágio / da doença faz doença/ o contágio da confiança pode gerar confiança. / Eles estão lutando em desertos e cavernas, um por/ um, em batalhões e esquadrões; / eles estão lutando que eu /ainda pode se recuperar da doença, / Eu mesmo; alguns têm isso levemente; /alguns morrerão. 'de homem lobo para homem' e nós devoramos/ nós mesmos. O inimigo não poderia / fazer uma brecha maior em nossas /defesas. Um piloto- /Um cego pode escapar dele, mas /Jó desanimado pelo falso conforto sabia / que nada pode ser tão intenso /como um cego que /pode ver. Oh vivos que estão mortos, que estão /orgulhoso de não ver, ó pequeno pó da terra /que anda tão arrogante, /confiança gera poder e fê é / uma coisa carinhosa. Nós/ voto, nós fazemos esta promessa/ para a luta - é uma promessa - 'Vamos/ nunca odeie preto, branco, vermelho, amarelo, judeu, /Indígena, intocável.' Nós somos/ não competente para /fazer nossos votos. Com a mandíbula cerrada eles estão lutando, / lutando, lutando, - alguns que amamos a quem conhecemos, /alguns que amamos, mas não conhecemos – que /os corações podem sentir e não ficar entorpecidos. /Isso me cura; ou eu sou o que/ Eu não posso acreditar? Alguns/na neve, alguns em penhascos, alguns em areias movediças, /pouco a pouco, muito por muito, eles /estão lutando lutando onde/houve morte lá pode/seja a vida. 'Quando um homem é vítima da raiva, /ele é movido por coisas externas; quando ele segura /seu chão em paciência paciência/paciência, isso é ação ou /beleza, ' a defesa do soldado /e armadura mais dura para / a luta. O mundo é um lar de órfãos. Nunca /devemos ter paz sem tristeza? /sem apelos dos moribundos por /ajuda que não virá? Oh /forma silenciosa sobre o pó, não posso /olhar e ainda assim devo. Se esses grandes pacientes /morrendo-todas essas agonias /e rolamentos de feridas e derramamento de sangue— /podem nos ensinar a viver, essas /mortes não foram desperdiçadas. /Coração endurecido pelo ódio, oh coração de ferro /ferro é ferro até virar ferrugem. / Nunca houve uma guerra que foi /não para dentro; devo /lutar até que eu tenha conquistado em mim o que / causa guerra, mas eu não acreditaria. /Eu interiormente não fiz nada. /Oh crime de Iscariotes! /A beleza é eterna /e o pó é por um tempo. / (MOORE, 1981, tradução nossa 2023).

lugar para onde jovens que não se conhecem e não se odeiam vão para matar por velhos que se conhecem e se odeiam, mas não se matam. O que diz muito sobre o paradoxo do “homem cego que pensa que vê” que a autora traz pouco antes dos escravagistas que são escravizados.

Na segunda e terceira estrofes, Moore traz nações por meio de símbolos religiosos: a estrela de Davi, a estrela de Belém e o leão imperial. Pede para que eles se unam, para que eles se **unam**. Fala sobre a coroa de ódio por trás da matança; fala sobre o amor e sobre as boas obras. Que coisas ruins chamam coisas ruins, mas que coisas boas atraem coisas boas. Chama atenção para o que esses soldados protegem: a nós. Mas o homem, sendo o lobo do homem, devora-se.

Na quarta estrofe, revemos o homem cego que pode ver, e o quanto ele é indefeso em sua arrogância. A confiança gera poder, e a fé é afetuosa. Isso lembra Churchill e seus discursos grandiosos e sua capacidade de negar que a Inglaterra tinha perdido a guerra. Acabou sendo salvo por mais guerra (ROBERTS, 2019). Na quinta estrofe os soldados que amamos – e conhecemos, ou não – lutam, lutam, lutam com o queixo erguido. E o eu-lírico deseja que o coração deles sinta, e que não fiquem entorpecidos. Para que, como nos traz a sexta estrofe, onde houver morte, haja vida. Que a armadura do soldado é a paciência, paciência, paciência; é aí que está a beleza.

As últimas estrofes trazem a reflexão da tragédia e de seus paradoxos. E nos diz que o mundo é um orfanato. Não pode haver paz sem sofrimento? Sem rogar por uma ajuda que nunca vai chegar? Não posso olhar, mas preciso. Pois, se toda a matança tiver a capacidade de nos ensinar como viver, aquelas vidas não terão sido desperdiçadas. Ainda que o coração está endurecido

pelo ódio, mas o ferro só é ferro até virar ferrugem. E chama à luta para descobrir as causas da guerra, mas não acreditará nelas. São irrelevantes. Só a beleza perdura, a poeira é passageira.

Um poema denso que não empenna eufemismos. O chumbo é chumbo. Foi um tapa de realidade. Já dizia Octavio Paz (2012, p. 27- 28) que “o mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido.”. O poema nos traz o paradoxo entre guerra e paz. Fala da cegueira e da ganância, da sede do poder. É tudo ambíguo e contraditório, mas faz sentido para quem viveu naquele momento, ou em outros, como faz sentido para nós agora. É o poema recuperando a alma – acalantos para os adultos. Uma breve fuga da realidade. Uma forma de ensinar a ver o mundo, pois “o poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem [...]” (PAZ, 2015, p. 98).

Sendo canção de ninar para adultos, o poema vai acolher tudo aquilo que não é bem querido pela sociedade, “o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a auto desarticulação, o silêncio [...]” (BOSI, 1977 p. 165). O ensinamento pode acabar perdido na melodia invisível da poesia, no ritmo do acalanto, mas um dia, quando formos grandes o bastante, vamos entender o que foi dito lá atrás. “No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres [...], há um momento em que tudo concorda. Os contrários não desaparecem, mas se fundem por um instante.” (PAZ, 2012, p. 32).

## Encantadoramente

Faz oito anos que o mundo entrou em desespero. A considerar que os Maias previram que o mundo ia acabar. Fizeram um filme anunciando o apocalipse. Pessoas venderam seus bens e foram se refugiar lá em Goiás – diziam que era o único lugar que não seria afetado pela catástrofe natural prometida pelo calendário maia. Bem, o mundo não acabou. Mas eis que recontaram o calendário e descobriram que a primeira contagem estava errada. O apocalipse foi dia 21 de junho de 2020.

Só que, ao contrário das inúmeras vezes em que anunciaram o fim do mundo, o apocalipse de junho de 2020 não foi nem levado em consideração. Não virou meme, não virou reportagem, não causou pânico coletivo, não fez as pessoas irem à igreja expiar os pecados. O fim do mundo passou inócuo e sufocado por todas as notícias de morte, corrupção, doença e atentados terroristas. Ninguém percebeu que o apocalipse passou.

Felizmente, parece que não somos capazes de focar em muitas coisas ao mesmo tempo. Agora é a vez da pandemia e dos governos negacionistas. Pouco antes foi pandemia e o movimento *Black Lives Matter*. Daqui a algum tempo será outra coisa. E continuaremos focados em um ou dois assuntos por vez. Sabe por quê? Porque, como já dizia Marianne Moore, a mente é uma coisa encantadora, fascinante. Sabe aqueles tremeliques que temos dormindo? Ou quando sonhamos que estamos voando? É a mente estranhando o seu corpo ter relaxado rápido demais e te mandando impulsos nervosos para te “ressuscitar”. Os enjoos no carro? A mente achando que você está sendo envenenado e tentando expurgá-lo de seu corpo.

Ansiedade, medo, felicidade, euforia, tristeza, desalento e contradição. Tudo obra da mente, tudo parte de ser humano. É tudo real demais, e subjetivo demais. Assim é a mente, essa coisa encantadora. Um ajuntamento de vários nós formando um único e inquestionável eu.

The Mind Is an Enchanting Thing  
is an enchanted thing  
like the glaze on a  
katydid-wing  
subdivided by sun  
till the nettings are legion.  
Like Gieseking playing Scarlatti;

like the apteryx-awl  
as a beak, or the  
kiwi's rain-shawl  
of haired feathers, the mind  
feeling its way as though blind,  
walks along with its eyes on the ground.

It has memory's ear  
that can hear without  
having to hear.  
Like the gyroscope's fall,  
truly unequivocal  
because trued by regnant certainty,

it is a power of  
strong enchantment. It  
is like the dove-  
*neck animated by  
sun; it is memory's eye;  
it's conscientious inconsistency.*

*It tears off the veil, tears  
the temptation, the  
mist the heart wears,  
from its eyes—if the heart  
has a face; it takes apart  
dejection. It's fire in the dove-neck's*

*iridescence; in the  
inconsistencies  
of Scarlatti.  
Unconfusion submits  
its confusion to proof; it's  
not a Herod's oath that cannot change.*  
(MOORE, 1981, p. 134)<sup>6</sup>.

O poema – conforme ocorre em outros como “*Blessed is the Man*”, “*Novices*”, “*The Fish*” e “*In this age of hard trying, nonchalance is good and*” – [*Bem-aventurado é o Homem*”, “*Noviços*”, “*O Peixe*” e “*Nesta época de árduas tentativas, a indiferença é boa e*] tem como título o primeiro verso. O que pode passar completamente desapercibido, pois o verso seguinte é praticamente igual ao primeiro, com uma diferença: a mente não é mais encantadora, é encantada. Assim como os misteriosos meandros desse fascinante órgão que é protegido pelo nosso crânio, o poema é cheio de desvios, certezas, incertezas e precisão. O poema nos traz forma, rima e metáforas em nada menos do que oito frases com métrica muito bem demarcada. Essas rimas, métricas e pontuações fazem jus à toda sutileza e subjetividade da mente.

A primeira estrofe traz uma metáfora com o brilho nas asas da esperança – aquele gafanhoto verde que dizem significar boa sorte –, que muito lembra a brilhante teia formada pelos neurônios quando recebem estímulo. Todas aquelas cores iridescentes formando toda uma legião de cores. Quando

---

<sup>6</sup> A mente é uma coisa encantadora/é uma coisa encantada/como o esmalte em um/asas da esperança/subdividido pelo sol/ até que as redes sejam uma legião./ Como *Gieseking* interpretando *Scarlatti*./ como o furador *apteryx*/ como um bico, ou o /xale de chuva de kiwi/ de penas cabeludas, a mente/ tasteando seu caminho como se estivesse cego,/ caminha com os olhos no chão./ Tem o ouvido da memória/ que pode ouvir sem/ ter que ouvir./ Como a queda do giroscópio./ verdadeiramente inequívoco/ porque verdadeiro pela certeza reinante, / é um poder de / forte encantamento. Isto / é como a pomba-/ peçoço animado por /Sol; é o olho da memória; / é uma inconsistência conscienciosa. / Ele rasga o véu, lágrimas / a tentação, o / névoa que o coração usa, / de seus olhos - se o coração / tem rosto; isso desmonta / desânimo. É fogo no peçoço de pomba /cintilante; no /inconsistências de *Scarlatti*. / Descomplica e envia sua confusão à prova; Está / não um juramento de Herodes que não pode mudar. / MOORE, 1981, tradução nossa 2023).

poucas, as esperanças significam boa sorte, mas, quando muitas, são pragas bíblicas, assim como os pensamentos. Dizem que é melhor pensar demais do que em nada pensar, “a mente humana é uma mente dispersa, e uma mente dispersa é uma mente infeliz [...]” (KILLINGSWORTH; GILBERT, 2010, p. 932). Quanto mais pensamos, mais desalentados ficamos. E quanto mais pensamento, mais contradição.

Adiante o poema nos fala do Kiwi, pássaro neozelandês com um bico muito grande, pernas fortes com garras grandes, mas que não voa. Ele vive em buracos no chão, e costuma só sair à noite. Talvez os hábitos noturnos não tenham muita importância, mas já imaginou um pássaro que não voa? Talvez se fossem racionais, eles sentiriam muita frustração. Assim é com a pessoa que não dá asas à imaginação. O equipamento está lá, mas é inútil. A mente pouco imaginativa é mais feliz, mas, assim como o pássaro que não voa, ela é mais vulnerável. E, ao contrário do pássaro que não voa, ela não vem com garras poderosas que a protege dos predadores. Já dizia Heidegger (2003, p. 133) que perigo maior ainda “é o de pensar de menos, de resistir ao pensamento de que a experiência em sentido próprio da linguagem só pode ser uma experiência de pensamento, de que a grande poética de toda poesia sempre vibra um pensamento [...]”. A mente cega vagueia com os olhos presos no chão.

No plano sensorial o poema trata da memória auditiva que pode ouvir sem ter que ouvir. Aqui a mente reina soberana. É ela que nos permite ouvir em silêncio. Devaneia. O som do pássaro cantando, a música há muito perdida, uma voz querida. A mente guarda tudo para você. Só que ela não é muito confiável. Em algum momento, assim como o giroscópio, ela vai cair. A lembrança vai esvanecer e muitos desses sons virarão silêncio.

“Não é que haja, neste interlúdio de coisas perdidas, um vestígio incerto de memória inútil. É, mais dolorosamente que isso um tédio de estar lembrando o que se não recorda [...]” nos traz Bernardo Soares,<sup>7</sup> no *Livro do Desassossego* (1997, p. 332), falando sobre algo que muito lembra essa memória auditiva de giroscópio, que complementa, dizendo “um desalento do que a consciência perdeu entre algas ou juncos, à beira não sei de quê [...]”.

A mente, diz a quarta estrofe, é fruto de um forte encantamento. Ela brilha quando estimulada. Ela também é o olho da memória. Consistente em sua inconsistência. Quantas vezes essa coisa encantada não nos faz distorcer fatos e memórias? Quantas vezes ela não nos engana colocando ali uma lembrança meio distorcida. E mais uma vez Moore dialoga com Pessoa. “Vem-me, então, um terror sarcástico da vida, um desalento que passa os limites da minha individualidade consciente. Sei que fui erro e descaminho, que nunca vivi, que existi somente porque enchi tempo com consciência e pensamento [...]” (PESSOA, 1997, p. 64). Assim como o eu-lírico em Moore, o autor português verte em palavras a sua frustração pelos caprichos da mente.

Sob tais perspectivas, a mente não se esconde mais atrás do véu da contemplação, ela não devaneia, está afiada e conectada ao coração. Os estímulos não são mais externos, são próprios, vêm dela. E é, então, que se fecha o pensamento que Pessoa (1997, p. 64) iniciou no parágrafo anterior: “a minha sensação de mim é a de quem acorda depois de um sono cheio de sonhos reais, ou a de quem é liberto, por um terramoto, da luz pouca do cárcere a que se habituara [...]”. A mente e o coração não se fazem mais de reféns.

---

<sup>7</sup> O semi-heterônimo, guardador de livros, de Fernando Pessoa.

Aspecto lírico ainda discutido a evidenciar que a mente não precisa ser sempre consistente. São as inconsistências que fazem dela essa coisa encantada. São as inconsistências que fazem com que nós sejamos nós. Contraditórios, desalentados, frustrados, imaginativos, humanos. A mente não precisa, nem deve, ser estática. Ela tem o direito de poder acreditar que o mundo acabou em junho, ou que vai acabar daqui a seis anos. Que o apocalipse está próximo, que Jesus está voltando. Que 2020 só pode ser um presságio do fim do mundo. Ela também pode acreditar que o inferno é aqui. **“Como o movimento no círculo, diz Raimundo Lulio, assim é a pena no inferno [...]”** (PAZ, 2015, p. 98, grifo do autor).

## Por aí afora

Contradição e (des)alento carregam em si mesmos boa parte do drama que é o ser humano: quando associados, resumem toda a carga do que é o existir. Nós nos alentamos e desalentamos várias vezes ao dia quando vamos tateando às cegas em meio a tantas contradições: não sabemos o que pensar, não sabemos como agir, não sabemos por onde começar. A cada hora a vida nos puxa para um lado: não queremos mudar de opinião, de atitude, não queremos mudar a rotina, mas, lá no fundo, existe uma vozinha que sempre diz que não tem problema mudar. E é aí que começa o problema da contradição. Vamos sendo puxados, por nós mesmos, de um lado para o outro e ficando cada vez mais frustrados por não sabermos como agir. E é isso que Marianne Moore nos entrega em seus poemas.

A maior parte dos poemas contraditoriamente desalentados de Moore foram escritos no período entreguerras e durante uma

pandemia. Nesse momento em que o mundo estava de cabeça para baixo, foi possível enxergar as similaridades de sentimentos que mesmo um espaço de um século não pôde apagar.

Talvez, quando refletimos o todo da pesquisa, quando foram analisados 15 de 119 poemas, possamos achar que foram poucos os poemas que apresentaram os traços propostos, mas nem sempre a contradição leva ao desalento ou provoca alento, em representação. Nem sempre os desalentos são resultado ou resultam em contradição. De tal modo, na poética modernista de Moore encontramos demasiadas representações do desalento e da contradição, mas foram poucas as ocorrências dos dois juntos no mesmo poema.

Por esse viés e de acordo com as análises feitas, conclui-se que as contradições e seus (des)alentos são uma característica intrínseca ao ser humano. Nem sempre a vida estará aprumada; por vezes veremos o copo meio vazio, vamos ficar cansados, apáticos, desmotivados, vamos verter nossos sentimentos e aceitar que toda essa contradição significa e transborda, seja em conversas profundas, seja em “textão” nas redes sociais.

Alguns pegam esse sentimento e, com uma capacidade incrível, o transformam em arte, como Moore. Outros vão (des)construindo aos poucos as expectativas do que consideram a perfeição, vão aprendendo a alentar essa carga que é o contraditório do existir. Vão ver que o desalento não é ruim, ele pode ser uma mola propulsora para um lugar melhor na própria mente. Ou não. Pode ser que pensem como Bernardo Soares, com um temor pela vida que ultrapassa a própria consciência.

A busca pela poesia da vida se torna a busca pelo reconhecimento individual, a descoberta do outro que há em nós. É uma procura silenciosa. Eu me identifico ali, mas será

que enxergo o outro? Poesia hoje em dia é tabu, é resistência. Os leitores do gênero ou são aclamados, ou são calcados. Não há meio termo. Poesia ainda é aquilo que lemos escondido, que guardamos na gaveta – ou que postamos como frase de impacto nas redes sociais. Queremos nos mostrar intelectuais, mas queremos ser acessíveis. Nada complicado demais. Vamos pensar no outro. Vamos unir o que foi separado. Naquele lugar onde “o ser e o desejo de ser pactuam por um instante [...]” (PAZ, 2015, p. 123).

## Referências

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Luiza. A era do desalento: como entender e superar o desânimo com economia, a política e até a Copa do Mundo. **O Globo**. Rio de Janeiro. 16 jun. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-era-do-desalento-como-entender-superar-desanimo-com-economia-politica-ate-copa-do-mundo-22784875>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Tradução de Suely Cassa, Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Sujeito e História, 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. Editora Cultrix: São Paulo, 1977.

BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras; UEFS Editora, 2012.

BUARQUE, Chico. **Acalanto**. Rio de Janeiro: PolyGram: 1971. (1min38s). Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico->

buarque/85833/ Acesso em: Jan. 2023.

CARLOS, Luís Adriano. Poesia moderna e dissolução. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, Porto, v. 6, n. 1, p. 249-262, ago. 2013

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A arte da quarentena para principiantes [recurso eletrônico] / Christian Ingo Lenz Dunker. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2018.

FALCÃO, Rhavine. **Psicanálise e Mal-estar contemporâneo**. O tema foi discutido durante o I Colóquio Psicanálise e Sociedade: Por uma Ética do Sujeito. Set. 2015. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/noticias/universidade/psicanalise-e-mal-estar-contemporaneo>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREGORIM, Clóvis Osvaldo (Ed.). **Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=x80N>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

KILLINGSWORTH, Matthew; GILBERT, Daniel. A wandering mind is an unhappy mind. **Science**, [s.l.], v. 330, n. 6006, p. 932-932, 11 nov. 2010. American Association for the Advancement of Science (AAAS).

LOPES, Maria Graciete Carramate; PAULINO, Roseli A. Figaro. Discurso e formação de valores nas canções de ninar e de roda. **Iniciacom: Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-18, jun. 2010.

MOORE, Marianne. **The complete poems of Marianne Moore**. New York Penguin Books, 1981.

N., Pam M.S. **PsychologyDictionary.org**. 2013. Disponível em: <https://psychologydictionary.org/despondency>. Acesso em: 28 mar. 2020.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PAZ, Otávio. Os signos em rotação. In: PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 95-123.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia de Bolso, 1997.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. **O que um psicanalista tem a dizer sobre a contemporaneidade?** Resenha de Joel Birman, Arquivos do mal-estar e da resistência, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006. Disponível em: <[http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo\\_view&ida=235&id\\_tema=72](http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=235&id_tema=72)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

ROBERTS, Andrew. **Leadership in war: essential lessons from those who made history**. New York : Penguin, 2019.

# Resenhas

# Meandros psíquicos do aviltamento: resenha de *Degeneração*<sup>1</sup>, de Fernando Bonassi

Pedro Furtado\*

Correlacionados com a maior circulação do discurso autoritário e intolerante e a conseguinte proliferação de uma nova extrema direita no poder público, nasceram romances, aberta ou furtivamente lidando com tal caldo social, representantes de tais atritos. Entre eles, pode-se mencionar *A invenção dos subúrbios* (2018), de Daniel Franco, *Os dias da crise* (2019), de Jerônimo Teixeira, *Quanto custa um elefante?* (2020), de Marcelo Mirisola, *Degeneração* (2021), de Fernando Bonassi, entre tantos outros.

No romance *Degeneração*, uma espécie de carta ao pai, dois motivos se entrelaçam como força-motriz da perturbação do não nomeado personagem principal: a aproximação do segundo turno das eleições de 2018 e, sobretudo, a morte de um pai odiado que, aparentemente, planejou o seu óbito. As causas do desequilíbrio se fundem numa prosa, narrada em primeira pessoa, que plasma a figuração dos movimentos psíquicos do protagonista o qual, através do seu olhar, analisa, por dentro da revolta – numa atmosfera infernal de extrema agressividade entre bufos, reclamações, buzinas e xingamentos –, a sociedade. Dessa equação resulta uma narrativa de poderoso aviltamento do *outro* e que encontra paralelos raros, na literatura brasileira, em obras-primas como *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e *O braço direito* (1963), de Otto Lara Rezende.

---

\* BONASSI, Fernando. *Degeneração*. Rio de Janeiro: Record, 2021. 287p.

\*\* Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara. ORCID: ORCID: 0000-0002-4786-0716.

No caso de *Degeneração*, todo o discurso do protagonista é dirigido ao pai, o interlocutor recém-falecido. Daí decorre a origem do enunciado odiento e ressentido que, ao se transformar em rancor, exprime a experiência “de um ruminar indigesto de uma afronta que não cessa”. (KANCYPER, 2018, p. 13). Essa experiência percorre a narrativa do começo ao fim e se combina com as tribulações da morte em uma sexta-feira, dia em que o andamento burocrático de liberação do corpo se complica e, como apontamos, o turno final das eleições de 2018 avizinha-se. Nela (eleição), eleger-se-á “para o cargo de presidente da República um capitão reformado do exército que sente saudade da ditadura” (BONASSI, 2021, p. 9) – trecho esse que, repetido durante o romance, funciona como um refrão indignado.

Nessa atmosfera hedionda, o “*timing*” do óbito do pai “foi perfeito” (BONASSI, 2021, p. 9). Essa última passagem ilustra a lógica psíquica do protagonista que, numa espécie de paranoia em que a visão do *eu* faz sentido e a do *outro* é mantida sempre em conflito (DUNKER, 2003, p. 25), enxerga nas outras personagens alguma trama contra si. É o que o aflige, também, quando procura algo para comer num bar próximo ao hospital. Nele, ele (o protagonista) se sente observado pelos clientes, mas faz questão de se ver distintamente. Em outra ocasião, em que comparece ao crematório, percebe, em observação aos que conversam em frente ao bar

[...] olhares e comentários que eu suponho contrários a mim, temendo o que eles, os que confabulam, possam confabular às minhas costas, que possam transformar estes seus comentários, estas suas confabulações em atos, num ataque coletivo. (BONASSI, 2021, p. 264).

E as fontes da cólera, que se coadunam com a paranoia persecutória, são evidenciadas a todo o momento não só no périplo fúnebre do protagonista, a fim de cremar o pai o mais rapidamente possível, como nas analepses que paralisam o percurso no presente e tentam explicar ou sugerir a explicação (a cada novo episódio lembrado) da raiz da aversão ao recém-falecido, que se meteu, ao longo de sua vida pobre, em negócios escusos. De empregos ordinários, extorquindo até os mais carentes, ele se depravou ainda mais ao servir como torturador durante o regime de exceção. Esse laço do pai com a ditadura ressoa no presente da sua morte. Na esteira disso, diversos colegas que o conheciam, agora caquéticos, despontam durante a narrativa.

Embora debilitados – disparando “mais tiros contra a lua, entre vivas e urras!, excitados com as perspectivas tenebrosas que sairão das urnas, em poucas horas” (BONASSI, 2021, p. 277) –, o ressurgimento desses colegas caquéticos, conjuntamente com a sensação atroz que emana do pleito a vir, simboliza um tipo de retorno do autoritarismo recalcado no decurso da busca de consolidação da incipiente democracia brasileira. Interessante notar que enquanto esses ideais insurgem, o protagonista – que, *a priori*, antagoniza-se fortemente a tais preceitos – deve reprimir a sua recalitrante ira, o que é figurado na própria forma do relato.

Acompanhamos, durante a história, os julgamentos e as impressões internas do personagem principal. Ele pouco fala e mal consegue vocalizar as suas vontades, deste modo coibidas. E o seu autocerceamento é destacado em *itálico*, como vemos no exemplo a seguir, dentre tantos outros que poderiam ser escolhidos: “*Pronto! Na minha frente já está mais esta máquina*

*de pagar!* – eu grito por dentro, para não alardear o meu desespero entre doentes, estranhos, estrangeiros”. (BONASSI, 2021, p. 129, grifo do autor).

Enquanto se inibe, o aviltamento, apesar de grave e totalizante, restringe-se à demanda interna do personagem e, assim, ninguém por ela é atingido. Todavia, existem episódios de externalização de suas vontades. Neles, o protagonista se irmana com o *outro* por meio da raiva. E a raiva parece ser mesmo o único sentimento possível em que parece haver algum tipo de entendimento entre as partes. O problema é que, sob o domínio da fúria, nenhum vínculo duradouro é construído e tal emoção tão somente une o ser negativamente, gerando a desagregação. Exemplifiquemos com duas passagens importantes.

No primeiro trecho, o protagonista agrega os pacientes do hospital em torno de uma reclamação, assustando as recepcionistas, acerca da demora no atendimento. Essa reclamação logo se dissipa, na medida em que ele percebe a inutilidade da sua ação. No segundo trecho, muito mais pavoroso, da raiva ergue-se a violência desmedida na hora em que – cansado após dois dias insones e embriagado por ter bebido com os amigos do pai – constata que alguém furto itens do seu carro. Os policiais aposentados que o acompanhavam não só capturam o ladrão como o espancam e incitam o protagonista a fazer o mesmo. A princípio constrangido, ele expurga a sua revolta acumulada através do ato bárbaro, do ato que julgava pertencer tão somente ao *outro* que o repugna:

*Isso precisa acabar!* – eu exclamo, eu grito. Eu viro o bandido, o menino de lado e apoio todo o peso do meu peso ali em cima, esmago e de novo eu volto às pancadas, ao esforço na barriga, a barriga magra do menino, do bandido, do rapaz que queria me levar

alguma coisa, alguma blusa do carro, e eu vou me empolgando com isso e aquilo e me ergo chutando, pisando nas mãos dele, nos braços dele, no saco, menino, homem, bandido, bandido... (BONASSI, 2021, p. 286, grifo do autor).

Esse é o clímax e também a cena final do romance. No desfecho misturam-se a dúvida sobre o ato, sobre a validade em cometê-lo – atingindo alguém que pouco mal fez – e a sua própria realização, uma vez que o personagem principal age como o próprio inimigo ideológico. Essa é a própria figuração do gozo na ambivalência entre a dor e o prazer, como nos faz crer Lacan (1985, p. 11), e da não repressão das demandas mais primitivas; isto é, de acordo com a edificação freudiana de coação dessas demandas pela cultura, manifesta-se a degeneração violenta de si quando orientado tão somente pelos desejos mais elementares em falta, sobretudo o sono e o sexo.

Aliás, no romance, a esposa, em quem não busca nem recebe amparo, é tão somente lembrada como objeto da satisfação sensual que lhe carece na jornada desgostosa que a morte do pai o obrigou. Causa ou efeito das ereções do protagonista, ele a evoca sempre eroticamente, chamando-a de “...Vaca, cadela, gostosa...” (BONASSI, 2021, p. 51). Já os filhos, embora mencionados quando ele tenta contar que atrasaria a chegada em casa devido ao envolvimento nos trâmites burocráticos, desaparecem totalmente de uma prosa que, calando qualquer felicidade e apagando qualquer palavra de carinho, figura o corrompimento do sujeito.

De notável verve de crítica social e de associação clara com o estado de coisas político, esse romance de Fernando Bonassi, no entanto, insere o fracasso histórico apenas secundariamente e na edificação de uma trama que dá conta dos torneios psíquicos

do protagonista como uma das raízes da ira que avilta a si e ao *outro*. Ao formalizar a narrativa pelo viés do olhar de dentro do luto e da queda civilizatória do ser-de-papel abjeto – como a alteridade que tanto detesta –, o autor alarga a valência da sua obra e retira-lhe o sentido de grave urgência (como se só pudesse ser lida à luz dos nossos tempos) e a manifestação de qualquer diletantismo deletério à sua realização estética.

## Referências

BONASSI, Fernando. **Degeneração**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Sobre a compreensão psicanalítica da paranoia. **Revista Mental**. Barbacena, v. 1, n. 1, 2003.

KANCYPER, Luis. **Ressentimento terminável e interminável: psicanálise e literatura**. Tradução de Emiliano Brito Rossi. São Paulo: Blucher, 2018.

LACAN, Jacques. **O seminário, Livro 20: Mais, ainda**. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Recebido: 25/07/2022 // Aceito: 23/01/2023

# William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas amazônias<sup>1</sup>

Jirlany Bezerra\*

É de conhecimento geral que o fator linguístico é determinantemente um dos pilares para a constituição da civilização humana. A integração de povos, suas organizações sociais e políticas, como também comerciais, são pautadas e desenvolvidas essencialmente pela linguagem, a interpretação humana do ambiente através da vocalização. Outrossim, o constituído ato de vocalizar, aprimorado conforme o seu contexto, é capaz de carregar observações singulares da realidade, interpretações únicas, progressivamente compartilhadas em comunidades, tipificando uma ideia, um conceito, de forma que a mesma comunidade passa a ser identificada pela forma que vocaliza e organiza seus conceitos da realidade.

É nesse sentido que a obra de Raquel Ishii, *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazônias* (2019), elucida com excelência e fluidez a gênese do pensamento de William Chandless<sup>1</sup>, importante pesquisador inglês que dedicou parte de sua vida ao estudo na Amazônia e sintetizou seus registros em narrativas de teor científico, porém com observações personalíssimas. O cerne da investigação da autora, que atua na área de Letras e Literatura se pauta no

---

\* ISHII, Raquel Alves. *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazônias*. Rio Branco: Nepan, 2019. 125 p.

\*\* Universidade Federal do Acre.

1 Chandless foi um pioneiro e explorador inglês da Baía Amazônica na década de 1860. Ele enviou relatórios de suas expedições à Royal Geographical Society, que os publicou em seu jornal. O pesquisador morou em Manaus, explorou muitos dos afluentes do sul do rio Amazonas e contactou várias tribos indígenas.

fato de Chandless ser um nobre europeu, advindo do cerne do pensamento sectário do século XIX; isso movimentou não apenas Raquel Ishii, mas uma série de outros pesquisadores que também analisaram a raiz das observações de Chandless, assim como constataram o valor de uma narrativa ideológica estruturada há séculos, estruturada em relatos de viagem e focada nas diversas comunidades indígenas visualizadas – estas completamente alheias à sua rotina acadêmica.

A primeira parte do livro de Ishii é denominada “A escrita sobre a escrita: primeiras palavras”; a autora apresenta os percursos durante a sua trajetória acadêmica – trajetória imbricada pela formação como pessoa da região amazônica e formação profissional; Ishii expõe que mesmo estando em um dos centros de discussão das narrativas da Amazônia, não se encontrava imersa nesse contexto, devido ao pouco conhecimento das origens e discussões do mundo amazônico. Também enuncia que ao adentrar no grupo de pesquisa História e Cultura, Linguagem, Identidade e Memória (CPHCLIM), ligado à Universidade Federal do Acre – UFAC desde 2006, um universo de leituras, teorias, questionamentos, reflexões e problematizações foram surgindo (complementados principalmente por referenciais teóricos dos Estudos Culturais). Ademais, a sua experiência como professora substituta do Curso de Letras | Inglês | da Universidade Federal do Acre (UFAC) oportunizou que aprofundasse questões relacionadas à cultura e aos estudos culturais e “[...] despertasse para a necessidade de olhar criticamente as representações ou ‘modelos comportamentais’ de “culturas colonizadoras” que estão presentes – não exclusivamente – na literatura” (ISHII, 2019, p. 24). A autora descreve que esses pontos foram decisivos para romper com um olhar enraizado sob um único ponto a ser

visto e, com isso, buscou estender a sua perspectiva de estudo para outras áreas que abrangessem sentidos outros sob o objeto de pesquisa, direcionando e ampliando a sua visão sobre as diferentes narrativas e discursos sobre a Amazônia.

Em seu primeiro capítulo, “Do diário ao relato científico”, Raquel Ishii apresenta primeiramente a figura do explorador Chandless, enquanto um nobre inglês, de abastadas condições financeiras para o financiamento de seus estudos, de modo que Ishii tipifica nesse primeiro momento uma imagem já constituída de valores e costumes intrínsecos às castas mais altas da Europa, com uma educação de polimento impecável e ideologias carregadas da religião cristã e seus ditames. De outro modo, introduz ainda para o leitor os posicionamentos sociais do explorador.

O historiador e explorador Chandless, por ser um dos únicos a explorar a região da Amazônia com habilidoso trabalho, é valorizado no âmbito científico pelas suas experiências compactadas em relatos escritos, que no primeiro momento constituem um caráter estritamente científico. Sabe-se que Euclides da Cunha foi efetivamente um dos grandes responsáveis pela divulgação de Chandless, por também ser um explorador, embora numa posição diferente do inglês. Euclides<sup>2</sup> – enquanto escritor e jornalista correspondente de guerra utilizou as narrativas de Chandless como auxílio para suas novas impressões, assim absorvendo os conceitos através da leitura. Essa literatura – de Chandless – popularizou-se por não mais ser algo estritamente geográfico, e sim uma fonte de estudo com muita abrangência, alcançando temas etnológicos de toda a sorte.

---

<sup>2</sup> Como correspondente de guerra (jornalista), Euclides da Cunha (1866-1909) percebe que está diante de uma sociedade completamente diferente da litorânea. De certa forma, ele descobre o verdadeiro interior do Brasil, que mostrou ser muito diferente da representação usual que dele se tinha.

No decorrer do segundo capítulo, “Os habitantes do inferno amazônico”, Raquel Ishii expressa como que os relatórios de expedições de Chandless são preenchidos com impressões, decorrentes dos conceitos estruturais adquiridos pelo explorador em convívio constante com a alta casta da sociedade inglesa. Posto que a mente humana efetiva uma constante busca da imaginação para suprir a falta de coerência da realidade, é concebível que tal eventualidade tenha ocorrido ao explorador. Ishii narra ainda a dificuldade que teve de encontrar realidade nos relatos de Chandless, na medida em que as informações transcritas são, em sua maioria, constituídas pela imaginação romântica do explorador inglês, dotado de talento literário adquirido na Universidade de Cambridge, através do Bacharelado em Artes pelo Trinity College, sendo amplamente reconhecido pelos seus feitos no estudo da Arte.

A autora dá prosseguimento às suas análises e faz uma abordagem mais densa acerca do histórico social e da importância da ideologia, enquanto conceito, na observação humana, ao explicitar tanto a gênese da ideia de homem civilizado, que advém das antigas bases sociais cristãs e perdura até a contemporaneidade, como a necessidade da divisão humana em castas sociais, sendo os civilizados tipificados como dominantes e as inexploradas sociedades tratadas como objetos de análise e exploração. Conforme Ishii, é com tal observação preliminar que Chandless promove seus relatos na ausência de evidência científica válida. Desse modo, tal idealização tem como consequência a dicotomia clássica entre dominador e dominado, de maneira que a linguagem opera como fator de divisão social, imputando às “etnias subordinadas” um status social sem precedente para avanço ou diálogo direto com o “colonizador”, conforme configurações recorrentes.

O terceiro capítulo, “Práticos negros, guias, remadores e viajantes”, ressalta a questão anteriormente abordada, sobre a linguagem enquanto elemento político. Para Ishii, os conceitos estruturados na cultura dos dominadores, estabelecidos no arranjo de uma sociedade europeia tradicionalmente cristã e ortodoxa, preveem aos seus exploradores e cientistas uma visibilidade do nativo americano não como um ser humano, dotado de autonomia de vontade e direitos naturais garantidos a qualquer homem, mas sim como um “silvícola”, um ser da floresta que não pertence à categoria dos civilizados. Chandless, segundo a autora, carrega tal ideologia de sua pátria, ao categorizar os indígenas, tendo em vista que o explorador verbaliza expressões diferentes do inglês, com adaptações concisas para suprir as necessidades daquelas comunidades, mas que mesmo assim sofrem de constante comparação por parte do explorador, ao tomar a língua inglesa como referência essencial, as verbalizações mais distintas ocupam lugares reduzidos em seu elenco. Portanto, no curso do capítulo terceiro, Ishii preocupa-se em classificar a linguagem imputada aos nativos em três modalidades: *silêncio fundador*, *constitutivo* e *local*.

O constitutivo, mais amplamente comentado, consiste na imputação do dominador à definitiva condição do nativo como “subordinado”, “inferior”, no máximo “um doméstico”, e encaixa Chandless enquanto componente dos colonizadores, ao hierarquizar idiomas de acordo com o centrismo de sua sociedade. Por outro lado, Raquel Ishii explicita que uma das razões pela constante manutenção do raciocínio de Chandless acerca das temáticas amazônicas exista justamente em decorrência das expedições de Euclides da Cunha, que foi efetivamente o tradutor das narrativas do famoso explorador (Chandless), assim

como um seguidor de seus levando em conta não só os válidos dados geográficos e etnológicos, como também os seus conceitos europeus e o estrutural silêncio constitutivo.

Destarte, observados os elementos que a autora tão cuidadosamente elencou no curso da obra, é de conhecimento dos leitores o fato de que o conceito, ou seja, a ideologia advinda desse processo, é um item objetivamente determinantes para a análise da realidade. A sociedade europeia, estabelecida através da moral judaico-cristã, carrega os valores sectários e colaterais de seus pilares, expressando-os no momento de contato com outros povos, quase sempre dotados de expansiva agressão à cultura de outros povos, como ocorreu na Ásia, no século XIX, e também na América.

O trabalho de Ishii consistiu em expor esses embasamentos para refletir acerca das narrativas “científicas” na Amazônia, as quais mais representam ficção e romance do que ciência propriamente dita; narrativas advindas da idealização europeia do que seria o “dominado” – por influência de William Chandless, uma das maiores referências para os posteriores estudiosos da temática amazônica; Além disto, a obra de Ishii não só insere novas problemáticas, como também confirma a existência de alguns desses conceitos (supracitados) até os dias contemporâneos. Dessa forma, ao efetuar a leitura de Chandless, Ishii repassa parte da responsabilidade reflexiva para o leitor, tanto no âmbito científico como no âmbito social, acerca da manutenção desses conceitos descritos, uma vez já dissecados e refutados.

Recebido: 05/01/2022 // Aceito:27/10/2022