

As margens da história: 1822, 1922, 2022

The margins of history: 1822, 1922, 2022

Carlos Eduardo Schmidt Capela
UFSC / CNPq

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e93941>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Partindo de observações relativas à Amazônia feitas por Euclides da Cunha, o ensaio a princípio discute dois dramas, *Amor e pátria*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *Sangue limpo*, de Paulo Eiró, nos quais a proclamação da independência brasileira faculta aos autores postularem e defenderem valores que para eles deveriam nortear projetos relativos ao futuro do país. Na medida em que o modernismo foi caracterizado por António de Alcântara Machado como um movimento de independência, colaborações jornalísticas do escritor são então discutidas a partir de duas coordenadas por ele propostas para discorrer sobre a literatura modernista dos anos imediatamente posteriores a 1922: a poética da destruição e a política da fragmentação. Palavras-chave: Euclides da Cunha; Joaquim Manuel de Macedo; Paulo Eiró; António de Alcântara Machado; modernidade em transe.

Abstract

Starting from observations related to the Amazon made by Euclides da Cunha, the essay initially discusses two dramas, *Amor e patria*, by Joaquim Manuel de Macedo, and *Sangue Limpo*, by Paulo Eiró, in which the proclamation of Brazilian independence allows the authors to postulate and defend values that for them should guide projects related to the future of the country. To the extent that modernism was characterized by António de Alcântara Machado as an independence movement, the writer's journalistic collaborations are then discussed from two coordinates proposed by him to discuss the modernist literature of the years immediately after 1922: the poetics of destruction and the politics of fragmentation.

Keywords: Euclides da Cunha; Joaquim Manuel de Macedo; Paulo Eiró; António de Alcântara Machado; modernity in trance.

I. Prólogo

Em suas andanças pela Amazônia Euclides da Cunha deparou fenômenos físicos e geográficos antes por ele conhecidos somente através da leitura de investigações e relatos de experiências a respeito da região, fruto do trabalho de cientistas e viajantes que antes dele a exploraram. De sua estadia resultaram ensaios nos quais expôs “Impressões gerais” nele causadas pela imensa “Terra sem história”, cujo caráter indômito o levou a defini-la como um “Inferno verde”. Ao apelar a qualificações como tais o autor procurou chamar a atenção para o caráter atópico e anacrônico daquele território onde tanto a geognosia, estudo da parte sólida do planeta, quanto a hidrografia, estudo de sua parte líquida, pareciam-lhe impraticáveis. Surpreso com a perspectiva que “se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os mares”, assevera que

o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido — quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis (...), até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem (...) sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos. Depois de uma única enchente se desmancham os trabalhos de um hidrógrafo.¹

Ali, onde “a natureza é portentosa, mas incompleta” (250), “a terra é

1 Euclides da Cunha, “Impressões gerais” da “Primeira parte / Terra sem história (Amazônia)”, em *À margem da História. Obras completas*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 249-250. Como as citações subsequentes se referem a essa edição, doravante as páginas de que provieram serão indicadas no corpo do texto, entre parênteses. Ao longo do ensaio, em todas elas a grafia, itálicos e demais detalhes gráficos dos originais foram respeitados.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

um bloco onde se exercita a molduragem dos agentes externos entre os quais os grandes rios se erigem como principais fatores”, uma vez que, “corroendo montanhas e edificando planuras, eles vão em geral entrelaçando as ações destrutivas e reconstrutoras, de modo que as paisagens, lento e lento transfiguradas, reflitam os efeitos de uma estatuária portentosa” (252). Ali, enfim, “o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pisando terras brasileiras” (254).

“Como quer que seja”, desvia-se o autor, “para a Amazônia de agora deverá restaurar-se (...), na definição da sua psicologia coletiva, o mesmo doloroso apotegma — *ultra aequotialem non peccavi*” (258). E conclui:

Os mesmos amazonenses, espirosamente, o perceberam. À entrada de Manaus existe a belíssima Ilha de Marapatá — e essa ilha tem uma função alarmante. É o mais original dos lazaretos — um lazareto de almas! Ali, dizem, o recém-vindo deixa a consciência... Meça-se o alcance deste prodígio da fantasia popular. A ilha que existe fronteira à boca do Purus perdeu o antigo nome geográfico e chama-se “Ilha da Consciência”; e o mesmo acontece a uma outra, semelhante, na foz do Juruá. É uma preocupação: o homem, ao penetrar as duas portas que levam ao paraíso diabólico dos seringais, abdica às melhores qualidades nativas e fulmina-se a si próprio, a rir, com aquela ironia formidável. É que, realmente, nas paragens exuberantes das héveas e castilhoas, o aguarda a mais criminosa organização do trabalho que ainda engenhou o mais desaçamado egoísmo. De fato, o seringueiro e não designamos o patrão opulento, se não o freguês jungido à gleba das “estradas”, o seringueiro realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se” (258).

Felizmente Macunaíma, nada bobo e não sendo obrigado a ser seringueiro para sobreviver, antes de escorrer das matas do norte para o sul urbanizado cuidou de passar por essa mesma ilha, onde deixou sua consciência no topo de um “mandacaru de dez metros” para que ela não fosse “comida pelas saúvas”², elas que tanto atazanaram o pobre Policarpo

2 Mário de Andrade, Macunaíma (O herói sem nenhum caráter), Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2004, p. 39.

Quaresma. Só então se pôs a caminho da São Paulo da década de 1920, em busca de sua pedra preciosa, o talismã dito muiiraquitã, que o destino fez chegar às mãos de um imigrante italiano, duplamente pedregoso, residente na desvairada pauliceia moderna e modernista.

II. 1882: pendências em duas peças

Uma delas é *Amor e pátria*, “Drama em um ato” de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) cujo espírito é definido por Sábato Magaldi com certa concisão: uma “alegoria patriótica de circunstância”.³ Foi encenada em 1859, no Rio de Janeiro, durante as comemorações do 37º aniversário da Independência, o que em parte justifica o caráter encomiástico de um enredo cujo intuito é fazer a apologia da supressão da condição colonial, atribuindo o sucesso ao patriotismo de brasileiros e lusitanos favoráveis ao movimento separatista. A peça tem ainda como propósito reavivar vínculos afetivos entre espectadores, ou leitores, e a entidade abstrata da nação, personificada por D. Pedro e José Bonifácio, que de modo enviesado influem no desenrolar das ações. Estas são concentradas num único lugar, a residência de uma abastada família carioca, e num só dia, 15 de setembro de 1822, quando os dois eventos capitais nela enfocados se sucedem: o casamento de Luciano e Afonsina (que de quebra aniversaria nesse dia) e a chegada ao Rio de Janeiro da notícia da proclamação da independência, ocorrida dias antes, em São Paulo.

Afonsina alegoriza o país em vias de nascer. Seu nome remete a Afonso Henriques, o Afonso I, fundador do reino português. Uma vez que é filha de um lusitano, Plácido, e uma brasileira, Leonídia, nela o glorioso passado português limita com o futuro brasileiro, a placidez do reinol com respeito

3 Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Difel, 1962, p. 75.

aos feitos de antanho contrastando com a força leonina da mãe brasileira empenhada em vencer os desafios vindouros. Essa intersecção anuncia o viés a partir do qual Macedo, que foi tanto deputado provincial quanto geral em várias legislaturas, lê o Brasil de 1822: uma leitura retrospectiva feita com base em seu projeto político-literário visando a solidificação do Império.

Em *Amor e pátria* a diretriz principal quanto à governabilidade apregoa a necessidade da eliminação de dissidências presentes no tecido social, cuja versão em miniatura é constituída pelo núcleo doméstico posto em cena, no qual elas são dirimidas graças ao ufanismo patriótico que, sustentado por um catolicismo sempre vigente, embora menos efusivo, assegura a coesão da família modelar brasileira. Dela fazem parte, além de Afonsina e seus pais, um prudente militar, Prudêncio, irmão de Leonídia, e o lúcido Luciano. Uma sexta personagem é Velasco, açoriano que fora acolhido e empregado pelo patriarca até conseguir se estabelecer por conta própria. Fiel a seu nome a exemplo dos demais protagonistas, alegóricos todos, velará seus escusos propósitos até que, estes descobertos, trará asco aos demais.

A ausência de qualquer alusão à escravidão facilita a tessitura de um entrecho no qual a resolução de conflitos deságua na idealização de uma sociedade cuja pretensa homogeneidade decorre do nacionalismo. Daí a importância de no drama explicitar, com virtuosismo didático, os atributos de um efetivo patriota. Este é descrito como alguém “que além de estar pronto para dar a vida pela causa de seu país, sabe também honrá-lo com a prática de virtudes, e com o exemplo da honestidade”. E que ademais “prova o que é no campo de batalha, nos comícios públicos, no serviço regular do Estado e no seio da família”.⁴

A sintonia entre Luciano e Afonsina é garantida, já nas cenas iniciais,

⁴ Joaquim Manuel de Macedo, *Amor e pátria*, em *Teatro completo*, Tomo I, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, p. 169. Como as citações subsequentes se referem a essa edição, doravante as páginas de que provieram serão indicadas no corpo do texto, entre parênteses.

pelas críticas que Prudêncio dirige a ambos. Quanto a ela, as objeções são relativas à educação liberal proporcionada por pais “tão desfrutáveis” que arriscavam a “perder” a filha:

O senhor meu cunhado com as ideias que trouxe da sua viagem à França e a senhora minha irmã com a sua cegueira de mãe extremosa, deram-lhe uma educação como se a quisessem para doutora de borla e capelo; fizeram-na aprender tudo quanto ela podia ignorar, e a deixaram em jejum a respeito do que deveria saber. Assim, minha sobrinha dança (...); toca o cravo (...); canta e gorjeia (...); conversa com os homens como se eles fossem mulheres; é capaz de discutir sobre teologia (...) e sobre a arte militar (...); mas se lhe perguntarem como se prepara um bom jantar, como se governa uma casa, espicha-se completamente; eu até aposto que ela não sabe rezar” (151-152).

A afirmação de que ela ainda é “tão revolucionária como o Barata” Ribeiro (152) serve como mote para o ataque a Luciano, qualificado como um “doido de pedras” que, na descrição de Prudêncio, costuma se pôr “a correr pelas ruas, dando vivas ao que não entendo e morras a quem nunca me fez mal” (154). Em reação à provocação Afonsina intervém, recordando “alguns fatos” da história brasileira recente, todos eles de novo narrados com minúcia escolar. Preocupada em sublinhar a participação do noivo, professa que a “nove de janeiro (...) o senado da câmara foi (...) representar ao príncipe contra a sua retirada do Brasil; (...) o momento era supremo e quando se ouviu repetir o glorioso — Fico — do príncipe, o primeiro que saudou com um viva entusiástico foi Luciano”. E prossegue: “Dois dias depois (...), Avilez e as tropas lusitanas ocuparam o morro do Castelo; a luta parecia dever começar; os brasileiros correram para o campo de Santana e Luciano foi o chefe de uma companhia de voluntários.” Para enfim concluir: “Mas Avilez retirou-se (...) para a Praia Grande; o perigo não tinha ainda passado, e no campo do Barreto reuniram-se as milícias brasileiras e as falanges dos patriotas. Luciano (...) lá se achou pronto para o combate e fiel à causa da

pátria” (154-155).

A trama é simples. Afonsina ama Luciano, que pensa ser filho adotivo de Plácido, aliás como as demais personagens, salvo este. Os pais, que apoiam o casamento, resolvem realizá-lo na tarde daquele 15 de setembro de 1822. O conflito central ocorre no curto período que antecede a cerimônia. Começa com a leitura de uma correspondência enviada a Leonídia por uma prima, esposa do intendente da polícia do Rio de Janeiro, na qual esta relata que Plácido fora “denunciado como inimigo do Príncipe e da causa do Brasil”, o que levara o governo a tomar “medidas a esse respeito”. Informa ainda que o denunciante, cujo nome não revela sob o pretexto de não prejudicar o marido, “é um moço ingrato e perverso” que fora acolhido na família do denunciado, “seu constante protetor”. Conclui avisando que “há quem trabalhe em favor” deste (162).

Este episódio remete a uma cena anterior, na qual Luciano perguntara a Plácido se em alguma ocasião teria se pronunciado “contra o Príncipe e contra o Brasil”, mandado “socorros ou comunicações a Avilez”, ou aconselhado o oficial português “a resistir às ordens do Príncipe” (158). Plácido então nega, com veemência, para o alívio de Luciano, que em tom de reconciliação realçara que “a pátria de seus filhos é também a sua pátria”, obtendo uma réplica que engrossa o caudal ufanista: “Sim! eu amo o Brasil, como o mais patriota de seus filhos!” (159). O deslocamento do termo ‘filho’, que se repete em outros momentos da peça, explicita o caráter paternalista subjacente à ideia de nação nela sustentada. O fato de Luciano chamar de pai e mãe os genitores de Afonsina é indicativo, por sua vez, de que a modelar família nacional quando menos flerta com o incesto.

A acusação contra o “moço” traiçoeiro precede a entrada em cena de Velasco, que mal tendo pisado o tablado diz a Plácido estar a par do “negro pesar” que “atormenta seu coração”, produto de “uma denúncia caluniosa e

malvada” (163). Ante o espanto do interlocutor acusa Luciano de ser o autor da trama, o que soubera através de “um patrício empregado na polícia”, e, ainda, afirma “a denúncia escrita pela letra do senhor Luciano” (164). Conta que Luciano “há dois dias frequenta a casa de José Bonifácio” com o propósito de conseguir uma “deportação pronta e imediata” do presumido pai adotivo para explicar, a seguir, as motivações que teriam levado a uma ação tão indigna: a expatriação possibilitaria a ele precipitar o casamento com Afonsina e “deixaria em suas mãos a riqueza imensa do deportado, ficando o segredo da traição oculto nas sombras da polícia” (164).

Negando o atributo que o nomeia, Plácido esquece então de fazer o óbvio, ouvir Luciano, a quem num ímpeto qualifica como “infame”, oferecendo na sequência a mão de Afonsina a Velasco. A tensão dramática, que atinge aí seu nível máximo, é, no entanto, prontamente aniquilada pela fala de Velasco que encerra a cena, na qual confessa ter se lançado “em um caminho perigoso”. E completa: “Se eu perder no jogo, terei pelo menos feito beber fel e vinagre a esse revolucionário que detesto, a essa família estúpida (...) e ao senhor Plácido, que sendo meu patrício, me havia posto de lado para casar a filha e dar a sua riqueza a um brasileiro” (165).

As peripécias a partir daí se precipitam: Plácido avisa à família e aos convidados que as bodas estavam canceladas, visto Luciano ter se comportado de modo “indigno” (167), e torna público um segredo que, assevera, seria ainda naquele mesmo dia confiado apenas a Luciano, já que dizia respeito a sua posição na família: revela que ele, ao invés de ter sido adotado, era filho de seu irmão anos atrás falecido, que ao morrer pedira-lhe para que o recolhesse e educasse, e também para que zelasse pela herança que lhe confiava e mais tarde deveria ser transferida ao legítimo herdeiro. Dito isso, entrega a Luciano os papéis relativos ao patrimônio e adverte-o de que daí em diante as ligações entre eles estarão rompidas.

Luciano proclama sua inocência, rasga os papéis patenteando sua revolta contra aquele que acabara de se tornar seu “tio” efetivo, e, em outra patriotada, assegura que uma vez alcançada a riqueza graças à pujança da natureza brasileira, “terra abençoada por Deus”, “ninguém jamais” teria “o direito” de humilhá-lo. Prestes a retirar-se, jura que “Vossa mercê não será deportado” (169), uma retomada de dignidade que segue de imediato a alusão ao futuro sucesso financeiro, do qual, segundo o ponto de vista da peça, ao que tudo indica ela depende. Moral do episódio, segundo Luciano: a verdadeira herança é a terra, não o pecúlio.

O conflito é resolvido pela intervenção de Leonídia que, retornando da casa da prima, informa ter lá sido avisada de que Luciano havia “assinado uma fiança” e “suspensão a (...) deportação” do marido (170). Entrega então ao jovem revolucionário uma carta a ele dirigida na qual constava o nome do caluniador — Velasco. Após ser qualificado de “baixo e vil”, como um “ente abjeto”, este é expulso do espaço doméstico, sem que lhe seja concedida nem ao menos “a honra de um olhar” (170).

A fusão de Alfonsina e Luciano atinge o ápice: “É meu primo!” (168), exclama ela, feliz pela entrada do noivo na redoma familiar. Afastado o elemento impuro, que de português é rebaixado a “ilhéu” (170), os noivos se dirigem “para o altar” (171). Finalizado o ritual, acordes musicais e gritos vindos de fora anunciam a independência. Luciano corre para as ruas afoito por se inteirar das novidades e logo depois retorna, “ornado de flores”, para comunicar que “o Príncipe imortal, paladim da liberdade”, havia voltado de São Paulo, onde soltara “o grito ‘Independência ou morte’ (...) doravante a divisa de todos Brasileiros” (171). O brado é então repetido por vozes vindas dos bastidores, e antes da queda do pano o recém ameaçado Plácido manifesta sua filiação incondicional ao país, assumindo sua filiação à pátria por ele de fato adotada: “Terra de amor, terra de liberdade, terra de futuro e

de glória! Brasil querido! aceita em mim um filho dedicado!” (172).

Nesse clima apoteótico, não é mero acaso Macedo reclamar, na rubrica com que encerra o drama, a execução do Hino da Independência, cujos versos iniciais evocam a pátria que emerge diante de seus “filhos” e, enquanto “mãe gentil”, anuncia uma aurora de impredicada liberdade, que, dada a insistente reiteração, soa menos como afirmação que como um clamor ainda não satisfeito. Espectadores e leitores, todavia, não ficam sabendo se na nação imperial louvada na peça a educação, em particular das mulheres, seguirá o rumo liberal com que os pais de Afonsina a formaram ou se prevalecerá a opção defendida pelo militar Prudêncio, cabendo às mulheres cuidar de lares e filhos.

Ademais, dado a peça culminar com a adesão patriótica de alguém que de colonizador passara a estrangeiro, mas pouco antes descrevera a aversão a um outro reinol tornado também estrangeiro, porém tratado como pária, tampouco fica claro até que medida a nacionalidade é critério de aceite para o Brasil esboçado por Macedo. Mesmo a posse das virtudes seguidamente no texto elogiadas não parece suficiente para a comunhão patriótica, pois o escritor as solicita, mas ao mesmo tempo aproxima as personagens a partir do parentesco, restando vago o quociente atribuído à linhagem de sangue em relação ao que se estima quanto ao compartilhamento de valores.

Como algo de análogo pode ser dito sobre a condição financeira e a posição social das personagens, a nação macediana parece ter como fundamento ideais e atributos de antemão estabelecidos. Uma comunidade fraterna e presunçosa, avessa a distinções, herdeira das enormes casas grandes que só se mantêm de pé graças às constantes reformas por que passam, modo de manter ao menos a aparência de ordem e ordenamento vigentes quando menos desde a independência. O bordão que ali de fato parece vigorar — cuja atualidade, nestes anos que culminaram no centenário da Semana de

Arte Moderna, é espantosa — só poderia provir dos lábios de Plácido. Ele é exposto no momento em que, contracenando com Velasco, o patriarca doutrina que nada vem “antes dos pais”, salvo “Deus e a pátria somente” (164).

A segunda peça é *Sangue limpo*, “Drama em três atos e prólogo” de Paulo Eiró (1836-1871), poeta social hoje esquecido a despeito de ter motivado um romance biográfico de autoria do anarquista Afonso Schmidt.⁵ Se Macedo escreveu seu texto para um evento oficial, Eiró compôs *Sangue limpo* para participar de um concurso literário promovido pelo Conservatório Dramático Paulistano, em 1859 — mesmo ano da encenação de *Amor e pátria* —, que premiaria “o melhor drama original, revestido de moralidade, que tivesse por assunto algum dos gloriosos episódios da história do nosso país”. É o que o dramaturgo esclarece no “Prefácio” à primeira edição da peça, de 1863, no qual afirma, após justificar a escolha do episódio da independência como “moldura” para o drama, ter assumido para si a tarefa de “combater os preconceitos iníquos que se opõem à emancipação completa de todos indivíduos nascidos nesta nobre terra.” Justifica em seguida o tom enfático que tentara imprimir no original, indagando: “Não será dramático desenrolar a velha bandeira do Ipiranga e nela apontar como antítese monstruosa a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor de nossas liberdades? Não será dramático mostrar o que fizeram nossos pais e o que nós temos a fazer para coroar sua obra?”⁶

O enredo de *Sangue limpo* tem por base diferenças específicas das personagens centrais, de ordem socioeconômica e racial, que funcionam

5 Trata-se de O romance de Paulo Eiró, lançado em 1959, cem anos após Eiró ter concluído *Sangue limpo*.

6 Paulo Eiró, “Prefácio” a *Sangue limpo* (Drama original em três atos e prólogo), 2ª ed., Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, 1949, p. 25 e 26. Como as citações subsequentes se referem a essa edição, doravante as páginas de que provieram serão indicadas no corpo do texto, entre parênteses.

como polos de desavenças, dificultando ou impedindo a convivência entre elas. Salvo nos momentos antecedentes à proclamação do futuro imperador, feita pouco antes do cair do pano, momento em que são ingênuas e magicamente resolvidas no plano da ficção, essas tensões permanecem vigentes até o crepúsculo do império, quando a abolição, que como sabemos em nada ou muito pouco afetou o racismo que atravessa a história brasileira, dará lugar à exploração econômica dos negros libertos. Na medida em que põe em cena desacertos e disposições traumáticas, já desde a sua abertura o texto de Eiró embute um alcance polêmico, logo político, que o enredo leva adiante com propriedade.

O autor se vale de uma rígida escala hierárquica para apresentar seu recorte do cotidiano da provinciana São Paulo do início da primavera de 1822. Tal escala se baseia em oposições binárias, seja entre colonizadores portugueses e colonizados brasileiros, seja entre riqueza e fidalguia versus origem humilde e vida modesta, seja entre brancos versus negros e mestiços. Origem nacional, poder político, abastança econômica e matriz biológica são assim conjugados através de uma sintaxe teatral ousada a ponto de manchar de sangue a melodia verde-amarela delineada por Macedo.

O recorte temporal tem em 25 de agosto de 1822 seu limite inferior, dia em que se passam as ações contempladas no “Prólogo” que, ademais, patenteia a habilidade de Eiró em explorar perspectivas diversas. Tendo por cenário o Pátio do Colégio, onde a população se reúne para saudar o príncipe regente de passagem pela cidade, a introdução traz uma sequência de cenas (12 no total) das quais diversas personagens participam, entre elas 2 “Desconhecidos”, “Um homem do povo”, “Uma mulher” e “Um militar” que contracenam com os protagonistas ali também presentes.

As falas, em geral breves, compõem um mosaico cujas peças são os distintos comentários indicativos das posturas daqueles que as emitem

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

frente às vicissitudes do momento. Sirva de exemplo o diálogo entre D. José de Saldanha, fidalgo português importante na trama, e o militar também lusitano. Este se mostra hostil ao príncipe regente e fiel a Portugal, manifestando de quebra sua cobiça pela heroína da peça, a mestiça Luísa, que segundo ele resulta da “mistura mais deliciosa da raça branca com o tipo indiano” (33). Sem saber que atíça a ganância do oficial lusitano, crítica sutil, porém certa à mentalidade e às práticas colonialistas, Luísa exalta, em contraste, a diversidade da multidão a sua volta: “Apreciem a variedade de gente que há. Aqui vê-se de tudo; a baeta roça nas sêdas, a farda das milícias encontra-se com o poncho dos caipiras; olhem lá, às direitas; um negro esbarrando-se na batina de um padre. Nunca vi semelhante mistura de pobres e ricos, de velhos e crianças. A cidade toda está aqui” (31).

A condenação daquele mesmo militar à miscigenação corrente na população brasileira, paradoxal senão inconsistente dada sua manifesta atração por Luísa, leva à reação imediata de Rafael Proença. Desafiante, este o interpela:

Mestiços! Ah! meu bravo, a vós outros cabe metade da injúria. Tomai-a! (Animando-se) Não vos envergonhais de lançar-nos em rosto as conseqüências do crime por vós praticado? Por vós, que tendes feito da América um pelourinho? Por vós, que não podendo obrigar o índio a cultivar a terra de que o despojastes, ídes procurar além dos mares servos mais obedientes e mais vis? Quais serão os que, ainda não satisfeitos com a exploração infame dos sentimentos do amor e da paternidade, não desdenham fecundar o leito da escravidão? Somos nós, decerto (36-37).

Ao lado da ironia, expressa já no título do drama, esse contraponto entre ‘vós’ e ‘nós’ perpassa todo o enredo nele desenvolvido.

Como praxe no teatro romântico, o enredo gira em torno de um casal apaixonado obrigado a lutar contra aqueles que, em nome de valores caros para eles, porquanto fiadores da proeminência de que desfrutam, procuram

obstar sua união. O fato de tal contraponto repetir aquele mais amplo, que opõe partidários da coroa portuguesa e favoráveis à independência, ressalta a estrutura polar da peça. Os opositores são, de um lado, o fidalgo D. José de Saldanha, pai de Aires, jovem recém-chegado a São Paulo, e, de outro, Rafael Proença, o rígido sargento de milícia para quem a “honra é a geração” (47) e irmão mais velho de Luísa, que ao lado de Aires forma o par enamorado.

Os motivos da oposição de D. José e de Rafael ao casamento de seus dependentes serão explicitados ao longo do segundo ato, “Dois orgulhos”, quando o fidalgo visita o sargento para tentar convencê-lo de se unir a ele no impedimento. Na conversa entre ambos D. José esclarece que sua objeção se deve menos à disparidade hierárquica e econômica que os aparta de que à circunstância de serem ele e a irmã filhos de um mestiço, produto das relações sexuais que um “fazendeiro abastado” (79) tivera com uma escrava obrigada a lhe servir também na cama.

Neste momento, após questionar seu interlocutor, Rafael expõe ideal maior propagado em *Sangue limpo*:

Sou filho de um escravo, e que tem isso?... onde está a mancha indelével?... O Brasil é uma terra de cativo. Sim, todos aqui são escravos. O negro que trabalha seminu, cantando aos raios do sol; o índio que por um miserável salário é empregado na feitura de estradas e capelas; o selvagem que, fugindo às bandeiras, vaga de mata em mata; o pardo a quem apenas se reconhece o direito de viver esquecido; o branco enfim, o branco orgulhoso, que sofre de má cara a insolência das Côrtes e o desdém dos europeus. Oh! quando caírem tôdas estas cadeias, quando êstes cativos todos se resgatarem, há de ser um belo e glorioso dia! (79).

Tal utopia será crucial no último ato, quando Rafael irá nela se basear para tomar decisões bruscas que seriam incompreensíveis caso ela não as precedesse. Na conclusão do ato Aires invade a cena, interrompe o tenso diálogo que desandara em afronta mútua, e ante o espanto de seu pede a mão

de Luísa a Rafael. Em sua concisa resposta este inverte os polos da segregação e afirma, digno: “Vosso sangue não há de unir-se com o meu sangue” (80).

Várias menções à morte espalhadas no segundo ato, verdadeiros agouros, antecipam sua presença no ato seguinte, a começar pelo título, “Independência ou morte!”, que ao modo de um bordão irá retumbar repetidas vezes no final do drama, organizado com sagacidade por Eiró. A começar pela escolha e disposição do cenário, uma pousada próxima ao córrego do Ipiranga, que no palco é dividida, com uma taberna situada à esquerda e “uma salinha com trastes usados” à direita. Entre elas, “na parede de divisão” (81), uma porta.

O binarismo é assim materializado, com o acréscimo de um elemento de alta carga simbólica, a passagem pela qual “trastes usados” podem adentrar o espaço consagrado ao desfrute e ao restauro, e ali serem servidos. Posto o arranjo da cena repercutir a estrutura frasal do brado da independência, a alternativa entre alento e renúncia nele presente sinaliza a possibilidade de uma efetiva rebeldia que, contudo, só terá vigor num curto intervalo. Este tem início no momento em que Rafael — que logo ao chegar à pousada contrata, ao preço de “um punhado de moedas” (94), o taberneiro e seu empregado para repetirem o bordão quando da iminente passagem de D. Pedro e sua comitiva, da qual o sargento fazia parte — espanta-se de lá encontrar Aires e Luísa.

Antes, como está claro, novas personagens foram introduzidas, com destaque para Liberato, um escravo robusto que trazendo uma “grande faca à cinta” entra na taberna e pede “Aguardente... vinho... sangue... alguma coisa que atordôe” (83). Enquanto bebe conta ao taberneiro, a quem trata como “senhor”, que acabara de chegar de Santos, onde na noite interior ocorrera um assassinato, e que estava comemorando seu primeiro dia de liberdade. Respondendo à indagação do taberneiro sobre o nome do assassino, afirma

ter sido Liberato, a quem se refere como “outro como eu mesmo” (84). A duplicação, na qual a condição servil conflita com a individualidade, prenuncia o intento do negro de romper com sua vida pregressa e tentar abrir, mesmo à força, outros horizontes.

Narra então a história de Liberato: os antigos cativeiros, nos quais sempre passou por privações e castigos, até ser adquirido por seu último senhor que, trocando-o por um cavalo, o salvara da morte por açoite a que fora sentenciado. Diante dele se ajoelhara, mas como ele lhe virara as costas, jurara nunca mais se dobrar a quem quer que fosse. A intervenção de Liberato se distingue não apenas por exprimir um primeiro ato de rebeldia, mas também graças à linguagem ímpar forjada para a personagem:

Liberato teve três cativeiros. Primeiro senhor dêle era um velho muito bom. Dava esmola pra pobre: Liberato morria de fome. Senhor velho ouvia missa todos os dias, não saía de igreja: Liberato trabalhava sem parar, não tinha dia-santo seu. Um dia, branco quis fazer uma capela; não tinha dinheiro, vendeu Liberato na fazenda. Foi mulher que comprou êle. Marido já tinha morrido. Era bonita... bonita... cara de anjo... fala dela era música. Negro apanhava todo dia, negro comia barro pra não morrer de fome, negro não tinha licença de dormir. Sinhá dizia: Feitor não presta! E sinhá ajudava feitor. Um dia mucama quebrou o espelho grande: sinhá arrancou os olhos de mucama (84-85).

O relato deixa implícito que o último de seus proprietários fora D. José de Saldanha. Este forçara Aires a acompanhá-lo até Santos, onde o prendera para afastá-lo de Luísa, colocando-o sob a guarda do próprio Liberato. Como aquele lograra escapar, tomado de ódio o senhor mandara o escravo se ajoelhar para ser açoitado. Em um ato de rebeldia, este somente curvara a cintura e, recebida a primeira chicotada, esfaqueara D. José.

Ao passo que essa cena se desenrola no saguão da taverna, no quarto de trastes Aires dormia. Um pequeno detalhe dito pelo empregado do estabelecimento, de que o fidalgo propusera trocar com ele suas roupas finas

pela “calça de todos os dias (...) e o jaleco sem botões” (82), indica o processo de transformação que o jovem empreende, procurando, como Liberato, renegar sua vida pregressa. Pouco depois Luísa também chega ao pouso, onde fora para recepcionar o irmão, e se admira de encontrar Aires ali. Sem saber que o pai tinha sido morto, este conta os apuros por que passara, e ao concluir resume sua condição atual como a de um “amante feliz e filho maldito”. Ela, por seu turno, revela não pretender mais voltar para casa, ainda que Rafael a amaldiçoe, e suplica a Aires para que não a abandone. Conscientes de que a única solução que lhes permitiriam estar juntos é a fuga, optam por ela.

Nesse ínterim, na taverna Liberato adormecera, embriagado. Temendo-o e dele suspeitando, o taberneiro chamara soldados para prendê-lo. Acordado por estes, que lhe dão voz de prisão acusando-o do assassinato em Santos, sabendo que caso preso seria enforcado, o ex-escravo se mata com a faca utilizada para assassinar D. José. Antes, porém, confessa o crime e anuncia seu nome, Liberato. O desfecho trágico de sua exígua experiência de liberdade é, deste modo, precedido pela recomposição da unidade de que abriu mão quando relatara sua vida pregressa. Enquanto rebelde, e vendo que a libertação chegara ao fim, o suicídio se torna o único gesto digno que lhe restara.

O epílogo reúne o casal de amantes e Rafael, que se depara com eles na iminência da partida. Compreendendo o que se passava, procura se manter frio. Renega Luísa e pergunta a Aires, sarcástico, o que fazia ali, recebendo em resposta uma frase cuja fórmula — salvo a presença da pontuação, que introduz uma cesura — evoca o grito do Ipiranga: “Levá-la comigo, ou morrer” (95). Rafael por fim os autoriza a seguir seu caminho, mas agora é Luísa quem se desespera. Suplica que a mate caso não a perdoe, mas o irmão se nega. Diz odiar apenas a ela, e lança contra Aires o anátema de estrangeiro,

alguém cuja vida poderia tirar quando bem entendesse.

Intervindo, Aires indica a Luísa a similitude da situação de ambos, ela repelida pelo irmão tal como ele fora amaldiçoado pelo pai. Não fosse pouca a tensão, chega a eles a notícia do assassinato de D. José, o que leva Aires a assumir a responsabilidade pela morte do pai. Numa deixa de ressonância edipiana, qualifica-se como um “ente maldito... cujo contato tudo mancha e infelicitiza” (97). Ao passo que o casal lamenta a má sorte que o destino lhes reservara, Rafael, indica uma rubrica, medita, até se dirigir a Aires. Afirma que Deus retirara dele os “bens mais estimáveis da vida”, e que a terra em que pisava já não lhe conhecia, pois se tornara uma terra livre, avessa a “suas faixas de escravidão”. Em suma, que ele não mais possuía “Nem pátria, nem família” (97), expressão que inverte o bordão lançado por Plácido, em *Amor e pátria*.

As perdas sofridas por Aires motivam o sargento a realizar algo até aí inesperado: abre as portas da nação em vias de nascer para aquele que, agora despossuído, deixara de ser seu “inimigo” (97). Estende-lhe a mão e pergunta se aceitaria fazer parte da nova nação, e de sua família, que também não seria mais a mesma graças aos reordenamentos que ingenuamente projeta. Imagina que o 7 de setembro seria o dia da “felicidade”, o “belo e glorioso dia” que exaltara em sua discussão com D. José, no qual as “cadeias” cairiam e os “cativos todos” seriam resgatados (79). Em sua resposta Aires o chama de “irmão”, e o compara a Deus, o único membro da tríade reunida no bordão de Plácido que resta incólume.

Estimulado pelas sucessivas reviravoltas ocorridas no intervalo que culminará no grito do Ipiranga, Rafael vislumbra uma possibilidade que a seu modo Liberato ensaiara: escapar através da fissura que um acontecimento excepcional pode produzir na couraça que protege o tempo e a história de virtuais intempestividades para, daí, lutar por um futuro menos injusto. Um

porvir em que a pátria seria um lugar no qual vigeria uma política propícia ao brotar de novas formas e relações de vida, pautadas pela cidadania e pela experimentação, lugar de asilo e não de exílio, onde o comum provém da partilha de posições divergentes.

Sangue limpo propõe um instigante arranjo especular cuja preparação remonta ao prólogo. Se neste a profusão de vozes faculta uma multiplicação de temas e perspectivas, no epílogo da peça as personagens atuam tendo um único evento como pano de fundo, a independência prestes a ser proclamada, ali também considerada desde ângulos distintos. Com sua revolta Liberato inaugurara esse ensaio de perspectivismo, uma vez que ao duplicar-se, saindo de si, oblitera o que foi e fez. Ao mesmo tempo, assassinando o senhor franqueara a passagem, sem o saber, para que Rafael, Luísa e Aires, atravessando-a, se reconciliassem, graças à crença de que a independência implicaria na suspensão de estigmas e barreiras sociais, recentes no caso do último, longevas no caso dos irmãos, até hoje impostos a boa parte da população brasileira. A morte do escravo, inclusive porque suicídio, alcança uma dimensão sacrificial, constituindo um ato político dado impedir sua execução por outrem. Ele se subtrai à lei para subtraí-la, imobilizá-la.

Essa utopia comunitária vigora, contudo, por um átimo, tal uma cesura. Afinal, duas das quatro intervenções que encerram o drama repetem o grito do Ipiranga, grafado, no entanto, de modo distinto daquele utilizado no título do terceiro ato: “Independência ou morte!” agora se torna “Independência, ou morte!” (98), repetindo o molde da fala de Aires referente a Luísa, “Levá-la comigo, ou morrer” (95). À primeira ocorrência do brado cesurado segue-se numa rubrica o anúncio de que “O príncipe e seu séquito atravessam o fundo do teatro”, alusão à iminente recomposição da ordem imperial, e familiar. Rafael então se descobre, pede a seus “filhos” que façam o mesmo e justifica: “É o Brasil que passa” (98), expressão de inegável ambiguidade.

No retorno do grito, sempre marcado pela pausa, derradeira fala da peça, uma rubrica indica que as vozes que o soltam se afastam.

Levando em conta os jogos de duplicação e espelhamento constantes em *Sangue limpo*, de um lado, e a data em que foi composto, de outro, fica claro o alcance irônico do pequeno desvio que o autor imprime sobre a forma usual de grafar o lema do Ipiranga. Daí não ser difícil imaginar, no pano a cair sobre o fundo do teatro que o vulto do fundador do império do Brasil percorreria, a efígie de Liberato simbolizando o esmorecer da promessa de enfim conquistar a liberdade, as ruínas da esperança de um futuro menos opressor.

A estreia de *Sangue limpo* em São Paulo ocorreu em 2 de dezembro de 1861. Na edição do *Correio Paulistano* de dois dias depois a peça e o autor foram duramente atacados. Segundo o articulista, que não assinou o texto, “a julgar pelo drama” “o autor é um enjeitado” da “família dramática”. Não contente, após comentar que apenas um dos atos é agradável, erige-se como juiz das artes para afirmar que, no entanto, também nesse ato “as leis da arte não foram observadas”.⁷ A lei do império e o império da lei nada mais são que partes de um único símbolo, ou, ainda, do símbolo da totalidade. Quanto a Paulo Eiró, sua ousadia foi ter despedaçado não apenas o mito da harmonia da grande família brasileira. Fragmentou também a ordem simbólica a ela subjacente.⁸

7 As informações sobre a crítica anônima constam da “Notícia bibliográfica” relativa a Paulo Eiró da 2ª edição da peça, 1949, assinada por José A. Gonsalves, p. 15 e 16.

8 “De manera paradójal, es cuando el orden simbólico resulta interrumpido que entonces también toca a su propia esencia. El symbolon es quebradura tanto como reunión: es quiebre-para-la-reunión, tiene su verdad en su ser-dividido. Nunca hay un solo symbolon. Como el singulus, no existe más que en plural – y los singuli siempre son otros tantos symbola.” Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, tradução de Jorge Manuel Casas, Buenos Aires: la marca, 2003, p. 198

III. Epílogo: desencaixes em 1922

Na São Paulo em que Macunaíma se aloja a paisagem é por vezes percebida como tão semovente quanto a Amazônia que por um lapso o herói deixa para trás. Se lá, conforme Euclides da Cunha, a própria natureza acarreta as surpreendentes transformações físicas, na capital paulista esse papel cabe à técnica, por sua vez dependente do mesmo capital que na floresta escravizava os seringueiros, ambos atuando como os agentes responsáveis pelas incessantes alterações que afetam o panorama da cidade, em termos materiais e simbólicos.

Essa é pelo menos a visão de António de Alcântara Machado, expressa numa de suas rápidas descrições acerca do cotidiano da jovem metrópole: “Nós estamos na puberdade. Período de transformação importante. Não há psicologia assente. Não há nada assente. O ambiente dorme de um jeito e acorda no dia seguinte de outro”. Daí ser ainda “cedo para a literatura de pura invenção”, defendendo com isso o alcance documental, escrutinador, que em 1927 identificava na recente produção modernista.⁹ Na medida em que a escrita de Alcântara Machado contrasta vivamente com o estilo *fin-de-siècle* de Euclides da Cunha, ela oferece uma clara ilustração da valorização, pelos literatos modernos, de um ritmo ágil e leve, de versos harmônicos ao invés de melódicos¹⁰, da parataxe, e, ainda, o recurso a um léxico e uma prosódia embasados em variantes das linguagens cotidianas. Essa matriz servia ao mesmo tempo como fundo para a realização de paródias ou para

9 “As opiniões e observações de um modernista brasileiro sobre o Modernismo brasileiro. Uma hora com o Sr. António de Alcântara Machado (Entrevista a Peregrino Jr.)”, O Jornal, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1927. O diálogo foi transcrito em António de Alcântara Machado, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, organização de Cecília de Lara, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1988, p. 279-286 (o fragmento está na p. 283).

10 Remissão à distinção proposta por Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo” de Pauliceia desvairada, em Obras completas de Mário de Andrade, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, p. 16.

transcrições de passagens de autores acadêmicos que, graças à evidente oposição estilística aos textos que os citavam, satirizavam o bacharelismo então predominante nos campos literário e cultural.

Alcântara Machado decerto explorou tais procedimentos, por exemplo em “Solo romântico”, crônica na qual recolhe pérolas que evidenciavam a “exuberância tropical” sobrevivente ao século. Uma destas preciosidades provêm de uma das mais melosas cenas de *Amor e pátria*, quando os pais de Afonsina informam a ela e a Luciano que seu casamento era por eles abençoado, e, de quebra, que a cerimônia ocorreria na tarde daquele mesmo dia em que recebem a boa nova, tudo isso em perfeita sintonia com a boa nova da independência. Alcântara Machado transcreve boa parte da cena em questão, cuja conclusão retroalimenta falas precedentes e subsequentes, todas moduladas pelo mesmo diapasão:

AFONSINA — Oh! Praza ao céu que a glória da pátria venha refletir seus raios brilhantes sobre a pira do nosso himeneu.

LUCIANO — E a pátria será a tua única rival; a amada única que terei além de ti!

AFONSINA — Mas a essa minha rival eu amo, eu adoro também! nem eu te quisera para meu esposo se não a amasses tanto! a essa minha rival... Oh! meu Luciano, amo-a, adoro-a tanto, como a mim! ainda mais do que a mim!...¹¹

Um dos temas principais das intervenções do autor saídas entre 1926 e 1927 em jornais diários é o modernismo, cujas inflexões, inclinações e polêmicas são objeto de comentários argutos que dialogam com diagnósticos expostos por Mário de Andrade na célebre conferência de 1942, “O movimento modernista”. A síntese ali realizada merece ser mantida no horizonte do presente, uma vez que o “direito permanente à pesquisa

11 António de Alcântara Machado, “Solo romântico”; Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 236. Em *Amor e pátria*, 1979, a passagem está na p. 166.

estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”¹² são princípios que bem ou mal permanecem em pauta.

Nos textos relativos ao modernismo de Alcântara Machado é possível discernir a proposição de duas coordenadas principais que, sucedendo-se, teriam caracterizado as intervenções modernistas nos primeiros anos após a realização da Semana de Arte Moderna, considerada por ele, ressalte-se, “o nosso 7 de setembro espiritual.”¹³ Tal consideração ecoa no título de uma de suas colaborações mais sagazes: “Subsídios para a história da independência”.

Nesse texto o autor explora notadamente a primeira daquelas coordenadas, relativa à destruição da herança cultural levada a efeito pelos modernistas com o intuito de “integrar a literatura brasileira. No momento universal está claro. Daí o espanto” por eles causado nas searas tradicionalistas, já que, momento em que assume a primeira pessoa do plural, “Demos de repente um pulo de cinquenta anos pelo menos. Para podermos emparelhar com o resto do mundo decente.”¹⁴ Ciente do risco de ser acusado de postular algo como a existência, no âmbito brasileiro, de uma relação direta de dependência com respeito às vanguardas europeias, seja em termos artísticos, seja em termos críticos e teóricos, complementa: “É mais certo dizer que a mesma ânsia de renovação produziu na Europa, como nas duas Américas, (...) movimentos reacionários idênticos, mas independentes entre si.”¹⁵

A política de abertura de caminhos fornece argumentos diversos a partir

12 Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, em Aspectos da literatura brasileira, 5ª ed., São Paulo: Martins, 1974, p. 242.

13 António de Alcântara Machado, “Uma qualidade moderna”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 202.

14 António de Alcântara Machado, “Subsídios para a história da independência”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 185.

15 *Ibidem.*

dos quais Alcântara Machado discorre sobre o modernismo. Em síntese, ela decorre da

coragem de afirmar destruindo (...) não só o que não presta como também e principalmente o que não interessa mais. Camões por exemplo. (...) Ninguém o lia. Ninguém tinha mais tempo e pachorra para isso. No entanto toda a gente fingia saber de cor *Os lusíadas*. (...) O mesmo aconteceu com os outros fantasmas que viviam perseguindo a literatura brasileira. A rapaziada demonstrou que eles não passavam de meras assombrações. Só os bobos é que podem ainda acreditar nelas. Resultado: ninguém mais quis ser bobo. Não vê.¹⁶

Tal coragem — que aponta em direção similar àquela assestada por Walter Benjamin em sua exposição do “caráter destrutivo, cujo lema é “criar espaços” e o propósito “esvaziar”, o que rejuvenesce, “porque remove os vestígios da nossa própria idade”, e “alegra, pois toda remoção significa para aquele que destrói uma redução total”¹⁷ —, levava ao repúdio a um “estilo literário” em que “a palavra” servia “como disfarce do objeto”, uma vez que

O literato nunca chamava a coisa pelo nome. Nunca. Arranjava sempre um meio de se exprimir indiretamente. Com circunlóquios, imagens poéticas, figuras de retórica, metalepses, metáforas e outras bobagens complicadíssimas.” O repúdio ao que na ocasião chamou de “verbalíssimo tropical” implicava em “diminuir o mais possível a distância que separa a linguagem escrita da falada.”¹⁸

Tal repulsa evidenciava a existência de um esforço coletivo de atualizar os parâmetros críticos via pesquisas e estudos. Afinal, dados os “Cinquenta anos de atraso mental” que “tinham levantado uma barreira de ignorância e de mesmice, de tradição e de preguiça que parecia invencível”, o “primeiro

16 António de Alcântara Machado, “Uma qualidade moderna”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 202-203.

17 Walter Benjamin, “O caráter destrutivo”, em *Imagens do pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*, tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 97.

18 António de Alcântara Machado, “Uma qualidade moderna”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 203.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

cuidado da geração foi assim destruir. Daí a necessidade de críticos. Daí o aparecimento de espíritos implacavelmente analíticos. Daí o barulho moderno.”¹⁹

Se esta reação assegurava alguma coesão entre os integrantes do movimento, a paulatina divisão em subgrupos sinalizava sua fragmentação, segunda coordenada priorizada pelo autor, para quem daí derivava um pendor por instituir “arbitrariamente um padrão modernista”, sistematizar “uma coisa ainda informe”.²⁰ Contra isso advoga a necessidade de “fazer muita prosa e muita poesia”²¹ para só depois teorizar a partir delas. Expondo sua posição pessoal, confessa estar contrariado

com a mania que tem certos modernos nossos de criar um problema para a literatura brasileira. Já por várias vezes tenho lido alusões a esse tremendo problema. Até hoje não consegui saber ao certo em que ele consiste. Não temos problema algum a resolver. Isso de problemas é luxo de civilização cansada. Selvagens da América, nosso problema é escrever e mais nada. Depois que venham as teorias, os postulados, as questões, os alvitre.²²

Sabemos hoje que a fragmentação em boa medida vingou. E que as razões não se restringiam ao campo literário, concernindo também à esfera política. Nunca é demais lembrar que o primeiro líder da extrema direita brasileira, Plínio Salgado, se pouco frequentou salões literários participou de algumas das principais revistas modernistas, e, pior, continua sendo identificado com o modernismo.

A guinada à esquerda de Oswald de Andrade talvez sirva, talvez de

19 António de Alcântara Machado, “Meninos prodígios”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 223.

20 António de Alcântara Machado, “As opiniões e observações de um modernista brasileiro sobre o Modernismo brasileiro. Uma hora com o Sr. António de Alcântara Machado (Entrevista a Peregrino Jr.)”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 281.

21 António de Alcântara Machado, “Filiação impossível”, Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone, 1988, p. 272.

22 *Idem.*

modo fácil demais, como contraponto, mas não se deve esquecer que as ameaças de empastelamento a *O homem do povo*, de um lado, e as agressões sofridas pelo autor, de outro, ambas ocorridas em 1931, chamam a atenção para a reação violenta de parcelas dos conservadores contra reivindicações de a favor de justiça e equidade social. Quanto ao Partido Democrático a que alguns modernistas se filiaram, teria vida efêmera, sufocado que foi pelo regime getulista imposto a partir de 1930.

Eventos e situações como tais ainda perturbam. Mas é alentador lembrar que a tendência à dispersão potencializada pelo modernismo, quiçá um dos últimos “ismos” de amplo espectro e alcance, prossegue seu curso. Não seria a fragmentação, a diferenciação, o que ao desunir nos une?

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª ed., São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* (O herói sem nenhum caráter), Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Obras completas de Mário de Andrade*, Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*, tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2015

CUNHA, Euclides da. *À margem da História. Obras completas*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo* (Drama original em três atos e prólogo), 2ª ed., Revista do

Arquivo Municipal de São Paulo, 1949.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro completo*, Tomo I, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

MACHADO, António de Alcântara. *Obras v. 1 – Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Difel, 1962.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*, tradução de Jorge Manuel Casas, Buenos Aires: la marca, 2003.

Submissão: 20/04/2023
Aceite: 29/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e93941>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*