

outra travessia

Revista de Literatura nº 35

Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2023

Organizadores do Dossiê:

Ricardo Gaiotto de Moraes, UFSC

Pablo Simpson, Unesp-São José do Rio Preto

Francisco Cláudio Alves Marques, Unesp-Assis

Oswaldo Copertino Duarte, UNIR

Sandra Teixeira de Faria, Universidad Complutense de Madrid

Editores:

Ricardo Gaiotto de Moraes

André Fiorussi

Editoração:

Jefferson Michels

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Ficha Técnica

Imagem da capa: “Passeio ao Capeu Virado Belém, Maio de 1927”, fotografia, 05/1927. São Paulo: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade: MA-F-0176.

Catálogo:

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores: Ricardo Gaiotto de Moraes, UFSC; André Fiorussi, UFSC.

Organizadores: Ricardo Gaiotto de Moraes, UFSC; Pablo Simpson, Unesp-São José do Rio Preto; Francisco Cláudio Alves Marques, Unesp-Assis; Osvaldo Copertino Duarte, UNIR; Sandra Teixeira de Faria, UCM- Espanha

Editoras assistentes: Carolina Severo Figueiredo; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto

Revisores/Colaboradores: Carolina Severo Figueiredo; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto; Renato Bradbury de Oliveira

Capa, projeto gráfico, diagramação e editoração: Jefferson Michels

Conselho Consultivo:

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires (UBA),
Argentina
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Ana Porrúa, Universidade de Rosário, Argentina
Antonio Carlos Santos, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Brasil
Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Ettore Finazzi Agrò, Università de Roma La Sapienza, Itália
Fabián Javier Ludueña Romandini, Universidad de Buenos Aires - Universidad UADE
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
Flora Süssekind, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Florencia Garramuno, Universidad de San Andrés, Argentina
Francisco Foot Hardman, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Gema Areta, Universidad de Sevilla
Ivia Alves, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Jorge Hoffmann Wolff, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Livia Grotto, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil
Luciana María di Leone, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universidade de Leiden, Países Baixos
Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
María Gabriela Milone, IDH, Conicet. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Mario Cesar Camara, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Rita L. de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sabrina Sedlmayer Pinto, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Susana Celia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Wander Melo Miranda, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Wladimir Antônio da Costa Garcia, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Modernismo brasileiro 100+1 anos: crítica, heranças, perspectivas (vol. 1)

O centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma efeméride que provocou pesquisadores em artes, literatura, culturas brasileiras e de literatura comparada a revisar as construções historiográficas em torno do Modernismo brasileiro, e consequentemente de um de seus símbolos - a Semana. Foi também com esse intuito que realizamos um congresso, durante o mês de outubro de 2022, na Universidade Federal de Santa Catarina. Visando deslocar o eixo celebratório das reflexões, a ideia era não apenas lembrar a efeméride, passando em revisão as pesquisas sobre como se organizou e o que se apresentou no evento modernista, mas refletir criticamente sobre que restou daquele tempo e, quem sabe, propor novas perspectivas.

A ideia inicial partiu da Profa. Dra. Sandra Teixeira de Faria, da Universidad Complutense de Madrid, que nos convidou para formar a comissão que projetou o congresso a ser realizado em diversas cidades - ainda estávamos sob o medo da pandemia de COVID-19, por isso, em muitos casos, realizamos eventos virtuais e híbridos. Assim, formou-se uma aliança de colaboração entre dez instituições de cinco países em três continentes, a saber: Espanha (Universidad Complutense de Madrid – UCM e a

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

Asociación de Profesores de Lengua Portuguesa en España – APLEPES); Portugal (Universidade Aberta, Universidade Fernando Pessoa e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias – CLEPUL, da Universidade de Lisboa); Itália (Universidade de Pádua); Brasil (Universidade Estadual Paulista – Unesp, Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR e Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC); e Angola (União dos Escritores Angolanos – UEA).

Dado o carácter internacionalista dos modernismos e das vanguardas históricas, pareceu-nos muito bem vinda a ideia, sobretudo porque possibilitou pluralidade e diversidade de olhares. Foi neste espírito que convidamos colegas, pesquisadores dos modernismos, para conferências e palestras, realizadas entre os dias 22, 23, 24 e 25 de novembro na Universidade Federal de Santa Catarina¹. Para realizar esta etapa, juntaram-se a nós os colegas da UFSC, que muito contribuíram com as discussões e organização do evento. Depois do congresso, abrimos chamada de artigos na revista *outra travessia*, provocada pelo seguinte manifesto:

Nós, intelectuais, artistas, pesquisadores, pesquisadoras, professores e professoras, um certo “nós” talvez, pode-se dizer assim, deveríamos tomar que atitude no ano de 2022+1 diante do centenário da Semana de Arte Moderna?

Passar em revisão, observando a partir de ângulos diversos as diferentes nuances do que se encenou no Theatro Municipal (incluindo bastidores, fosso, arredores, salões, vaias)?

Criticar os termos com que foi descrita a Semana, em maiúscula? ou a Arte Moderna? Suficiente moderna? Modernistas? Futuristas? De São Paulo? Regionais? Internacionais? Universais?

1 Cf. <https://linktr.ee/100modernismo>

Passar em análise e terapia as sucessivas revisões do passado? Década, 20 anos, cinquentenário, 80 anos? Foi gostoso, ficou bonito? Foi aventureiro, aristocrático? Momento crítico ou criador? Influências, anacronismos, decolonialismos?

Relativizar desvairismos, papas, escolas? Nós os passadistas futuristas contemporâneos um tanto fora do lugar de entrelugares?

Analisar identidades, identificações ou constatar as impossibilidades (machismo racismo, homofobia) estruturais?

Questionar o país, em seus eventuais avanços e progressos, pelo que se pretendeu como modernidade, atualidade e universalidade?

Mistificar o sentido do comemorar um centenário que encontra um país de legiões autoritárias na mais triste nação?

Os textos que compõem os números 35 e 36 da revista *outra travessia* aceitaram, portanto, a chamada. Como o volume sai no ano pós-centenário, graciosamente resolvemos intitulá-lo Modernismo 100+1.

Iniciamos o número 35 com uma homenagem a Telê Ancona Lopez, que foi organizada em torno de uma mesa com a participação de pesquisadores e pesquisadoras que foram orientados por ela, Raul Antelo, Marcos Antonio de Moraes e Rita de Cássia Barbosa. Naquela ocasião, Telê apresentou “Classificar manuscritos = decifrar etapas da criação literária”, oferecendo-nos uma conferência que explicou e testemunhou muito de sua trajetória dedicada ao ensino e à pesquisa da crítica genética. Telê foi pioneira nos estudos dos manuscritos do Arquivo Mário de Andrade, abrindo perspectivas originais, a partir de uma abordagem crítica voltada ao estudo do arquivo como parte integrante do processo criativo e de sociabilidade dos escritores, coordenando a equipe que se lançou aos estudos do arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, USP. Dentre seus inúmeros trabalhos, destacam-se a organização e estabelecimento de texto de grande

parte da obra então inédita de Mário de Andrade, como *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, *O turista aprendiz* e *De São Paulo* e, investigando a fundo o processo criativo e o pensamento do autor, os ensaios *Macunaíma, a margem e o texto*, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, e a organização da primorosa edição crítica da rapsódia andradina. Quem lhe faz, neste número de *outra travessia*, um perfil é Raul Antelo, referência incontornável para os estudos dos modernismos na América Latina, e que foi orientado por Telê Ancona Lopez.

Raul Antelo, a quem agradecemos pelo diálogo e pela disponibilidade durante a organização do congresso, assina também o artigo “Modernismo múltiplo: a memória de Mário”, onde explica a memória de Mário de Andrade. Partindo de uma coincidência que vê entre os processos de criação de Borges e Mário de Andrade, autores para quem “ler e escrever” seriam “atos complementares para cuja efetivação não basta conhecer em detalhe uma tradição ou uma história: carece de pulsão estética específica para combinar a herança cultural com a singularidade literária”, focaliza o capítulo “Ursa Maior”, de *Macunaíma*. Desenvolve, então, a partir de profunda pesquisa em arquivos, como a escrita de Mário de Andrade interpela uma constelação de antropólogos coetâneos, apresentando, assim, a “memória de Mário como modernismo múltiplo”.

Ainda em perspectiva comparatista, em “Esgotar o campo do possível: Pauliceia Desvairada e A educação dos cinco sentidos, a pulsão do amor em dois tempos”, Susana Celia Scramim compara “Ode ao burguês” de Mário de Andrade, publicado em *Pauliceia Desvairada* (1922), e “ode(explicita) em louvor à poesia no dia de são Lukács”, de Haroldo de Campos, publicado em *A educação dos cinco sentidos* (1985), para agudamente perscrutar os sentidos da imagem poético-sonora ode/ódio nos dois modos de escrita da poesia vanguardista.

Pensando na provocação forjada no prefácio-poema do primeiro livro de poemas modernistas de Mário de Andrade, Francisco Cláudio Alves Marques e Gabriel da Silva Conessa estudam, no artigo “Sobre *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e seu interessantíssimo prefácio”, o livro de Mário de Andrade observando como as “palavras em liberdade”, da poesia de traços dadaístas, captam o espaço urbano multicêntrico e pulsante da cidade em processo de expansão.

Comparando cenas de leitura e de escrita que compõem resenhas literárias do autor de *Macunaíma*, em “Poetas à beira do burburinho da rua: Mário de Andrade lê e escreve Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira”, Ricardo Gaiotto de Moraes investiga como essas imagens, em diálogo com os textos de Guilherme de Almeida e Bandeira, retornam aos poemas de *Pauliceia Desvairada*. O artigo desenvolve, assim, comparações que indicam vestígios da sociabilidade do modernismo nos jornais.

Ainda a partir de *Pauliceia Desvairada*, Jorge Ortiz Vergara investiga, em “Mário de Andrade cita Oscar Wilde: homoerotismo e homofobia no debate com Francisco Pati (1922-1923)”, os ataques homofóbicos de Francisco Pati ao modernista em texto publicado na campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* em 1923, ao criticar as referências a Oscar Wilde que Mário de Andrade havia feito em duas ocasiões, em um discurso de paraninfo e no poema “Paisagem n. 3”.

No artigo “Macunaíma, ainda”, partindo de uma sugestão de leitura para *O herói sem nenhum caráter* dada por Mário de Andrade mais de uma década depois do lançamento do livro, Tiago Hermano Breunig desenvolve uma interessante leitura que mobiliza, atualiza a recepção crítica da rapsódia do ponto de vista do pensamento social. Uma das perguntas do artigo – “não seria o caso, então, de conceber Macunaíma, desde seu nascimento no ‘fundo do mato-virgem’”, como resultado da colonização, incluindo suas

representações, de uma forma não (crono)lógica?” – guia a argumentação na qual, ganha destaque, os sentidos da menção à cidade de pedra de Delmiro Gouveia.

Alexandre Nodari, em “Nós-outros: sobre o sujeito do Manifesto Antropófago”, interroga o manifesto em busca daquela que deveria ser, do seu ponto de vista, a primeira pergunta a ser respondida sobre o manifesto, ou seja, quem é o enunciador – a primeira pessoa do plural que se expressa. A partir da análise dos trechos do manifesto em que a voz em primeira pessoa se explicita e também a partir da própria imagem, o *Abaporu*, ao redor da qual o texto se desenvolve na revista de *Antopofagia*, o articulista desenvolve quem seria esse nós, esse “nós-outros” do manifesto.

Partindo da ideia de que Oswald de Andrade se vale do nexos entre palavra e imagem e da reprodução como procedimentos criativos, encontrada em textos críticos publicados pelo próprio autor na década de 1940, por Manuel Bandeira e por Haroldo e Augusto de Campos, Larissa Costa da Mata investiga em *Pau brasil* (1925), especificamente no fragmento PERO VAZ DE CAMINHA, como o poeta modernista reconstitui uma proximidade entre a noção de começo e de fim do poema, em consonância com a concepção benjaminiana de origem, deslocando seu livro de uma interpretação nacionalista da vanguarda a que pertenceu.

Maria A. Fontes, para armar os argumentos de “‘O abominável homem dos trópicos’: Oswald de Andrade nas releituras de Haroldo de Campos”, parte das leituras que Haroldo de Campos fez de “O Manifesto Antropófago” e do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, sobretudo a partir do paralelo que estabelece entre o gesto oswaldiano “de reler o passado de um modo disruptivo ou sincrônico” e o trabalho do próprio concretista em propor “novos passados-presentes”, para investigar como a devoração que Haroldo faz de Osvaldo redimensiona e potencializa as leituras do poeta

concretista e também sua crítica à historiografia literária nacional.

Encerra este número de *outra travessia* o artigo “A conquista de um lirismo de libertação: uma leitura de Libertinagem, de Manuel Bandeira”, em que Elzio Ferreira aborda os poemas do livro de 1930 partindo dos sentidos profundos que o título do livro pode figurar.

Ao entregar este volume aos leitores, agradecemos a todas as autoras e a todos os autores, à equipe editorial e de diagramação, a todas e todos que colaboraram com o congresso e também para que esta edição de *outra travessia* viesse a público.

Boa leitura!

Ricardo Gaiotto de Moraes, UFSC
Francisco Cláudio Alves Marques, Unesp-Assis
Osvaldo Copertino Duarte, UNIR
Pablo Simpson, Unesp-São José do Rio Preto
Sandra Teixeira de Faria, Universidad Complutense de Madrid

Submissão: 01/09/2023

Aceite: 02/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98396>

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

Homenagem a Telê Anconã Lopez



“Telê e Garoa”, créditos da foto: Márcio Távora

Um perfil de Telê Ancona Lopez

Raul Antelo
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97789>

Em “L’Amitié”, um texto para *Les Lettres nouvelles*¹, Maurice Blanchot, evocando seu amigo Georges Bataille, diz que é preciso renunciar a conhecer aqueles aos quais algo essencial nos une; isto é, devemos aceitá-los em sua relação com o desconhecido, em que somos aceitos, nós também, no nosso afastamento. A amizade, essa relação sem dependência, sem episódio e onde, mesmo assim, cabe toda a minúcia da vida, passa pelo reconhecimento da estranheza comum, que não nos permite falar de nossos amigos, mas apenas de lhes falar, não fazer deles um tema de conversa, mas torná-los o movimento dessa aliança que, falando de ambos, conserva, mesmo na maior familiaridade, a distância infinita, essa separação fundamental a partir da qual aquilo que nos separa torna-se relação. A discrição não consiste na pura e simples negativa a considerar confidências. Ela é o intervalo, o puro intervalo que, de mim a esse outro que é um amigo, mede tudo o que há entre nós, por exemplo, a interrupção de ser que não me autoriza nunca a dispor dele, nem do meu saber a seu respeito, ainda que mais não seja para louvá-lo e que, longe de impedir toda comunicação, nos relaciona mutuamente na diferença e, às vezes, no silêncio da fala.

Isto posto, direi que conheci Telê em agosto de 1973, lá se vai quase meio século. Oscilando entre as jaquetas de gabardine de corte másculo, quase militar, e as túnicas africanas até o chão, Telê ministrava um curso sobre o modernismo cujo cinquentenário acabara de se comemorar. As reuniões, salvo engano, aconteciam às quintas-feiras, 9 da manhã, nas colmeias da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. O grupo era animadíssimo e numeroso. Começou aí também minha relação com a turma que vinha sob orientação de Boris Schnaiderman, dentre eles, Maria Augusta Fonseca. Lemos, com deslumbramento desbravador, a

1 BLANCHOT, Maurice. “L’Amitié”. *Les Lettres nouvelles*, n. 29, 1962, p. 7-12.

minuciosa arqueologia dos ramais e caminhos que Telê traçara nas leituras de Mário, livro esse recém saído do forno. Acabado esse curso, retornei a Buenos Aires, onde ainda me faltavam duas ou três disciplinas para completar a graduação em Letras. Imediatamente comecei a dar aulas no Centro de Estudos Brasileiros, naquela época, dependendo da Embaixada brasileira, onde, logo no início de 1974, se expôs, vindo de Paris, o *Brasil: Primeiro tempo modernista*, cujo catálogo ganhara da Telê, pouco antes, ao retornar para casa. Depois de dois anos conturbados, com inequívocos sinais de uma carnificina sendo montada, retorno, à USP em 1976. Nos seminários quinzenais de orientação, aprofundamos a discussão de certos textos que tangenciavam as pesquisas de colegas como Rita de Cassia Barbosa, Raimunda de Brito, Carmem Lydia Sousa Dias ou Maria Célia Rua de Almeida Paulillo. Lembro particularmente de dois autores, cada um dos quais nos fornecendo um aspecto da personalidade de Telê, que os escolhera.

O primeiro é Henri Lefebvre, de quem esmiuçamos sua *Introdução à Modernidade*. Em artigo pouco anterior ao da amizade, “La Fin de la philosophie”², o mesmo Blanchot definira Lefebvre como filósofo, mas de modo algum hegeliano, porém, muito mais próximo a Nietzsche, a Pascal, a Schelling, o que sintonizava com nossas leituras de 20 anos, em torno da antropofagia. Lefebvre viveu atormentado com a religião, porém, identificado com o romantismo revolucionário de Marx, que o atraía pela noção, compartilhada por todos nós, de revolução total e o absoluto de acabar com o Estado, bem como com a família e com a filosofia, liberando assim o indivíduo a suas possibilidades ilimitadas; porém Lefebvre traduzia também o esforço de Marx por ultrapassar esse romantismo, ordená-lo e preservá-lo, mantendo dois movimentos, até certo ponto antagônicos, a espontaneidade romântica e a necessidade de firmar a posição individual,

2 *Idem*. “La Fin de la philosophie”. La Nouvelle Revue française, n.80, ago. 1959, p. 286-298.

sem por isso corroer a coerência que a organiza.

A outra figura, que renovou o marxismo, nos anos 60, com Louis Althusser, Jacques Rancière ou Etienne Balibar foi Pierre Macherey, de quem lemos *Por uma teoria da produção literária*, em sua tradução portuguesa de 1971. Daquela obra seminal, sempre retive uma definição da literatura. Argumentava Macherey que a autonomia do discurso do escritor se estabelece a partir de sua relação com outras formas de uso da linguagem. O discurso literário imita o enunciado teórico, do qual repete, se não reproduz exatamente, o desenho. Porém, sua evocação imita também a linguagem cotidiana, que é a linguagem da ideologia. Nesse ponto, Macherey propunha uma definição da literatura a partir de sua função paródica. Mesclando os usos reais da linguagem, a literatura, através desse permanente confronto, acabava sempre por mostrar a verdade. Experimentando com a linguagem, se não a inventar, a obra literária é simultaneamente análoga a um conhecimento e a uma caricatura da ideologia corriqueira. À margem do texto, sempre acabamos por encontrar de novo, momentaneamente oculta, porém eloquente, em sua mesma ausência, a linguagem da ideologia. Assim, o caráter paródico da obra literária despoja ela de sua aparente espontaneidade, tornando-a uma segunda obra. São elementos da “vida” que remetem a obra à sua irrealdade (que se verifica junto a um efeito de realidade), ao passo que a obra acabada, uma vez que nada mais pode ser-lhe acrescentado, mostra o próprio inacabamento na ideologia. A literatura, concluía Macherey, é a mitologia de seus próprios mitos: não precisa de nenhum mágico para lhe descobrir seus segredos. Vejam, então, de que modo essa concepção do literário está na base da leitura não só de *Macunaima*, mas também de boa parte do modernismo.

Um jovem crítico contemporâneo, Maximiliano Crespi, nos relembra que a filologia especulativa desdobra-se como uma arqueologia crítica e

materialista da ideologia. Nesse sentido, Macherey continuou ativo, e boa parte de sua reflexão mais recente aborda questões que Telê e eu sentimos, em nossas diversas práticas pedagógicas. Em 2013³, por exemplo, Macherey analisa a situação da filosofia na França, apontando que o momento em que a filosofia pôde se chamar de *francesa* foi também o momento em que ela foi *alemã*. É o momento pós-revolucionário da ONU, sua organização global, em que a filosofia ganha novo status, de acordo com essa reorganização. Uma primeira consequência é a modificação do intenso engajamento político da disciplina, que já não aborda a realidade sócio-política de forma teórica, senão também prática. O desafio consistia em definir para ela um lugar específico, na forma republicana de organização da vida coletiva. Assim também, em anos recentes, 2009-2010, Macherey tem analisado a posição de Hegel e Heidegger, em relação à Universidade, concluindo que ambos tentaram alimentar

un lien très fort entre leurs responsabilités d'universitaires et leurs prises de positions philosophiques : non seulement ils s'engageaient personnellement en philosophes dans l'institution qui donnait son lieu d'accueil à leur activité propre, mais ils avaient conscience de lier ainsi organiquement la philosophie en tant que telle aux pratiques d'inculcation effectuées dans le cadre des établissements d'enseignement supérieur. Leur intention, présentée dans les termes les plus simplifiés, était donc de faire bénéficier l'université des lumières de la philosophie, en exploitant à fond la dimension philosophique du concept d'*universitas* d'où elle tire son nom : sur ce point précis, Hegel et Heidegger se rejoignent à travers leur effort commun en vue de retirer à ce concept philosophique d'*universitas*, incorporé à la vie de l'université, son caractère abstrait, indifférent et neutralisé ; et c'est du côté de la philosophie, telle qu'ils la pratiquent eux-mêmes à plein titre, qu'ils vont chercher les arguments permettant de donner à la revendication d'autonomie propre, depuis qu'ils existent, aux établissements universitaires, une portée concrètement déterminée, affirmée en situation, revêtant en conséquence l'allure d'un véritable engagement, qui, sur ce point

3 MACHEREY, Pierre. "Faire de la philosophie en France aujourd'hui". Cités, n. 56, 2013/4, p. 13-33.

également ils sont d'accord, doit être avant tout un engagement spirituel ; ce que l'université peut attendre de la philosophie, à ce point de vue, c'est un supplément de spiritualité. Mais, leur démarche s'est révélée à terme plus complexe, voire même tordue, que ne le suggérait ce projet initial : car en programmant dans les faits, sinon une mainmise de la philosophie sur l'université, du moins une réforme de l'université conforme à des orientations fixées par la philosophie, ils ont du même coup exposé la philosophie, telle qu'ils la concevaient, à épouser les aléas de la vie universitaire, ce dont, sur un plan purement intellectuel, elle a dû subir les contrecoups. De là des conséquences qui ont varié selon les conjonctures : au temps où Hegel a prononcé ses discours inauguraux, on peut admettre que philosophie et université, en se rencontrant et en s'alliant étroitement, ont été également gagnantes ; mais au temps où Heidegger a prononcé le sien, elles ont été également perdantes. Il faut en conclure qu'il ne va pas de soi d'associer de manière inconditionnée la réflexion philosophique et la pratique de l'enseignement universitaire, comme si ce qui sert l'une devait automatiquement servir l'autre, et réciproquement : car en cette affaire, tout dépend en dernière instance des circonstances et de la manière dont celles-ci sont gérées politiquement, sur des bases qui n'offrent qu'une très faible prise, tant à la philosophie qu'à l'université en tant que corps prétendant à l'indépendance. Faut-il en conclure que le modèle de l'*universitas* est un leurre, et que l'université devrait se tourner d'un autre côté, mais lequel ?, pour continuer à exister et à assurer ses fonctions, mais lesquelles ? Peut-être pas, mais il faut s'efforcer d'ôter à cette *universitas* la dimension d'un idéal, qui risque de se retourner en vœu pieux, ou, pire encore, de recouvrir et de légitimer la transformation l'institution en appareil de propagande au service de forces qui n'ont que faire de la philosophie, comme Heidegger, entraînant derrière lui tout ceux que sa pensée intéresse, en a fait la pénible expérience. Livrée à la parole des philosophes, l'université expose une inquiétante face cachée. Dans l'intérêt de l'université, comme dans celui de la philosophie, il est souhaitable qu'elles desserrent quelque peu leurs liens, et que, déposant la tentation d'une illusoire connivence, elles prennent une mesure un peu plus exacte de ce qui les sépare sans les opposer.

Em suma, que essas pioneiras leituras marcaram muito, não só da atividade de Telê, como pesquisadora e formadora de novas gerações de universitários, como modelaram também, naqueles que gozamos de seu convívio, um conjunto de valores que nortearam nossas vidas, de forma indelével.

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

O diretor de cinema Paolo Cherchi Usai, que se desempenha como especialista em história cinematográfica na George Eastman House e no International Museum of Photography and Film, de Rochester, NY, é autor de alguns textos, como *Silent cinema* e “La cineteca di Babele”⁴, textos todos em que defende a hipótese de que a história do cinema é a história de sua destruição. “O cinema é a arte da destruição da imagem em movimento”. Essa ideia, por paradoxal que possa parecer, ilumina o trabalho de críticos como Telê Ancona López. Tudo quanto é referido ao cinema (e por extensão, às letras) é histórico e, portanto, mutável, e conseqüentemente, passível de apagamento na memória. Usai condensou suas ideias em “The Lindgren Manifesto”(2010)⁵, texto em que estipula que preservar tudo é uma maldição para a posteridade. A posteridade não ficará grata por uma acumulação desmedida. A posteridade quer que nós façamos escolhas. Logo, é imoral preservar tudo; selecionar é uma virtude. Um bom curador nunca reivindica ser um curador. Curadoria não é sobre o curador. É sobre os outros. E, em última instância, nós estamos fazendo imagens constantemente; nós estamos perdendo imagens constantemente, como qualquer corpo humano gerando e destruindo células no curso de sua vida biológica. Nós não somos conscientes disso, o que é bom e inevitável. Usai aborda, assim, os paradoxos do crítico cujo trabalho lida com arquivos. Ele não pode ser onicurador porque tudo preservar é nada criar. E o desafio da boa leitura consiste em equilibrar a preservação com o deslocamento e a expansão de horizontes culturais. Só assim a memória cresce e reconfigura.

4 USAI, Paolo Cherchi. *Silent cinema. An introduction; The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001.; *Idem*. ‘La cineteca di Babele’. *In: Idem*. *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, 5 vols, ed. by Gian Piero Brunetta. Turin: Einaudi, 2001.

5 *Idem*. “The Lindgren Manifesto”. *Journal of Film Preservation*. n. 84, abr. 2011.

r e
t a
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 13/04/2023
Aceite: 01/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97789>

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

Modernismo múltiplo: a memória de Mário

Multiple modernisms: Mario's memory

Raul Antelo
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97012>

Resumo

Assistimos a uma mudança de paradigma no modo em que pensamos a modernidade e o modernismo, a partir de perspectivas globais. Coloca-se assim um desafio central para compreender a herança da história e da antropologia na cena moderna. O Modernismo é um momento chave com novos contextos e circulações, bem como divisões e controvérsias.

Palavras-chave: História; Antropologia; Modernismo.

Abstract

We assist to a paradigm shift in the way we think about modernity and modernism from global perspectives. This posits a central challenge to understand the heritage of history and anthropology in the modern scene. Modernism is a key moment with new contexts and circulations, as well as divides and controversies.

Keywords: History; Anthropology; Modernism.

O povo é ingenuamente internacional e absolutamente infenso a qualquer noção de nacionalismo. Se chega a ser nacional, isso independe de qualquer nacionalismo, e mesmo de qualquer patriotismo. Nacionalismo, patriotismo, não são apenas noções cultas, como até noções de classe, defensivas das hoje chamadas classes burguesas. O povo é extremamente indefeso para conservar a sua nacionalidade; e o seu internacionalismo ingênito o faz sofrer na sua constituição nacional a qualquer contato estranho.

Mário de Andrade¹.

Já ancião, Borges escreve seu último conto. “A memória de Shakespeare” (1980) bem pode ilustrar a relação que mantenho, e muitos dos meus contemporâneos também mantêm, com Mário de Andrade. Trata-se de um relato que não apenas defende a autonomia da arte e do procedimento formal, mas que se abre à problemática teórica e ética sobre o destino da humanidade e as formas de sua relação política². O relato é narrado por Hermann Soergel.

O curioso leitor talvez tenha folheado minha *Cronologia de Shakespeare*, que achei ser necessária certa vez à boa inteligência do texto e que foi traduzida para vários idiomas, inclusive o castelhano. Não é impossível que recorde também uma prolongada polêmica sobre certa emenda que Theobald intercalou em sua edição crítica de 1734 e que, desde essa data, é parte não discutida do cânone. Hoje, surpreende-me o tom incivil daquelas quase alheias páginas. Por volta de 1914 redigi, e não entreguei à publicação, um estudo sobre as palavras compostas que o helenista e dramaturgo George Chapman forjou para suas versões homéricas e que retrocedem o inglês, sem que ele pudesse suspeitar disso, a sua origem (*Ursprung*) anglo-saxônica.

1 ANDRADE, Mário de. “As canções emigram com extraordinária facilidade, tendo o explorador Koch-Gruenberg fonografado melodias do hino nacional holandês até entre índios da Amazônia”. A Cidade. Recife, 14 nov. 1934.

2 ANTELO, Raúl. “A comparação elidida: a memória de Brodie”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, n. 2, 1994, p.181-189.

Borges usa um conceito central na filosofia de um seu contemporâneo, Walter Benjamin, quem, por sinal, denomina a sua recusada tese de 1928, *Origem do drama barroco alemão*. Como sabemos, para Benjamin, aquele que pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de mais nada, nos diz em *Rua de mão única*, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, e espalhá-lo como quem espalha a terra, porque fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. A origem, portanto, diferencia-se da gênese, uma vez que não pode ser compreendida como o instante em que um objeto passa da simples inexistência à existência efetiva, mas como algo que emerge da experiência e da extinção, numa espécie de cristalização do momento histórico da gênese, que assim interrompe o curso evolutivo da história, e assume, enfim, uma certa configuração. A *Ursprung* não é exatamente restauração do idêntico esquecido, mas, certamente, diferença emergente.

Ora, no relato de Borges, segundo Soergel, alguém, no Punjab, mostrou-lhe, certa vez, um mendigo. “Uma tradição do Islã atribui ao rei Salomão um anel que lhe permitia entender a língua dos pássaros. Era fama que o mendigo tinha em seu poder o anel. Seu valor era tão inestimável que nunca pôde vendê-lo e morreu em um dos pátios da mesquita de Wazir Khan, em Lahore”. O anel, como a muiraquitã, sumiu. “Perdeu-se, segundo o costume dos objetos mágicos. Talvez esteja agora em algum esconderijo da mesquita ou na mão de um homem que viva em algum lugar onde faltem pássaros. – Ou onde haja tantos – disse – que o que dizem se confunde”. O amigo oferece ao narrador o anel do rei, esse amarelo mágico estudado por sir James Frazer e de tanto lastro nas pesquisas etnográficas de Mário de Andrade. “É claro que se trata de uma metáfora, mas o que essa metáfora encobre não é menos prodigioso que o anel. Ofereço-lhe a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616. Não acertei em

pronunciar uma palavra. Foi como se me oferecessem o mar”. Soergel aceita, porém, sem se deter nas condições do pacto. “O possuidor tem de oferecê-lo em voz alta e o outro, de aceitá-lo. Aquele que o oferece perde-o para sempre”. O vendedor, na verdade, não soube o que fazer com a memória de Shakespeare: escreveu apenas uma biografia romanceada, objeto de desdém da crítica, mas com algum sucesso comercial nos Estados Unidos e nas colônias. E o narrador prossegue:

De Quincey afirma que o cérebro do homem é um palimpsesto. Cada nova escrita encobre a escrita anterior e é encoberta pela seguinte, mas a todo-poderosa memória pode exumar qualquer impressão, por mais momentânea que tenha sido, se lhe derem o suficiente estímulo. A julgar por seu testamento, não havia um único livro, nem sequer a Bíblia, na casa de Shakespeare, mas ninguém ignora as obras que freqüentou. Chaucer, Gower, Spenser, Christopher Marlowe, a Crônica de Holinshed, o Montaigne de Florio, o Plutarco de North. Eu possuía de maneira latente a memória de Shakespeare; a leitura, quer dizer, a releitura desses velhos volumes seria o estímulo que procurava. Reli também os sonetos, que são sua obra mais imediata. Em algum momento encontrei a explicação ou várias explicações. Os bons versos impõem a leitura em voz alta; depois de alguns dias recuperei sem esforço os erres ásperos e as vogais abertas do século XVI. Escrevi na *Zeitschrift für germanische Philologie* que o soneto 127 referia-se à memorável derrota da Armada Invencível. Não lembrei que Samuel Butler, em 1899, já havia formulado essa tese. Uma visita a Stratford-on-Avon foi, previsivelmente, estéril. Depois ocorreu a transformação gradual de meus sonhos. Não me foram oferecidos, como a De Quincey, pesadelos esplêndidos nem piedosas visões alegóricas, à maneira de seu mestre, Jean Paul. Rostos e quartos desconhecidos adentraram minhas noites. (...) A memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades indefinidas. Santo Agostinho, se não me engano, fala dos palácios e cavernas da memória. A segunda metáfora é a mais justa. Foi nessas cavernas que entrei. Tal como a nossa, a memória de Shakespeare incluía zonas, grandes zonas de sombra repelidas voluntariamente por ele. Não sem algum escândalo lembrei que Ben Jonson fazia-lhe recitar hexâmetros latinos e gregos e que o ouvido, o incomparável ouvido de Shakespeare, costumava errar uma quantidade deles, em meio às risadas dos colegas. Conheci estados de felicidade e de sombra que transcendem a comum experiência humana. Sem que eu soubesse, a longa e estudiosa solidão havia-me preparado para a dócil recepção do milagre. Depois de uns trinta dias, a memória do morto animava-me.

Durante uma semana de curiosa felicidade, quase acreditei ser Shakespeare. (...) Compreendi que as três faculdades da alma humana, memória, entendimento e vontade, não são uma ficção escolástica. A memória de Shakespeare não podia revelar-me outra coisa que as circunstâncias de Shakespeare. É evidente que estas não constituem a singularidade do poeta; o que importa é a obra que executou com esse material inconsistente. Ingenuamente, eu havia premeditado, como Thorpe, uma biografia. Não demorei em descobrir que esse gênero literário requer condições de escritor que por certo não são minhas. Não sei narrar. Não sei narrar minha própria história, que é bem mais extraordinária que a de Shakespeare. Além do mais, esse livro seria inútil. O acaso ou o destino deram a Shakespeare as triviais coisas terríveis que todo homem conhece; ele soube transmutá-las em fábulas, em personagens muito mais vividos que o homem cinza que sonhou com eles, em versos que as gerações não deixarão desaparecer, em música verbal. Para que destecer essa rede, para que minar a torre, para que reduzir às módicas proporções de uma biografia documental ou de um romance realista o som e a fúria de Macbeth? (...) Paradoxalmente, sentia ao mesmo tempo a nostalgia do livro que eu deveria ter escrito e que me foi proibido escrever e o temor de que o hóspede, o espectro, nunca me deixasse. (...) Encontrei, enfim, a única solução para povoar a espera: a estrita e vasta música, Bach.

Mário de Andrade diria MÚSICA PURA, ARTE.

Mas, num post-scriptum, datado, ficcionalmente, de 1924, o ano da *Escrava*, o conto de Borges acrescenta: “Já sou um homem entre os homens. Na vigília sou o professor emérito Hermann Soergel; manuseio um fichário e redijo trivialidades eruditas, mas na aurora sei, algumas vezes, que aquele que sonha é o outro. De vez em quando, surpreendem-me pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas”.

O conto nos apresenta a tradição literária como uma lembrança de matéria onírica, o que torna a leitura um ato de apropriação indecível com relação à própria criação. Ler e escrever são, tanto para Borges, quanto para Andrade, atos complementares para cuja efetivação não basta conhecer em detalhe uma tradição ou uma história: carece de pulsão estética específica para combinar a herança cultural com a singularidade literária. O sonho é o

procedimento que, mesmo sem controle absoluto por parte do narrador, é usado pelo escritor para urdir a trama e montar as peças. Assim, a memória coletiva é a chave que permite a Andrade e a Borges definirem a tradição poética e a herança cultural. A leitura consiste em construir uma memória pessoal a partir das lembranças coletivas, em que cenas lidas tornam-se memória particular³. Mas, instala-se aqui uma questão crucial para nosso empreendimento, qual é a soleira entre verdade e falsidade, ou antes, quais os limites entre história e ficção, que são tão infinitos como impossíveis? Aliás, se a saída para o enigma de Soergel é Bach, lembremos que, na *Escrava que não é Isaura*, Mário define Bach como um dos mais formidáveis artistas, unicamente artista, um tipo perfeito de criação inconsciente conjugada à vontade de análise, que leva o poeta paulista à definição, em linha com o *Esprit Nouveau*, de que “A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES”. Mas reparemos que a conjunção de inconsciente e análise, longe do consenso, nos leva ao atordoamento. Outro dia eu errei, nos diz Mário de Andrade em “A sombra do erro”, uma das crônicas de *Os filhos da Candinha*, pois querendo falar em Caldas Barbosa, num artigo sobre o Aleijadinho, falei em Sousa Caldas. É que o narrador

3 “La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en la claridad de los recuerdos artificiales, está en el centro de la narrativa contemporánea. En la obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, asistimos a la destrucción del recuerdo personal. O mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños. Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera. Los narradores contemporáneos se pasean por el mundo de Proust como Fabrizio en Waterloo: un paisaje en ruinas, el campo después de una batalla. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal. Basta pensar en el Joseph K. de Kafka, que por supuesto es el que no puede recordar, el que parece no poder recordar cuál es su crimen. Un sujeto cuyo pasado y cuya identidad son investigados. La tragedia de K (lo kafkiano mismo diría yo) es que trata de recordar quién es. El Proceso es un proceso a la memoria”. PIGLIA, Ricardo. “El último cuento de Borges”. *In: Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999, p. 63-4. Além do mais, “entre lo que no es de nadie y lo anónimo, ese autor tiene un nombre: Macedonio, quien ha publicado con el nombre de Borges, Cortázar, Marechal. Pero entonces hay que poner un nombre en el origen. Entiendo, según lo que Ricardo ironiza, que Macedonio podría ser el autor del ‘Pierre Menard’ de Borges; por lo tanto, no hay propiedad privada de los textos”. GUSMAN, Luis. “Memoria privada. Piglia”. *In: Variaciones Borges*, n. 48, 2019, p. 217-228.

aturdido admite ter uma memória muito fraca, razão pela qual precisa duma biblioteca muito grande. Mas é em “Memória e assombração”, outra crônica do mesmo volume, que Andrade explicita a inspiração bergsoniana de sua teoria da memória.

As memórias que a gente guarda da vida vão se enfraquecendo mais e mais. Pra dar a elas ilusoriamente a força da realidade, nós as transpomos para o mundo das assombrações por meio do exagero. Exageros malévolos, benéficos. E um dos elementos mais profícuos de criar esse exagero é a palavra. Poesias, descrições, ritos orais...

“É um engano isso de afirmarem que a gente pode reviver, tornar a sentir as sensações e os sentimentos passados. As memórias são fráglimas, degradantes e sintéticas, pra que possam nos dar a realidade que passou tão complexa e intraduzível. Na verdade o que a gente faz é povoar a memória de assombrações exageradas. Estes sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da memória para os sentidos, e dos sentidos para o exterior, mentindo cada vez mais. São as assombrações. Estas assombrações, por completo diferentes de tudo quanto passou, a gente chama de ‘passado’...”

Qual é portanto a memória de Mário de Andrade? Aquilo que Mário leu? Meu *Marapatá* pesquisou esse aleph. Aquilo que Mário viu e ouviu? Talvez estejamos mais próximos da quimera. A prática arcaica e solitária da literatura, nos diz Ricardo Piglia, é o universo paralelo que os modernistas constroem para esquecerem o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas desse mundo estereotipado, porém, em outro registro, em outra dimensão, como em um sonho.⁴ Possuir a memória de Mário de Andrade, assim como Soergel possuiu a de Skakespeare, requer, então, o recurso ao exagero dos espectros, a deformação expressionista das assombrações. Ao fim das contas, como Mário confessa a Drummond numa carta de fevereiro de 1927, “o livro é quase que só habitado por fantasmas”⁵. Vejamos um

4 PIGLIA, Ricardo. “El último cuento de Borges”, 1999, p.66.

5 ANDRADE, Mário de. A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p.105.

deles, em detalhe. No final da rapsódia, no capítulo XVII, que inicialmente receberia, ludicamente, o nome de “Torre Eiffel”(que era aliás um caranguejo para Drummond e um vestígio de Babel, para Rego Monteiro; ou um simples vestígio, junto a uma colossal Garbo, em “Torre Eiffel no pampa”, 1930, de Antonio Berni), mas que depois Mário mudou para “Ursa Maior”, provavelmente para diferenciar-se de “A torre Eiffel sideral”, um dos fragmentos (*souvenirs*) dessa escrita “polímera”, como a chama Carlos Augusto Calil, que oscila, como um sismógrafo, entre memória, ensaio e prosa poética, de *Le Lotissement du Ciel*⁶, o volume de Cendrars que só sairia do forno bem mais tarde, entre 1945 e 49, nesse momento, Macunaíma lança uma dessas definições taxativas, “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA”, que o herói fundamenta em observação antropológica:

Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu. Ia pro céu viver com a marvada. Ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes de todos os pais dos vivos da sua terra, mães pais manos cunhas cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas.

Nas notas manuscritas para a edição do *Livro azul*, Andrade fala de um “grifo da morte”, em que as cenas de preguiça nirvânica, de inutilidade contemplativa do final da rapsódia, o engano da Iara, o silêncio pasmo do Uraricoera, são uma desinência natural do seu ser mais íntimo. Trata-se, no entanto, de instância genética decisiva da rapsódia *Macunaíma*. Com efeito, em 12 de junho de 1927, o diário do turista aprendiz anota:

Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci... Estávamos excitadíssimos, com vontade até de crimes. Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e

6 CENDRARS, Blaise. O loteamento do céu. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Pref. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

encontramos o bailado da *Ciranda*, que vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas. Só quase de madrugada, o vaticano principiou mugindo lá longe, nos avisando que estava à nossa espera. (...) Bailamos com os caboclos, e viemos vindo, sem pressa, na noite da Ursa Maior. Dia sublime⁷.

O tempo da ficção moderna, nos diz Rancière, é um tempo de coexistência, duplamente inclusivo: de um lado, o tempo atômico que apaga a separação entre o mundo dos ativos e o mundo dos passivos, fazendo do tempo cotidiano um teatro de múltiplos e microacontecimentos. Mas, simultaneamente, é um tempo de eventos que não desaparecem, porém, pervivem. Ambos traçam as bordas da ficção⁸. Portanto o registro acima, no diário do viajante, nada tem de banal, uma vez que ele encerra uma profunda guinada nos estudos da cultura. Com efeito, Manuel Bandeira foi dos primeiros leitores em manifestar uma certa restrição, argumentando que a Ursa Maior foi mal escolhida, já que “é caracteristicamente uma constelação boreal quase no polo celeste”⁹ Contudo, em carta de resposta, datada, aparentemente, de 31 de outubro de 1927, Mário explica:

A constelação da Ursa Maior se refere, diz um professor *deutsch*, ao saci, por causa da perna só que ele tem. Acho muito bem escolhida pelo contrário. E se vê de todo o nosso céu, não se vê? Eu a enxerguei do Amazonas a São Paulo¹⁰.

7 ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 106. Ver LOPEZ, Telê Ancona. “Amazônia e utopia em Mário de Andrade”. In: MORAES, M. A.; FIGUEIREDO, T. L. (eds.). Leituras, percursos. Belo Horizonte: Fino traço, 2021, p. 108-119.

8 RANCIÈRE, Jacques. João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada. Trad. Inês Oseki-Depré. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p.17-23.

9 ANDRADE, Mário de. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Ed. Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP-IEB, 2000, p.361.

10 *Ibidem*, p. 359. Nesse mesmo ano, Xul Solar pinta Drago, uma sorte de manifesto em que o néo-crioulo monta um dragão, cheio de bandeiras de toda a América, que desafia a velha Europa, com sua posição contra-colonial. Nesse mesmo momento, dezembro de 27, observa-se, em La Plata, a cidade de Lehmann, o cometa Skjellerup-Maristany, invisível na Europa, porém, plasmado na tela de Xul.

Abusão atávico, o saci era, nos diz Menotti del Picchia num conto de 1926, um ingênuo inofensivo, um gaiato fazedor de pirracinhas, alguém grotesco e simpático, ao mesmo tempo¹¹. A discrepância entre a positividade (de Bandeira) e o grifo da morte (de Andrade) leva a nos questionarmos acerca dessa assombração, cujo informante nem nome tem (“um professor *deutsch*”) e que é por completo diferente de tudo quanto aconteceu, ilustrando, quiçá, as opções hegemônicas da antropologia alemã¹². O sábio *Deutsch* não é

11 PICCHIA, Menotti del. “A outra perna do saci”. *In*: O homem e a morte. São Paulo: Martins, 1958, p.125-151.

12 Matti Bunzi e H. Glenn Penny argumentam que, distante da temática colonial ou das abordagens evolutivas, a antropologia alemã do século XIX interessava-se por uma agenda humanística que documentasse a pluralidade e especificidade das culturas, diferenciando-se assim das abordagens francesas ou anglo-americanas. Na virada do século, porém, e notadamente, após a Grande Guerra, o enfoque cosmopolita vai dando lugar a análises mais nacionalistas, ou abertamente colonialistas, que vão cristalizar no discurso nazista. PENNY, Glenn. ; BUNZL, Matti. *Worldly Provincialism: German Anthropology in the Age of Empire*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2003. Ver ainda MIGNOLO, Walter. *Local histories/global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton : Princeton University Press, 2000; PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro : Ed. da UFRJ, 2000; SÁ, Lucia. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004; VIERTLER, Renate Brigitte. *Os fundamentos da teoria antropológica alemã: etnologia e antropologia em países de língua alemã: 1700-1950*. São Paulo: Annablume, 2018; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A redescoberta do etnólogo teuto-brasileiro”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 21, 1986, p. 64-68; BARTH, F. et al. *One discipline, four ways: British, German, French, and American Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005; *Idem*. *Horizontes Antropológicos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Porto Alegre : UFRGS. IFCH, 2009; VERMEULEN, H. F. et al. “Introduction: German Tradition in Latin American Anthropology”. *Revista de Antropologia*, 62(1), 2019, p. 64-96; HAAKENSÓN, Thomas O. *Grotesque visions. The Science of Berlin Dada*. New York: Bloomsbury, 2021. As posições políticas de Lehmann foram sempre controversias. Curiosamente, Lehmann-Nitsche estava realizando trabalhos numa aldeia quom, no Chaco, quando em 1924 nela ocorreu um massacre, que ele não conseguiu impedir, e foi julgado, finalmente, em 19 de maio de 2022, quando a justiça argentina decidiu “declarar que la ‘Masacre de Napalpí’, ocurrida en 1924, como así los hechos posteriores –la persecución y el asesinato de quienes lograron escapar de la balacera perpetrada en apenas una hora--, son crímenes de lesa humanidad, cometidos en el marco del genocidio de los pueblos indígenas” (...) declarar como hecho probado que existió responsabilidad del Estado Nacional Argentino en la planificación, ejecución y encubrimiento en la comisión del delito de homicidio agravado con ensañamiento con impulso de perversidad brutal”(...) Casi cien años después llegó la justicia para los más de los 400 asesinados por parte de fuerzas estatales y colonos del entonces territorio nacional de Chaco el 19 de julio de 1924”. CHAINA, Patricia. “Fueron crímenes de lesa humanidad cometidos en el marco del genocidio de los pueblos indígenas”. Buenos Aires, Página 12, 20 mai., 2022.

outro que Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938). Nascido em Radomitz (Posen), estudou, entre 1890 e 1896, nas universidades de Freiburg, Berlim e München. Transfere-se, em 1897, à Argentina, onde, em 1905, é nomeado professor de antropologia na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, tornando-se o primeiro professor, na área, da América latina (a primeira cadeira norte-americana foi a de Boas, em Columbia, em 1899). Em 1906, no contexto da institucionalização da Universidade Nacional de La Plata, Lehmann-Nitsche é designado professor de antropologia, no Instituto do Museu de La Plata, cargo que manteve até abril de 1930, quando abandona a chefia de Antropologia do Museu, retornando, enfim, a Berlim, onde ainda ministraria cursos e conferências na Friedrich-Wilhelms-Universität. Morreu em 1938¹³. Lehmann-Nitsche representou uma importante virada nas pesquisas de área. No início do século XX, os estudos culturais baseados na raça cediam, gradativamente, espaço a uma indagação de perfil psíquico dos diversos grupos indígenas, voltada à coleta de vocabulários e mitos. Lehmann-Nitsche considerava esses repertórios o fio de Ariadne na classificação etnográfica dos grupos indígenas sul-americanos, perspectiva, a seu ver, muito proveitosa¹⁴. Assim sendo, em 1919, ele começa a compor as partes de uma *Mitologia sul-americana* que nasce, como ele mesmo narra,

13 TORRE REVELLO, José. “Contribución a la bibliografía de Roberto Lehmann-Nitsche”. In: Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, XXIX, n. 101-104. Buenos Aires, 1944-5, p. 724-805; CHICOTE, Gloria; GARCIA, Miguel. “La cultura de los márgenes devenida en objeto de la ciencia: Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina”. Iberoamericana. Madrid, vol. 9, n. 33, 2009, p. 104-119; *Idem*. Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de “Folklore argentino” (1905) de Robert Lehmann-Nitsche. La Plata: EDULP, 2008; BALLESTERO, Diego. Los espacios de la antropología en la obra de Robert LehmannNitsche, 1894-1938. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2013 (Tese); *Idem*. “Un exhaustivo documentador de la historia del hombre: Vida y obra de Robert Lehmann-Nitsche”. In: Bérose. Encyclopédie internationale des histoires de l’anthropologie, Paris, 2018; *Idem*. “Savages at the End of the World. Robert Lehmann-Nitsche and his Studies of the Indigenous Peoples of Patagonia, 1898-1919”. Revista de Antropologia, São Paulo, n. 62, USP, 2019, p. 114-139; DAVILA, Lena. Robert Lehmann-Nitsche: su controversial producción científica e imagen pública. Una revisión integral. Universidad de Buenos Aires, 2017 (Tese).

14 LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “El grupo lingüístico “Het” de la Pampa Argentina”. Revista del Museo de La Plata, Tomo XXVII (terceira série, tomo III), 1923, p.21.

de um *dom*, ou seja, de uma fusão participante, entre o arcaico e o científico:

El alto interés que las tradiciones autóctonas, respecto al origen del mundo y respecto a las épocas míticas, han despertado y despertarán entre los intelectuales que se dedican al estudio del alma primitiva, justifica lo suficiente la publicación especial de un breve texto que hemos conseguido, gracias a una de las tantas sorpresas agradables que a veces suelen interrumpir la labor monótona que representa el arreglo de un material sistemáticamente recolectado. Era en una de las sesiones de la Junta de Historia y Numismática Americana, de Buenos Aires, que mi distinguido amigo, el conocido historiador y bibliógrafo doctor Carlos J. Salas¹⁵, me obsequiara con una “tradición ranquelina”, apuntada en Chimpay (Gobernación del Río Negro), el 15 de enero de 1917, por el señor Dardo Romero, permitiéndome al mismo tiempo su publicación si la creyera interesante. Dábame yo cuenta, inmediatamente, del valor extraordinario que el relato del indio rannquelche ofrece no solamente para la mitología de las otras tribus araucanas, sino para la mitología sudamericana en general, y en vez de guardar el texto entre manuscritos inéditos, resolví entregarlo cuanto antes a la imprenta¹⁶.

Contava Lehmann para seu mapeamento estelar com o auxílio de dois astrônomos, o argentino Félix Aguilar (1884-1943) e o norte-americano Charles Dillon Perrine (1867-1951), à época diretor do Observatório Astronômico de Córdoba, quem lhe facilita a consulta do *Coelum Astronomico-Poeticum* (1662), do escritor alemão Philipp von Zesen. Anos mais tarde, em 1924, no nono capítulo da *Mitologia*, Lehmann-Nitsche aprofunda a questão das ressonâncias da figura do *sgambato* cósmico, baseando-se, parcialmente, em textos de Luis da Câmara Cascudo, quem o

15 Carlos J. Salas (Buenos Aires, 1864-1921) era um médico e historiador, membro da Junta de Historia y Numismática Americana.

16 LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana I, El Diluvio según los araucanos de la Pampa”. Revista del Museo de La Plata XXIV, segunda parte (segunda série, XI, segunda parte), 1919, p. 28. Em carta a Rudolf Lenz (La Plata, 1 out. 1919), Lehmann admite: “estoy muy metido en la mitología sudamericana, algo de eso está en prensa ahora; se trata, según mi parecer, de arrojar luz sobre las relaciones pertinentes”. *Idem.*; LENZ, Rudolf – Epistolario. Edición, traducción, notas y estudio preliminar de Juan Antonio Ennis y Claudio Soltmann. Berlín: Instituto Ibero-Americano, no prelo.

visitara em La Plata¹⁷.

No corresponde a la índole de la presente monografía entrar en asuntos de la mitología comparada. Pero de todos modos conviene dejar constancia que la figura mítica de un hombre con una sola pierna, también puede comprobarse para otras regiones del mundo, y también como divinidad del “relámpago”. Sobre el tópico, P. Ehrenreich escribe lo siguiente: “Es de gran interés que el rayo, entre los indígenas del nordeste de Asia, los Koryakos y Chucchos, es considerado como hombre con una sola pierna o con un solo costado. Puede ser que los tantos seres míticos de esta categoría que encontramos en el cielo o en la región subterránea de los autóctonos americanos y polinésicos, y que generalmente están relacionados con el fuego, también tengan que ver con el rayo; en tal caso, la renguera de Hefesto, dios del fuego y de los volcanes, podría aclararse de manera nueva. En el caso de que el rayo — conforme a la impresión que deja sobre el sentido óptico — es considerado como hombre con una sola pierna que camina bajando del cielo (mitología del nordeste asiático y de África austral), fácilmente sucede que tanto los personajes míticos que traen el fuego como también aquellos que son los guardianes y propietarios del fuego subterráneo, llegan a ser considerados como individuos, ora rengos, ora con una sola pierna, ora consistentes de una sola mitad (mitología de Polinesia y de América septentrional).” Como se ve, Ehrenreich reúne las citadas figuras mitológicas en una sola categoría y las considera como reflejos del rayo, estampados en el cerebro fantástico del hombre primitivo. Creemos, sin embargo, que debe estudiarse, previamente, todo el respectivo material, caso por caso, para conocer a fondo el grado de la correlación mutua; y recién después se llegará a saber si las respectivas figuras míticas caracterizadas por un defecto físico unilateral (una sola pierna, etc.), se deben a la explicación (por la mente del hombre primitivo) de uno, o de varios fenómenos, ya meteorológicos, ya cósmicos. En nuestra

17 Câmara Cascudo discute com Lehmann-Nitsche a figura do cantador e afirma que “através do conhecimento do erudito Lehmann-Nitsche, Santos Vega é um homem personalizador de uma raça. Depende do ambiente a fixação dos seus traços animicos. Foi payador em Argentina, como poderia ter sido Roldão em França ou Merlino na Bretanha CASCUDO, Luís da Câmara. Joio. Páginas de literatura e crítica. Natal: A Imprensa, 1924, p.141. Ver GONÇALVES, J. R. “Cotidiano, corpo e experiência: reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [s. l.], n. 28, p. 74-81, 1999; *Idem*. “A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luís da Câmara Cascudo”. Estudos Históricos, São Paulo, n. 33, p. 40-55, 2004; *Idem*. “Luís da Câmara Cascudo e o estudo das culturas populares no Brasil”. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (Org.). Um enigma chamado Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 174-183; *Idem*. “O folclore no Brasil na visão de um etnógrafo nativo: um retrato intelectual de Luís da Câmara Cascudo”. In: Bérose: international encyclopaedia of the histories of anthropology. Paris: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.berose.fr/article2046.html?lang=fr>. Acesso em: 30 nov. 2021.

monografía anterior hemos estudiado el mitológico hombre con una sola pierna, reflejo de una constelación sideral que para la fantasía de los indios representa a un mutilado de esta clase (el *sgambato oriónico*); en la investigación presente, fue revelada la existencia de otro *sgambato*, reflejo de otra constelación que también se asemeja, en el concepto de los respectivos aborígenes, a un hombre que tiene una sola pierna (el *sgambato úrsico*, según la constelación de la *Ursa major*); y puede ser que también el rayo, en determinadas regiones del mundo primitivo, haya sido interpretado como *sgambato*. Será tarea de otras investigaciones especiales, averiguar los indispensables detalles y confirmar o rechazar esta última hipótesis¹⁸.

É, precisamente, pelo método comparativo que, em 1922, Lehmann Nitsche chega, enfim, a Macunaíma. Analisando as constelações do Órion e das Híades, e apoiando-se numa lenda caribe das Guianas, recolhida em 1915 pelo antropólogo inglês Walter Edmund Roth (1861-1933), “An inquiry into the animism, and folk-lore of the Guiana Indians” (*Thirtieth annual report of the Bureau of American Ethnology, 1908-1909*), ele escreve:

Makunaíma y Piá, los héroes mellizos, nacidos después de la muerte de su madre con ayuda del tigre, hacen de las suyas, al cazar a Maipuri (el tapir). Piá, con la cuerda de su harpón que tira, arranca a su hermano Makunaíma una pierna que ahora se ve en el cielo (el Tabali); Makunaíma mismo representa las Pléyades, el tapir Maipuri, las Híadas¹⁹.

18 LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana IX, La constelación de la Osa Mayor y su concepto como huracán o dios de la tormenta en la esfera del mar Caribe”. Revista del Museo de La Plata, XXVIII (terceira série, IV), 1924-5, p. 103-145. Dámaso Alonso resenhou o artigo na Revista de Filología Española, em 1926, em função da etimologia do termo huracán e Lévi-Strauss menciona as cosmologias de Lehmann-Nitsche em *O cru e o cozido* (1964). Cf. KELLEY, David H.; MILONE, Eugene Frank. *Exploring Ancient Skies: An Encyclopedic Survey of Archaeoastronomy*. Nova York: Springer, 2005; ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. “Jaxy e Jaxy Jaterê: o ponto de vista Guarani e de outros povos ameríndios sobre a origem da lua, as constelações e o saci-pererê (primeira parte)”. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2022, p. 1-46; LIMA, Flávia Pedroza.; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. “Etnoastronomia no Brasil: a contribuição de Charles Frederick Hartt e José Vieira Couto de Magalhães”. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém, v. 5, n. 2, maio-ago. 2010, p. 295-313; LITAIFF, Aldo. *Mitologia guarani: a criação e a destruição da terra*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

19 LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana IV, Las constelaciones del Orión y de las Híades y su pretendida identidad de interpretación en las esferas eurasiática y sudamericana”. Revista del Museo de La Plata, XXVI (terceira série, II), p. 54-5. Fabiola Jara, em

A perna só não é uma perna. A perna é um falo, a potência reprodutora do herói. João Ribeiro foi o primeiro, em outubro de 1928, a mencionar “a concepção engenhosa de Lehmann-Nitsche”. Baseado na *Geografia dos mitos brasileiros* de Câmara Cascudo, Cavalcanti Proença identifica Lehman como o “professor naturalmente alemão” mencionado no capítulo X de *Macunaima*; Gilda de Melo e Souza ratifica a versão

El camino del Kumu: ecología y ritual entre los Akuriyó de Surinam (1996), aponta que não só os xamãs, mas alguns caçadores experientes têm acesso ao conhecimento dos confins do mundo, levados por animais, como a anta, a visitarem os limites da terra, para ali enfrentar os perigos da floresta: “Un pūjai va al pueblo de Maipuri. Primero se encuentran en la selva. ‘Tamusi’, dice el hombre, ‘estoy perdido’. Tapir saluda al hombre. Le dice ‘Ven conmigo a mi aldea, vamos a caminar lento, comeremos bananas en el camino’. El hombre no sabe que este personaje es un tapir. Lo ve, pero Tapir parece un hombre viejo. Un poco más adelante encuentran el fruto del mico (árbol no identificado), una fruta parecida a la mapaya (Carica papaya). El viejo le dice: ‘Ven, descansaremos aquí, comeremos estas bananas’. Entonces el hombre se da cuenta que el viejo es tapir, pero come del fruto. Ya quiere volver a su aldea, pero sigue caminando con Tapir. Llegan antes del anochecer al campamento de Maipuri donde está su familia, la mujer del tapir, su hija y su hijo. Las mujeres los reciben con una bebida de makala. Maipuri invita al hombre a quedarse un tiempo en la aldea de su familia. Le dice: ‘Beberemos juntos esta bebida’. El hombre dice: ‘Abuelo, yo debo regresar a mi aldea, mi esposa está allá y debo ir’, pero Maipuri insiste... Maipuri invita al hombre a visitar a su familia que vive en otra aldea. Van caminando lento, caminan largo tiempo por la huella del tapir... Maipuri dice: ‘Aquí descansaremos, vamos a tender nuestras hamacas’. Pero el hombre no ve las hamacas, el suelo es la hamaca de Maipuri. Entonces el hombre se tiende en el suelo al lado del tapir y duerme... Un tiempo después se despiertan, para seguir caminando... Caminan por largo tiempo, el hombre está muy cansado, casi desfallece... Siguen caminando y poco antes de llegar a la aldea del hombre pasan por la aldea de wukapau (Mazama americana). Mazama celebra una fiesta, allí también comen y beben. Por fin el hombre llega a su aldea, pero Maipuri no lo acompaña” (p. 70-72). A partir dessa análise, Denise M. Cavalcante Gomes conclui que, “ao se inserir num universo sociocósmico, a arte pré-colonial ameríndia, possuidora de uma estética própria, representa uma via de atualização de uma sociabilidade distinta, em cerimônias cujos artefatos empregados durante o desempenho ritual transformaram, a um só tempo, a realidade dos humanos e de outras subjetividades. A sensibilização de pessoas, por meio das formas e das imagens de conteúdo cosmológico presentes nos objetos, da música, da dança e do consumo de alimentos e bebidas produziu um modo de interação capaz de legitimar o poder político de determinados grupos sociais, que atuaram em conexão com o plano espiritual. Conforme exposto, o caminho para se chegar a esta compreensão envolve o resgate dos signos expressos nos artefatos por meio das análises formais, dos contextos arqueológicos, além da analogia etnográfica e do conhecimento das cosmologias ameríndias”. Cf. GOMES, Denise Maria Cavalcante. “O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana”. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. Belém, v. 7, n. 1, abr. 2012, p. 133-159; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

na edição Ayacucho da rapsódia e Telê Ancona López não só corrobora a procedência de Lehmann, como confirma que não há nenhum capítulo da *Mitologia sul-americana* na biblioteca do Mário. Ora, seja como for, o vestígio das pesquisas de Lehmann-Nitsche revela, inequivocamente, na posterior redação de *Macunaíma*, a marca de muitos outros antropólogos alemães além, obviamente, de Theodor Koch Grünberg (1872-1924). São eles Paul Ehrenreich (1855-1914), Karl von den Steinen (1855-1929), Franz Boas (1858-1942), Konrad Preuss (1869-1938), Rudolf Lenz (1863-1938), radicado no Chile, Felix Speiser (1880-1949), Fritz Krause (1881-1963), e até certo ponto Curt Nimuendajú (1883-1945), quem posteriormente passou a trabalhar com Boas. Particularmente interessantes para a nossa perspectiva são as pesquisas de Lehmann sobre os fenômenos astronômicos e meteorológicos, visando demonstrar a existência de um substrato mitológico-hermenêutico latino-americano, posteriormente equiparado com estudos semelhantes na Europa, Ásia e Oceania, para os quais se baseava na teoria dos pensamentos elementares do etnólogo alemão Philipp Wilhelm Adolf Bastian (1826-1905), diretor do *Museum für Völkerkunde* de Berlim²⁰. Ao pesquisar desse modo questões tais como o dilúvio e as marés, entre os

20 FISCHER, Manuela.; BOLZ, Peter.; KAMEL, Susan (eds.). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2007. Benjamin, cuja obra tira proveito da visão grotesca do filósofo Salomo Friedländer, observa: “Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O naufrágio dela anuncia-se já no florescimento da astronomia, no começo da Idade Moderna. Kepler, Copérnico, Tycho Brahe certamente não eram movidos unicamente por impulsos científicos. Mas, no entanto, há no acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia muito em breve conduziu, um signo precursor daquilo que tinha de vir. O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixa-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. Não, ela chega sempre e sempre de novo a seu termo de vencimento, e então povos e gerações lhe escapam tão pouco como se patenteou da maneira mais terrível na última guerra, que foi um ensaio de novos, inauditos esponsais com as potências cósmicas”. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo : Brasiliense, 1987, p. 68.

grupos patagônicos, ou as constelações, entre os indígenas do Chaco²¹, suas abordagens inverteram, de ponta cabeça, suas prévias pesquisas arqueológicas, já que agora o foco era a base material de observação destas cosmovisões indígenas²², que ele via plasmadas, aliás, nos trabalhos de tecelagem. Que viam os índios? Em que relatos essas imagens eram inseridas? Que relação estabelecer entre essas “visões grotescas”, no dizer de Haakenson, e a ficção que nos ocupa? Para Lehmann-Nitsche, a articulação desses dados em um único modelo explicativo seria o caminho para reconstruir uma cartografia etnográfica americana, conforme a proposta de áreas geográficas e domínios de interação, elaborada, em 1905, por Ehrenreich. Na sua esteira, Lehmann-Nitsche discriminava “zonas mitológicas” de “zonas lingüísticas” para, posteriormente, pelo método comparativo, determinar correspondências e divergências entre elas²³. Por outro lado, resgatando as pesquisas do psicólogo e etnógrafo Wilhelm Wundt (1832-1920), Lehmann-Nitsche postulava diversos “ciclos mitológicos”, ponto de partida para construir uma matriz explicativa comum nas diversas culturas latino-americanas²⁴. Essa ideia, compartilhada pelo geógrafo alemão Richard Andree (1835-1912) e pelo etnógrafo austríaco Moriz Winternitz (1863-1937), sustentou a existência dos “círculos culturais”, funcionais ao monoteísmo primordial do sacerdote e etnógrafo alemão Wilhelm Schmidt (1868-1954).

21 LEHMANN-NITSCHKE, Robert. Studien zur südamerikanischen Mythologie. Die astrologischen Motive, 1938. Manuscrito inédito.

22 *Idem.* “El revestimiento con ocre rojo de tumbas prehistóricas y su significado”, *Physis*. Revista de la sociedad argentina de ciencias naturales, Tomo VIII, 1926, p. 390-396; *Idem.* “Arqueología Peruana, Coricancha, El Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes del altar mayor”. Revista del Museo de La Plata, Tomo XXXI (terceira série, tomo VII), 1928, p. 1-260.

23 *Idem.* “Mitología araucana. El gran Tatrapai”, Revista chilena de historia y geografía, vol. LIX, n. 63, 1928, p. 185-203; *Idem.* “Mitología Sudamericana, XVIII. El avestruz galaxial de los Guaraní”. Revista del Museo de La Plata, Tomo II, 1936, p.201-205; *Idem.* “Mitología Sudamericana XIX. Una travesura de Pariacaca (Perú) y del Lobo Mágico (Norte América)”. Obra del Centenario del Museo de La Plata, Tomo II, 1936, p. 207-214; *Idem.* “Mitología Sudamericana XX. El gigante de piedra en la Tierra del Fuego y Norte América”, Revista del Museo de La Plata (nova série), Tomo I, 1937, p.17-25.

24 *Idem.* “Astronomía popular gallega”, *Humanidades*, Tomo VIII, 1924, p. 371-394.

A propósito, Mário de Andrade que, sem contar o hegemônico Koch Grünberg, leu vários desses autores, conservou, em sua biblioteca, dois volumes de Schmidt: *Gesellschaft und wirtschaft der volker* (Regensburg, Josef Habbel, 1924) e *Ethnologia sul-americana; círculos culturais e estratos culturais na América do Sul* (São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942). Além deles, Mário tinha lido o *Handbuch der präkolumbischen Kulturen in Lateinamerika* (1926) de Theodor Wilhelm Danzel e *Volk und Kultur Lateinamerikas* (1927) de Wilhelm Mann²⁵.

Veja-se que estas pesquisas todas guardam certa sintonia com as contribuições do filósofo francês Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), segundo as quais o pensamento dito “primitivo” era determinado por representações emocionais até então inacessíveis²⁶. Lehmann, por sinal, já usa, em seu texto de 1919, o conceito de “alma primitiva”, título do volume de Lévy-Bruhl de 1927. Aliás, o estudo relacional da língua, dos mitos e das concepções astronômicas foi uma forma de dar existência material a essas hipóteses que, mais tarde abandonadas no período estruturalista, mostraram, entretanto, uma causalidade cultural, na diferenciação entre mentalidade primitiva e pensamento lógico, o que, tornado oposição estruturante da cultura, transforma Lévy-Bruhl em precursor de Lévi-Strauss. Vivo no pensamento gramsciano de um Ernesto de Martino²⁷, Lévy-Bruhl foi resgatado, mais recentemente, pela filósofa italiana Mariapaola Fimiani, quem focou a

25 Ver, ainda, SCHMIDT, Max. Estudos de etnologia brasileira. Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

26 Lévy Bruhl foi autor de *La mentalité primitive* (1922), *L'Âme primitive* (1927), *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1932), *La mythologie primitive* (1935), volumes que Mário leu e citou, entre outras ocasiões, no ensaio sobre as danças dramáticas, no estudo dos congos ou na primeira aula de seu curso de Estética. Além do mais, a pedido de Paul Rivet, Lehmann estudou a presença de línguas pré-colombianas na imprensa política da descolonização. Cf LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Anciennes feuilles volantes de Buenos Aires ayant un caractère politique, rédigées en langues indigènes américaines”. *Journal de la société des américanistes*, vol. 22, n. 1. Paris, 1930, p. 199-206.

27 DEMARTINO, Ernesto. *Naturalismo e storicismo nell’etnologia*. Bari: Laterza, 1941; *Idem*. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino: Giulo Einaudi, 1948.

questão ética em Lévy-Bruhl. O mundo contemporâneo estaria, a seu ver, atravessado pelo arcaico, que se traduz em indiferença, suspensão da identidade e da técnica. O arcaico, além do mais, pressupõe violência, uma vez que a indiferença alimenta a intolerância, o niilismo e o autoritarismo. A ideia bruhliana da participação torna-se assim a abertura originária sobre a qual descansa nosso pensamento, assimilada agora à duração pura, incompatível com qualquer transcendentalismo ou qualquer teoria do conhecimento, uma vez que é pensada como acesso direto à vida. Não sendo um traço residual de mentalidade pré-lógica, a participação torna-se experiência fundamental de vida e pensamento. Fimiani aproxima, então, Lévy-Bruhl não só de Bergson, já que a mentalidade primitiva do primeiro guardaria relação com o *élan vital* teorizado pelo segundo, mas também de Michel Foucault e a biopolítica posterior, que colocam o foco da filosofia, justamente, na vida²⁸. Assim, no presente hipervisual desprovido de negatividade, isto é, desvinculado do bizarro dualismo entre ver e falar, tudo é despido, árido como uma pedra, embora aberto ao mais imediato consumo.

Entretanto, junto com a nova hegemonia háptico-óptica, esse aprendizado da visão (“sehen lernen”) que demandava a antropologia, outro sentido atravessa profunda transformação material, a escuta, que afeta diretamente o corpo, substituindo o olhar pelo gesto²⁹. Não só presta-se atenção ao timbre e a uma recepção comparativa, a partir das novas tecnologias, como também analisa-se a « versão » colhida, que descansa, prioritariamente, na função interpretativa do informante. Lehmann Nitsche, que foi pioneiro na gravação de som e melodias indígenas (*Texte argentinischer Gesänge, phonographiert von Dr. Robert Lehmann-Nitsche*.

28 FIMIANI, Mariapaola. *L'arcaico e l'attuale*. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault. Torino: Bollati Boringhieri, 2000; *Idem*. *L'etica oltre l'evento*. Macerata: Quodlibet, 2015.

29 KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2019.

La Plata, 1905), algo empreendido também, na Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste, em 1938, pelo arquiteto Luis Saia (1911-1975), sob a supervisão de Mário de Andrade, ao perseguir um modelo explicativo, singular e próprio, para reconstruir a cartografia antropológica americana, dialoga profundamente com as teorias transculturadoras de Ricardo Rojas (1882-1957).

Sabemos que em *Vida do cantador*, o estudo de Chico Antônio, da sua coluna *Mundo musical*, na *Folha da Manhã*, em 1944, o Mário final tenta discriminar a confusão entre arte pura, arte livre, arte interessada, arte de combate, não só ridícula, a seu ver, mas também imoral e enganosa³⁰. Muito antes disso, no entanto, em *El país de la selva* (1907), Ricardo Rojas, cuja obra Andrade desconheceu³¹, quis também demonstrar a unidade do ambiente mediterrâneo, de que ele era originário, pela via dos mistérios da natureza, uma vez que, no “país do mato virgem”, habitam o desconhecido, os fantasmas e os monstros³², que evocam festas dionisíacas pagãs, às quais temos acesso, exclusivamente, através dos cantadores, rapsodos errantes, que eram, então, objeto de estudos também em outros pontos da América

30 ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.

31 Antonio Candido, porém, leva Rojas em conta na sua proposta de periodização, elaborada a partir de “Literatura e subdesenvolvimento”, como característica do conflito vanguarda x regionalismo, na fase autonomista da literatura. Ver CANDIDO, Antonio et al. *La literatura latinoamericana como proceso*. Ed. Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. Entrevistado por Brito Broca em 1947, Rojas teve um livro seu resenhado por Broca em *Americanos* (1944). Ver também CANAL FEIJÓO, Bernardo. “Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, n. 46, Pittsburgh, jul. -dic. 1958, p. 58-67; DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007; MAILHE, Alejandra. “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”. *Anclajes*, vol. XXI, n. 1, ene.-abr. 2017, p. 21-42.

32 KRAUS, Michael. “Philological Embedments - Ethnological Research in South America in the Ambience of Adolf Bastian”. *In: FISCHER, Manuela.; BOLZ, Peter.; KAMEL, Susan* (eds.). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity*, 2007, p. 140-152; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar ?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

Latina³³. Cada uma dessas quadras é uma história e a vida banal está cercada desses estribilhos que a ninguém pertencem. Quem as retoma e expande faz coincidir o centro e a periferia³⁴.

Era el eterno grupo de los cantores del bosque, animando con su presencia todas las ocasiones solemnes de la vida rural. El poeta anónimo del pueblo, figura descollante del grupo, siente

33 Em 1898, Rubén Darío compõe uma décima em homenagem ao cantor montevidiano Arturo de Nava (1879-1932): “Del Asia traje un diamante/para ponerlo en el cuello/del ser que he visto más bello/en mi vida claudicante. / Me brindó el Sol deslumbrante/su más brillante color, / y el Iris me dio el mejor/ramillete de sus haces;/y el Sol me dijo: –¿Qué haces? /–;Se lo doy al payador!”. Arturo de Nava teve muitas das suas composições gravadas em 1907, algumas delas por Carlos Gardel (1922, 1928). Cf. MONTAGNE, Victor. “El trovador criollo”. PBT. Buenos Aires, 28 nov. 1917; VANEGAS ARROYO, A. El trovador popular. Escogidas y bonitas canciones para el presente año. Capa de José Guadalupe Posada. México, 1907; El nuevo trovador chileno. Santiago, Librería Porteña, 1912.

34 RANCIÈRE, Jacques. João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada, 2021, p. 29. Mário exemplifica, em artigo para a Revista de Antropofagia (a. 1, nº 4, ago. 1928, p.6), argumentando que “o Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dançam nele portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil. Gosto muito desses coctails. Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumonguaras; e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro acostumado com os chinfrins de pimenta, do tutu, do dendê, de caninha, e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa”. Mais adiante, em 1934, arremata o argumento afirmando que “as canções emigram com extraordinária facilidade, principalmente nos seus textos. Já a melodia delas sofre mais com as viagens, o que é perfeitamente explicável. Na realidade, a inteligência popular não é muito rica de ideias. Com isso, as ideias essenciais têm uma permanência muito firme, ao passo que as melodias, não sendo ideias intelectualmente compreensíveis, e dependendo popularmente quasi que apenas da memória, não têm por onde se firmar, e vivem em perpétua transformação”. Apoiado em um texto (“How folk-songs travelled”. Music and Letters, vol. XV, nº 4. Londres, out. 1934, p.306–323), do antropólogo canadense Charles Marius Barbeau (1883-1969), Mário ilustra a migração musical com uma “canção provavelmente francesa de origem e nos interessando de perto, que Barbeau inventariou também no Canadá, é a canção de Renaud. A origem dessa canção, segundo Barbeau que não fornece as suas provas, é escandinava, dos fins da Idade Média. Espalhou-se por quasi toda a Europa, e Tiersot a compendia em quasi todas as terras de França, na Bélgica, no Piemonte, na Catalunha, em provençal e em basco. Barbeau acrescenta-lhe a extraordinária viagem, em toda a Escandinávia, na Suíça, no Vêneto, no Canadá, e em toda a península ibérica. Na realidade não me lembro da canção de Renaud, na totalidade da sua ideia, colhida em Portugal. É o guerreiro que volta moribundo ao castelo e pede à mãe que oculte da esposa que está de filho, a morte dele. Mas a esposa escuta o choro dos criados e pergunta o que sucedeu. A sogra responde com uma evasiva, que foi um prato de ouro que eles perderam. E assim vai a canção com perguntas e evasivas, até que a verdade se desvenda. Nesta sua ideia completa, não me lembro de ter visto a canção de Renaud nem em Portugal nem no Brasil, mas a ideia profundamente lírica de responder com disfarces a perguntas que não se pode ou não se quer esclarecer, está aplicada a vários romances íberos, portugueses, e até a alguns de adaptação brasileira”. ANDRADE, Mário de. “As canções emigram...”, 1934.

al unísono de la muchedumbre: por eso vibra de preferencia en sus labios, el treno religioso o el yaraví sentimental. Ignoran las aventuras paladinescas de Roldanes, Bernardos y Cides, narrados a la guisa del romancero español. Ni siquiera le apasionan nuestras odiseas corajudas de Moreiras, Calandrias y Vegas, legendarios en el litoral. Hasta las mismas espinelas heroicas de que abundó la Revolución, no han sobrevivido en el bosque... Cuenta su laúd la cuerda de las pasiones tristes, de las melancolías inefables, de los oscuros presentimientos; y si la musa de la política le inspira también, no llega al lirismo sino en presencia de la fatalidad³⁵.

O sonoro precipita a forma, nos explica Jean-Luc Nancy, porque estar à escuta é estar alternativamente, dentro e fora, aberto, tanto interna quanto externamente, de tal modo que essa escuta configura a singularidade sensível que, ostensivamente, exhibe a condição *aistética*: a partição entre o interno e o externo, o isolamento e a participação, a desconexão e o contágio. A escuta se produz ao mesmo tempo que o acontecimento sonoro, à diferença da visão, para a qual, a rigor, também inexistente acontecimento ótico: a presença visual está já disponível antes mesmo de ser vista, ao passo que o acontecimento sonoro chega, ataca, invade de supetão³⁶. Da mesma forma,

35 ROJAS, Ricardo. El país de la selva. Paris: Garnier, 1907, p.89.

36 Som é metamorfose. O sonoro, de fato, prepara a forma. “Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência. (...) O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço, onde repercute ao repercutir ‘em mim’(...). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. Soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si. (...) Pode-se no mínimo dizer que o sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio no qual ao mesmo tempo eles reenviam um ao outro, e que, de maneira muito geral, esse espaço pode ser definido como aquele de um si, ou de um sujeito. Um si nada mais é que uma forma ou uma função de reenvio: um si é feito de uma relação a si, ou de uma presença a si, que não é outra coisa que o reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível (não apenas o indivíduo no sentido corrente, mas, nele, as ocorrências singulares de um estado, de uma tensão ou, precisamente, de um “sentido”) – esse reenvio deveria ser infinito, e o ponto ou a ocorrência de um sujeito no sentido substancial deveria ter lugar apenas no reenvio, portanto no espaçamento e na ressonância, e, em grau máximo, como o ponto sem dimensão do re- de tal ressonância: tanto na repetição na qual o som se amplifica, e se propaga, quanto na

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

diz Mário na *Escrava*, à audição ou à leitura de um poema simultâneo, o efeito de simultaneidade não se realiza em cada sensação insulada, mas na SENSACÃO COMPLEXA TOTAL FINAL. Assim sendo, repare-se que o cantador de Rojas, situado dentro e fora, ao mesmo tempo, é em todo diferente do *gaúcho cantor* construído por Sarmiento, o que equivale a pensar que a matriz transculturadora do primeiro se contrapõe ao antagonismo civilização / barbárie do segundo.

En su ambiente es aquel lo mismo que este en la llanura pastora; pero muy poco ofrecen de común. Ambos son el melódico verbo de la sencilla sociedad a la cual pertenecen, pero el gaúcho cantor es más épico, tanto como el segundo le aventaja en la vena lírica. Es el teatro de aquel, la pulpería, y si no falta a su vihuela de presuntuoso payador la nota subjetiva, su vibración se pierde en la compadre albórbola de los grescos o en el romance que solemniza las hazañas del gaúcho malo. En cambio, el trovador de estas espesuras, es silencioso, intenso, como la raza que le tiene por numen. Preocúpale, sobre todo, el amor, el dolor y la muerte, — ideas grandes como la noche. Pueblo de artistas, ve sus representantes más genuinos en estos cultivadores de la poesía y el canto. El dolor sugiere a su musa las máximas, generalmente rimadas, de una filosofía sabia de resignación y de angustia, y en medio de esa amargura, sonrío muchas veces su espíritu socarrón, como el reflejo de una estrella en el fondo de un tenebroso lago. El amor es en ellos, la melancolía de Werther, — aunque sin su cruel desenlace ni dramáticas actitudes exteriores; pero casi nunca la petulancia de don Juan... Rara es la estrofa popular donde no se habla del *sonckoy*, el corazón, — de la angustia, de la tristeza, de la muerte. Su genio metafísico y sentimental, es el mismo que depurado y excelso, lloraba penas en la musa de Heine, o de Leopardi, o de Musset, o de Bécquer, de Poe, de Verlaine, de todos los poetas atormentados por una comprensión intensa del misterio y de la realidad³⁷.

Mas a memória do homem, nos disse Borges, não é uma soma; é uma desordem de possibilidades indefinidas. Uma escrita à maneira de Finnegans.

reversão na qual ele se faz eco fazendo-se escutar”. NANCY, Jean-Luc. “Á escuta”. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra travessia. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1º semestre de 2013, p.157-172.

37 ROJAS, Ricardo. El país de la selva, 1907, p.93-4.

Portanto,

La poesía y la música se hallan unidas en las costumbres de la selva, cuál lo estuvieron en la Grecia clásica. Siendo estas las manifestaciones estéticas más genuinas del país, los trovadores, generalmente, cultivan los dos. La melodía acompaña y sostiene la copla, y ambas se integran en la danza por un ritmo común. He aquí por qué, al contemplar las festividades del bosque, he creído asistir a la unidad originaria de todas las artes, hacia la cual tendió, en un supremo anhelo de belleza, la potencia del sueño wagneriano. El espectáculo suele ser grotesco sin duda, por el desenfreno propio de toda manifestación dionisiaca; — más no lo fueron menos, las similares fiestas helénicas, admiradas hoy por nosotros a través de una subjetiva idealidad. Ninguna de esas fiestas se realiza sin la presencia del trovador, especie de sacerdote de la alegría y de la muerte³⁸.

A música, argumenta Mário na *Escrava*, começou com a melodia infinita, como atestam os fragmentos gregos que possuímos, as melodias dos primitivos e o canto gregoriano. A seguir, influenciada pela poesia provençal, pelas danças e, principalmente, pela inovação do compasso, ou seja, por estratégias todas de detenção, a melodia tornou-se quadrada para, depois do romantismo, retornar à melodia infinita, que já não se discute. Outro tanto aconteceu com a poesia. Temos então dois processos paralelos. De um lado, o das culturas originárias, plurais na sua dispersão, mas unitárias na cartografia desejada, o arquivo universal da humanidade, de Bastian; de outro, o da arte, cuja unidade se pressupõe como vaga entidade operacional, a da estesia em geral, ou, em seu defeito, numa dimensão plural (literatura, música, artes visuais), divisão que se aceita sem mesmo antes examinar seu regime específico. É por essa via que Mário de Andrade pensa-se primitivo, fundamentando-se em Ribot, quem imaginava a linguagem dos primitivos usar termos que não são geralmente ligados, mas justapostos. Tanto as culturas originárias, como as várias disciplinas que Mário de Andrade explorou (a ficção, a crítica musical, a de artes plásticas) foram abordadas

38 *Ibidem*, p. 100. O mesmo Rojas alude ao caráter grotesco da fusão, um grotesco moderno, no dizer de Haakenson,

na sua dimensão singular-plural. É essa concepção estriada, superposta e empilhada, como o palimpsesto de De Quincey que nos daria a memória de Mário de Andrade, uma memória, ora em falta, ora em excesso, com relação a si própria. Admite-o na *Escrava*: em todas as artes do tempo, sem a soma total de atos sucessivos de memória, cada um deles relativo a cada sensação isolada, não poderia haver compreensão específica. Sua divisão, ora urbana, ora rural, ora arcaica, ora contemporânea, separa, então, o nome do produto, a *poiesis*, do nome do processo, seu modo de produção, a *tekhné*. A memória, como reconstrução retrospectiva, nos diz o escritor, na conclusão de *A Escrava que não é Isaura*, já foi serva disposta a ministrar mínimos paliativos da farmacopeia didático-técnico-poética, quando, a rigor, a ela cabe o domínio, a orientação e a palavra final do processo artístico. A memória de Mário é um modernismo múltiplo.

Referências:

ANDRADE, Mário de. “As canções emigram com extraordinária facilidade, tendo o explorador Koch-Gruenberg fonografado melodias do hino nacional holandês até entre índios da Amazônia”. *A Cidade*. Recife, 14 nov. 1934.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p.105.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP-IEB, 2000, p.361.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes, Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 106.

ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

ANTELO, Raúl. “A comparação elidida: a memória de Brodie”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, 1994, p.181-189.

BALLESTERO, Diego. *Los espacios de la antropología en la obra de Robert LehmannNitsche, 1894-1938*. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2013 (Tese).

BALLESTERO, Diego. “Savages at the End of the World. Robert Lehmann-Nitsche and his Studies of the Indigenous Peoples of Patagonia, 1898-1919”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 62, USP, 2019, p. 114-139.

BALLESTERO, Diego. “Un exhaustivo documentador de la historia del hombre: Vida y obra de Robert Lehmann-Nitsche”. *In: Bérose. Encyclopédie internationale des histoires de l’anthropologie*, Paris, 2018.

BARTH, F. et al. *One discipline, four ways: British, German, French, and American Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. *Horizontes Antropológicos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Porto Alegre : UFRGS. IFCH, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo : Brasiliense, 1987, p. 68.

CANAL FEIJÓO, Bernardo. “Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, n. 46, Pittsburgh, jul. -dic. 1958, p. 58-67.

CANDIDO, Antonio et al. *La literatura latinoamericana como proceso*. Ed. Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Joio*. Páginas de literatura e crítica. Natal, *A Imprensa*, 1924, p.141.

CENDRARS, Blaise. *O loteamento do céu*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Pref. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CHAINA, Patricia. “Fueron crímenes de lesa humanidad cometidos en el marco del genocidio de los pueblos indígenas”. Buenos Aires, *Página 12*, 20 mai. 2022.

CHICOTE, Gloria.; GARCIA, Miguel. “La cultura de los márgenes devenida en objeto de la ciencia: Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina”. *Iberoamericana*. Madrid, vol. 9, n. 33, 2009, p. 104-119.

CHICOTE, Gloria.; GARCIA, Miguel. *Voces de tinta: estudio preliminar y antología*

comentada de “Folklore argentino” (1905) de Robert Lehmann-Nitsche. La Plata: EDULP, 2008.

DAVILA, Lena. *Robert Lehmann-Nitsche: su controversial producción científica e imagen pública. Una revisión integral*. Universidad de Buenos Aires, 2017 (Tese).

DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Giulo Einaudi, 1948.

DE MARTINO, Ernesto. *Naturalismo e storicismo nell’etnologia*. Bari: Laterza, 1941.

DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

FIMIANI, Mariapaola. *L’arcaico e l’attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

FIMIANI, Mariapaola. *L’etica oltre l’evento*. Macerata: Quodlibet, 2015.

FISCHER, Manuela.; BOLZ, Peter.; KAMEL, Susan (eds.). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2007.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. “O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. Belém, v. 7, n. 1, abr. 2012, p. 133-159.

GONÇALVES, José Reginaldo. “A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luís da Câmara Cascudo”. *Estudos Históricos*, São Paulo, n. 33, p. 40-55, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo. “Cotidiano, corpo e experiência: reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, [s. l.], n. 28, p. 74-81, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo. “Luís da Câmara Cascudo e o estudo das culturas populares no Brasil”. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (Org.). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 174-183.

GONÇALVES, José Reginaldo. “O folclore no Brasil na visão de um etnógrafo nativo: um retrato intelectual de Luís da Câmara Cascudo”. In: *Bérose: international encyclopaedia of the histories of anthropology*. Paris: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.berose.fr/>

article2046.html?lang=fr. Acesso em: 30 nov. 2021.

GUSMAN, Luis. “Memoria privada. Piglia”. In: *Variaciones Borges*, n. 48, 2019, p. 217-228.

HAAKENSON, Thomas O. *Grotesque visions. The Science of Berlin Dada*. New York: Bloomsbury, 2021.

KELLEY, David H.; MILONE, Eugene Frank. *Exploring Ancient Skies: An Encyclopedic Survey of Archaeoastronomy*. Nova York: Springer, 2005.

KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2019.

KRAUS, Michael. “Philological Embedments - Ethnological Research in South America in the Ambience of Adolf Bastian”. In: FISCHER, Manuela.; BOLZ, Peter.; KAMEL, Susan (eds.). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2007.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Anciennes feuilles volantes de Buenos Aires ayant un caractère politique, rédigées en langues indigènes américaines”. *Journal de la société des américanistes*, vol. 22, n. 1. Paris, 1930, p. 199-206.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Arqueología Peruana, Coricancha, El Templo del Sol en el Cuzco y las imágenes del altar mayor”. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo XXXI (terceira série, tomo VII), 1928, p. 1-260.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Astronomía popular gallega”. *Humanidades*, Tomo VIII, 1924, p. 371-394.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “El grupo lingüístico “Het” de la Pampa Argentina”. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo XXVII (terceira série, tomo III), 1923, p.21.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “El revestimiento con ocre rojo de tumbas prehistóricas y su significado”. *Physis*. Revista de la sociedad argentina de ciencias naturales, Tomo VIII, 1926, p. 390-396.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología araucana. El gran Tatrapai”, *Revista chilena de historia y geografía*, vol. LIX, n. 63, 1928, p. 185-203.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana I, El Diluvio según los araucanos de la Pampa”. In: *Revista del Museo de La Plata XXIV*, segunda parte (segunda

série, XI, segunda parte), 1919, p. 28.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana IV, Las constelaciones del Orión y de las Híadas y su pretendida identidad de interpretación en las esferas eurasiática y sudamericana”. *Revista del Museo de La Plata*, XXVI (terceira série, II), p. 54-5.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana IX, La constelación de la Osa Mayor y su concepto como huracán o dios de la tormenta en la esfera del mar Caribe”. *In: Revista del Museo de La Plata*, XXVIII (terceira série, IV), 1924-5, p. 103-145.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana XIX. Una travesura de Pariacaca (Perú) y del Lobo Mágico (Norte América)”. *Obra del Centenario del Museo de La Plata*, Tomo II, 1936, p. 207-214.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana XX. El gigante de piedra en la Tierra del Fuego y Norte América”. *Revista del Museo de La Plata* (nova série), Tomo I, 1937, p.17-25.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. “Mitología Sudamericana, XVIII. El avestruz galaxial de los Guaraní”. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo II, 1936, p. 201-205.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert. *Studien zur südamerikanischen Mythologie. Die astrologischen Motive*, 1938. Manuscrito inédito.

LEHMANN-NITSCHKE, Robert.; LENZ, Rudolf. *Epistolario*. Edición, traducción, notas y estudio preliminar de Juan Antonio Ennis y Claudio Soltmann. Berlín: Instituto Ibero-Americano, no prelo.

LIMA, Flávia Pedroza.; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. “Etnoastronomia no Brasil: a contribuição de Charles Frederick Hartt e José Vieira Couto de Magalhães”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, v. 5, n. 2, mai.-ago. 2010, p. 295-313.

LITAIFF, Aldo. *Mitologia guarani: a criação e a destruição da terra*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

LOPEZ, Telê Ancona. “Amazônia e utopia em Mário de Andrade” *In: MORAES, M. A.; FIGUEIREDO, T. L. (eds.). Leituras, percursos*. Belo Horizonte: Fino traço, 2021, p. 108-119.

MAILHE, Alejandra. “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”. *Anclajes*, vol. XXI, nº 1, ene. -abr., 2017, p. 21-42.

MIGNOLO, Walter. *Local histories/global designs*. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton : Princeton University Press, 2000.

MONTAGNE, Victor. “El trovador criollo”. *PBT*. Buenos Aires, 28 nov. 1917.

NANCY, Jean-Luc. “Á escuta”. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1º semestre de 2013, p.157-172.

PICCHIA, Menotti del. “A outra perna do saci”. *In: O homem e a morte*. São Paulo: Martins, 1958, p.125-151.

PIGLIA, Ricardo. “El último cuento de Borges” *In: Formas breves*. Buenos Aires, Temas, 1999, p.63-4.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro : Ed. da UFRJ, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Trad. Inês Oseki-Depré. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p.17-23.

ROJAS, Ricardo. *El país de la selva*. Paris: Garnier, 1907, p.89.

ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. “Jaxy e Jaxy Jaterê: o ponto de vista Guarani e de outros povos ameríndios sobre a origem da lua, as constelações e o saci-pererê (primeira parte)”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2022, p. 1-46.

SÁ, Lucia. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SCHMIDT, Max - *Estudos de etnologia brasileira*. Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

TORRE REVELLO, José. “Contribución a la bibliografía de Roberto Lehmann-Nitsche”. *In: Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, XXIX, n. 101-104. Buenos Aires, 1944-5, p. 724-805.

- VANEGAS ARROYO, A. *El nuevo trovador chileno*. Santiago: Librería Porteña, 1912.
- VANEGAS ARROYO, A. *El trovador popular*. Escogidas y bonitas canciones para el presente año. Capa de José Guadalupe Posada. México, 1907.
- VERMEULEN, Han F. et al. "Introduction: German Tradition in Latin American Anthropology". *Revista de Antropologia*, n. 62(1), 2019, p. 64-96.
- VIERTLER, Renate Brigitte. *Os fundamentos da teoria antropológica alemã: etnologia e antropologia em países de língua alemã: 1700-1950*. São Paulo: Annablume, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A redescoberta do etnólogo teuto-brasileiro". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 21, 1986, p. 64-68.

Submissão: 19/04/2023
Aceite: 01/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97012>

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

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Esgotar o campo do possível: *Pauliceia desvairada* e *A educação dos cinco sentidos*, a pulsão do amor em dois tempos

Exhausting the field of the possible: *Pauliceia desvairada* e *A educação dos cinco sentidos*, the “Trieb” of love in two stages

Susana Scramim
UFSC / CNPq

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94688>

Resumo

Este texto compara dois modos de escrita da poesia vanguardista. Aquela que foi materializada a partir da Semana de Arte Moderna como vanguarda modernista e a que se formulou a partir do concretismo. Para tal, analisa dois poemas de dois autores, Mário de Andrade e Haroldo de Campos, os quais marcaram com sua obra e com sua propedêutica os dois momentos vanguardistas: “Ode ao burguês”, publicado em *Pauliceia Desvairada* (1921), e “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács”, publicado em *A educação dos cinco sentidos* (1985). Mediante a análise dos poemas, compreendeu-se que os poemas operaram um trânsito entre o olhar para o Outro (o atraso, a ignorância, o medo, a mentalidade colonial na modernização do país) com o objetivo de repúdio e conquista – materializado na imagem poético-sonora ode/ódio – e a indiferença em relação ao odiado Outro que explode na violência destrutiva da imagem – ainda sonora e em eco – “são Lukács” / “são nunca”.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Haroldo de Campos, *Pauliceia Desvairada*, *A educação dos cinco sentidos*, poesia de vanguarda.

Abstract

This text compares two ways of writing avant-garde poetry. The one that was materialized from the Semana de Arte Moderna as a modernist avant-garde and the one that was formulated from the concretism. It analyzes two poems by two authors, Mário de Andrade and Haroldo de Campos, who marked with their work and with their propedeutics the two avant-garde moments: “Ode ao burguês”, published in *Pauliceia Desvairada* (1921), and “ode (explicit) in praise of poetry on the day of Saint Lukács”, published in *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985). Through the analysis of the poems, it was understood that the poems operated a transit between the look at the Other (the backwardness, the ignorance, the fear, the colonial mentality in the modernization of the country) with the objective of repudiation and conquest – materialized in the image poetic-sound ode/hatred – and the indifference towards the hated Other that explodes in the destructive violence of the image – still sonorous and in echo – “são Lukács” / “são nunca”.

Keywords: Mário de Andrade; Haroldo de Campos, *Pauliceia Desvairada*, *A educação dos cinco sentidos*, avant-garde poetry.

A verdade é que, como nossa aparente adesão a todos os formalismos denuncia apenas uma ausência de forma espontânea, assim também a nossa confiança na excelência das fórmulas teóricas mostra simplesmente que somos um povo pouco especulativo. Podemos organizar campanhas, formar facções, armar motins, se preciso for, em torno de uma ideia nobre. Ninguém ignora, porém, que o aparente triunfo de um princípio jamais significou no Brasil – como no resto da América Latina – mais do que o triunfo de um personalismo sobre o outro.

Sérgio Buarque de Holanda¹

Nada mais longe da disposição da vanguarda literária modernista brasileira do que o uso de formas solenes de comportamento e de escrita. O livro que Mário de Andrade escreveu entre 1920 e 1921, *Pauliceia Desvairada*, está repleto de usos de formas solenes. As composições dos poemas incorporam nos seus títulos a marca de uma gênese e sua inserção no campo da história da literatura e de seus textos. Os poemas que têm nos seus títulos os termos “Paisagem”, “Noturno”, “Ode”, “Colloque sentimental”, dão testemunho da situação e os limites que enfrentam a tradição ocidental e, em específico, a europeia. No entanto, quando os poemas são lidos, o desempenho da escrita deriva em uma disposição outra: a de ir até o fim no processo de desafiar essa mesma tradição. A disposição de Mário de Andrade em enfrentar as estruturas coloniais que limitavam as ações de uma modernidade autêntica na literatura e cultura nacionais se traduz em “esgotar o campo do possível”², mirando no adversário. Uma estratégia de não ignorar o adversário, enfrentando-o. Outra vanguarda, a concretista, também se coloca na tarefa de desafiar os limites do tempo e

1 Raízes do Brasil. 26. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 183.

2 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro, hoje, em A arte no horizonte do provável. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p. 120.

da geopolítica. Haroldo de Campos irá se referir a um tipo de disposição semelhante à da vanguarda modernista brasileira quando fala da atitude do tradutor, impossível de estar fora do tempo e do espaço, ou seja, nunca em desconexão com a contemporaneidade na qual estariam inseridos. Haroldo se refere a essa atitude de esgotar o campo do possível justamente quando trabalha na tradução de algumas odes de Píndaro para o português no Brasil entre os anos de 1968 e 1969. São anos de terrível embrutecimento da política brasileira e, durante esses anos, Haroldo de Campos se empenha na tradução de um poeta com uma obra “perigosamente tediosa”³, talvez o mais distante da nossa contemporaneidade conturbada e politicamente trágica de todos os poetas gregos de todos os tempos. Haroldo admite:

Realmente, não é fácil simpatizar com um poeta oficial, que fazia odes comemorativas para atender a encomendas de tiranos e poderosos do tempo, celebrando vitórias de quadrigas das quais estes não eram os efetivos condutores, mas tão-somente os proprietários. [...] dentre as formas de poesia grega arcaica, a lírica de tipo coral é a mais distante da modernidade, e atribuía este fato ao culto da “poesia pura” e do “fragmentário”, responsável pelo prestígio da lírica monódica (Safo, Alceu, Anacreonte).⁴

Em contraste com essa avaliação, digamos, corrente sobre as odes de Píndaro, Haroldo de Campos busca nelas justamente chegar ao limite do campo do possível, a partir da exploração das odes, mediante a privilegiada leitura que é a tradução, “da estrutura sonora tersa e coesa”, com valorização da “urdidura temática menos lógica do que musical” e, com isso, aproximando-se de obras que são os fundamentos da modernidade ocidental, como a de Paul Valéry. Haroldo insiste que a estrutura do texto de Píndaro, excetuando-se o ingrediente meramente comemorativo e de circunstância, constrói uma poesia

3 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro, hoje, em *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p. 114.

4 *Ibidem*, p. 115.

(cujo desenho programático é o volúvel “voo da abelha”, – Pítica X”); com seus giros “gnômicos” reflexivo-existenciais, esta poesia pindárica – posto de lado o ingrediente meramente comemorativo e de circunstância (aliás reduzido na técnica da composição a um simples fio condutor) – tem, no horizonte do nosso século, como sua parente mais próxima, a de Valéry, justamente um “poeta puro”.⁵

É importante ressaltar que a retomada de um gênero textual que, em relação ao contexto no qual é usado, é quase estranho à necessidade desse mesmo contexto, é uma atitude que instiga perguntas. Ora, da parte de Haroldo de Campos, ao traduzir odes de Píndaro em 1968, e, da parte de Mário de Andrade, de usar o gênero textual da ode em um livro que queria ser um manifesto contra a poesia celebrativa e provinciana do Brasil de mentalidade ainda colonizada. Mário de Andrade tinha com seu livro o objetivo de provocar reações, inclusive o despertar da indiferença em relação à arte moderna nacional no contexto em que vivia. A emergência do ódio, afirmaria Christian Dunker no que diz respeito à crescente cultura da invisibilidade no Brasil após 2010, “parece ser uma espécie de reação colateral que presume a cultura da indiferença.”⁶ O objetivo de Haroldo de Campos, ao traduzir as odes de Píndaro em 1968, ano em que a ditadura instaura o AI-5, exercendo a censura, a suspensão de direitos constitucionais e uma exacerbação da autoridade dos governantes, foi igualmente o do despertar da indiferença. Qual indiferença? De quem? Se as odes tinham por destino celebrar e prestar culto a pessoas que não o mereciam, o que faz Haroldo entender que era possível ultrapassar esse limite do impossível? Segundo ele próprio, em “Píndaro, hoje”, queria evidenciar uma situação paralela à do poeta alinhado à classe dominante. “Basta que o espírito moderno considere, paralelamente, os dilemas do poeta alistado, que canta eventos ou

5 *Ibidem.*

6 DUNKER, Christian. Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Edu editora, 2017, p.253.

personagens da atualidade política em que vive, sob a pressão do “encargo social”.⁷

Haroldo de Campos também escreverá odes. Talvez a mais próxima do esgotamento do campo do possível daquela de Mário de Andrade tenha sido a “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács”. Os dois poetas paulistanos se esmeram em criar, pelo uso da forma, um conteúdo narcísico em relação ao dominador que lhe fecha o caminho para o gozo do amor. Dessa maneira, cria-se um sentimento, o poema cai na armadilha do “sentimental” da qual queriam escapar tanto Mário de Andrade nesse momento vanguardista, quanto Haroldo de Campos ainda sob os efeitos da vanguarda concretista – mesmo que em 1985, ele já tivesse encerrado “oficialmente” esse ciclo da poesia concreta – o ódio aparece lá onde não era esperado: em um poema vanguardista, esgotando o campo do possível como um resultado não desejado. Nas comemorações dos 100 anos de nascimento de Mário de Andrade, o jornal *Folha de São Paulo* editou um caderno especial no domingo, 26 de setembro de 1993. Nele, Humberto Werneck, um dos críticos e historiadores que escrevem a homenagem ao escritor paulistano, traça um perfil comparativo entre Mário e Oswald de Andrade, bem como desenha um “elenco” de críticos literários que se alinhavam mais ao trabalho de Mário ou Oswald. Para a comparação que estabeleço agora, é interessante observar, aqueles que se sentiam confortáveis entre as duas obras. Reproduzo abaixo parte da página do jornal:

7 Idem, Píndaro, hoje, p. 115.

A direita, os "marianos"; à esquerda, os "oswaldianos"; no meio, os "ecéticos"

OSWALD DE ANDRADE
(1890-1954), poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e jornalista, é visto como "enfant terrible" do modernismo; escreveu, entre outros, o "Manifesto Antropofágico" e "O Rei da Vela"

MÁRIO DE ANDRADE
(1893-1945), poeta, crítico, romancista, musicólogo, fotógrafo e etnógrafo, é um paradigma do intelectual brasileiro; autor, entre outros, de "Macunaima" e "Lira Paulistana"

SERGIO BUARQUE DE HOLANDA
historiador e ensaísta, autor de "Raízes do Brasil"

AUGUSTO MEYER
poeta, ensaísta e crítico gaúcho, autor de "Prosas dos Pagos"

MÁRIO DA SILVA BRITO
jornalista e escritor, autor de uma "História do Modernismo Brasileiro"

ANTÔNIO CANDIDO
professor, crítico e escritor, autor, entre outros, de "Formação da Literatura Brasileira" e "Recortes"

SILVIANO SANTIAGO
escritor e ensaísta, autor, entre outras obras, de "Em Liberdade", "Nas Malhas das Letras" e "Uma História de Família"

LUÍZ COSTA LIMA
ensaísta e professor de teoria literária na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, autor de "Limites da Voz"

DÉCIO PIGNATARI
poeta e ensaísta, autor de "Poesia, Poés e Poesia", com os Campos, compõe a trindade do concretismo

AUGUSTO DE CAMPOS
poeta, crítico e tradutor, irmão de Haroldo, escreveu vários livros, entre eles "Linguagem" e "O Anticristo"

HAROLDO DE CAMPOS
poeta, tradutor, professor e ensaísta, autor, entre outros livros, de "Galáxias" e "Signancia, Quasi Coelum"

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA
ensaísta e professor de teoria literária da USP, autor de "Mediocrítica"

JOSE MIGUEL WISNIK
compositor e professor de literatura brasileira da USP, escreveu "O Coro dos Contrários"

JOÃO LUIZ LAFETÁ
professor de teoria literária na USP, autor de "Figuração da Intimidade"

FLORA SUSSEKIND
ensaísta, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, autora, entre outros,

WALNICE N. GALVÃO
ensaísta e professora de teoria literária da USP, autora, entre outros, de "Saco de Gatos"

ROBERTO SCHWARZ
professor aposentado, poeta e ensaísta, escreveu, entre outros, "Machado de Assis - Um Mestre na Periferia do Capitalismo"

DAVI ARRIGUCCI JR.
ensaísta e professor de teoria literária da USP, autor, entre outros, de "Humildade, Paixão e Morte... A Poesia de Manuel Bandeira"

ALEXANDRE EULÁLIO
ensaísta, autor, entre outros de "A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars"

... não foi o seu entusiasmo que disputou o texto literalmente a tapa com outros colegas e o publicou em seu jornal. Em breve estavam amigos. Mais adiante, em 1921, Oswald anunciava, num artigo apoteótico — "O Meu Poeta Futurista" —, um livro que Mário só publicaria no ano seguinte, "Paulicéia Desvairada".

Foi um escândalo, naquela São Paulo de 600 mil habitantes, relata Mário da Silva Brito, o pioneiro historiador do movimento modernista: "O poeta sofre, então, em nome da literatura moderna, os mesmos vexames sofridos, poucos anos antes, por Anita Malfatti, em nome da pintura avançada." Professor de história e estética no Conservatório Dramático e Musical, conta Fernando Goes, Mário chegou a perder alunos, que os pais não queriam ver entregues a "um maluco e perigoso futurista!" Mas o artigo de Oswald não trouxe ao poeta apenas dissabores, lembra Silva Brito: prestou-lhe também "o benefício de violentar-lhe a timidez, forçando-o a aceitar um posto no comando da rebelião modernista."

Foi o primeiro constrangimento que o futuro autor de "Serafim Ponte Grande", moço rico, atirado, viajado, causou a seu amigo, pobretão, tímido, provinciano. Haveria mais em 1924, quando Oswald lançou o "Manifesto da Poesia Pau Brasil", e em dose dobrada quando em 1928 publicou o "Manifesto Antropófago". "A respeito de manifestos do Oswald (sic) eu tenho uma infelicidade toda particular com eles", disse Mário a Alceu Amoroso Lima em maio de 1928: "Saem sempre no momento em que fico 'malgré moi' incorporado neles."

Embarcado a contragosto na canoa Pau Brasil, sentiu-se ainda menos à vontade na taba antropofágica. "Macunaima" vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago, deplorou na mesma carta, pura conclusão: "Lamento um bocadinho essas coincidências todas, palavra." Não deu outra. Para os "antropófagos", "Macunaima" caiu do céu como concretização magnífica de suas idéias. Quiseram, a todo custo, incorporar o autor a sua tribo.

A camaradagem dos Andrades sobrevivera a alguns solavancos. Numa carta a Sérgio Milliet, em 1924, Mário criticou Oswald: "Caiu em admiração idiota por tudo quanto é brasileiro, e vive a se insurgir contra a erudição e pregando analfabetismo". A primeira derrapada para o terreno pessoal é de março de 1927, quando Oswald classifica Mário no "Jornal do Commercio": "Um Max Jacob do Bairro do Limão. Apenas Max Jacob é fotogênico. Mário não é,

busca minimizar a alfin "Isso não tem a menor importância, continuamos amicissim escreve a Pedro Nave. Coincência ou não, é dessa época o p "Ponteando Sobre o Amigo im": "Enfim a gente não é amigo um do outro não. / anda fácil, levianinho. / No rinto das complicações." Na muito sério, parece; ainda clima para sonhar com um li quatro mãos, "Oswaldário dos Andrades", que acabaria se resumindo a um poema, "Homenagem aos Homens que Agem", assinado por "Márioswald" na revista "Verde", de Cataguases, em dezembro de 1927.

Mário chegou a participar, contrafeito, da primeira fase — ou "dção" — da "Revista Antropofagia", que durou de 1928 a fevereiro de 1929 "para manter o 'aplomb'". forme explicou ao "antropofa Geraldo Ferraz, os dois no b de Perdizes, aí por julho de l "Penso que já passou o temp destruição no modernismo b leiro." Meses depois, em l quando já mordida a radical seg *dentição", voltariam os dois encontrar no ponto do bonde Mário não quis conversa. "NI

Caricatura de Mário

Oswald de Andrade v

Figura 01: (Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 26/09/1993).

Nesse tipo de árvore genealógica traçada por Humberto Werneck, Haroldo de Campos aparece unicamente alinhado à obra de Oswald de

Andrade. Se levamos em consideração isso que eu estou propondo como modo de entender a relação com as formas textuais, o gênero e a história literária e sua função, devemos concordar que o trabalho de escrita de Haroldo de Campos e o de Mário de Andrade não se situam em polos opostos e auto-excludentes.

O poema “ode (explícita) em defesa da poesia” e o “Ode ao burguês” estão em fina sintonia, não apenas em se tratando do forte cuidado com a estrutura musical do texto, sua premissa de leitura menos lógica e mais sensorial, criadora de algo como uma ironia sentimental distintiva da ode em seus usos mais tradicionais. Interessante é verificar a posição que essas “odes” ocupam na organização dos livros em que foram publicadas.

O poema “Ode ao burguês” está situado no livro *Pauliceia Desvairada* entre os poemas “Paisagem n. 1” e “Tristura”. Se “Paisagem n.1” pode ser considerado um “poema-invocação”, mesmo que marcado por certo humor que desconstrói o amor “incondicional” ao objeto a ser cantado no conjunto dos poemas do livro, o poema “Tristura” canta em clave melancólica – dispondo do lugar elegíaco – o fruto de um malfadado casamento do poeta com sua noiva Pauliceia: uma filha, batizada com o nome de “Solicitude das Plebes”, podendo ser considerada o avesso triste do dispêndio burguês da “Ode”.

No livro de Haroldo de Campos, a “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács” se coloca entre os poemas “a educação dos cinco sentidos” e “tristia”. O poema “a educação dos cinco sentidos” marca, com linguagem irônica, uma “paródia” das profissões de fé de um poeta em seu labor/amor pela poesia. Não deixa de ter um “tom” de abertura para um livro, uma invocação às musas, no caso do poema de Haroldo de Campos, invocação à memória da literatura e seus amantes que povoarão seu livro. Já o poema “tristia” é melancólico como o “Tristura” de *Pauliceia Desvairada*.

Finalizado o tom jacobino da marcha da “ode(explícita) em defesa da poesia no dia de são Lukács”, o efeito é o dispêndio da marcha burguesa que se esvai na melancolia da “inativação do vírus da/tristeza” nas bolhas de um copo de cidra. Esse gesto remete ao poema “salut” de Mallarmé em que o referente do brinde permanece em um lugar indeterminado entre o advento do novo poema e o seu naufrágio em um mar revolto de ondas espumosas e adversas.

Para Jean-Christophe Bailly, o hino grego incluiu uma fórmula final de despedida que, funcionando como um “adeus”, faz a menção ao deus invocado, ganhando nos contornos finais uma “tonalidade” elegíaca. Para o autor de *La fin de l’hymne*, essa composição pode ser usada de um modo ambivalente, tanto se comporta como invocativo, político e revolucionário, como evocativo do íntimo e estacionário. A mais afastada do “moderno” de todas as composições do classicismo grego é o hino. E, por isso, não é simples compreender o motivo pelo qual Mário de Andrade e Haroldo de Campos optaram por um gênero textual caracterizado por atender a encomendas de tiranos e poderosos do tempo em seu desejo de se perpetuarem com a poesia das datas comemorativas, que celebravam vitórias pelas quais efetivamente não eram os responsáveis, porque eram tão somente os donos das guerras e não seus heróis. Na modernidade, todos esses poderosos já se travestiram de legalistas, transportando para as lápides da história a matéria viva das revoluções. Em função desse sentido histórico moderno, isto é, o de não estar adequado aos ideais modernos, o hino apenas pode ser retomado por alguns poetas modernos a partir da constatação de seu limite, ou seja, da desconstrução de seu uso.

O gênero “ode” atravessou o período clássico grego e latino para cruzar a Idade Média no toque das cantigas, quando ainda a poesia estava vinculada ao canto. A ode se distingue do hino por sua estrutura. Ela se organiza em torno de uma invocação a um deus e é acompanhada de um breve mito com

uma fórmula final de despedida, conforme se constata em *El mundo de la lírica griega antigua*⁸. Tanto a ode quanto o hino se dedicam a exaltar o amor e/ou admiração a algum personagem ou entidade espiritual.

Em ambos os livros, o poema “Ode ao burguês” e o “ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, chama a atenção seu “tom” de literatura jacobina, mesmo não sendo, porque se trata de uma “ode” e não propriamente de um “hino” – gênero mais adequado à teatralidade da “revolução” que o modernismo ainda não formalizado durante a escrita dos poemas de *Pauliceia Desvairada* não tinha. Causa estranheza igualmente o poema de Haroldo de Campos, publicado em 1985, no primeiro livro após ele mesmo ter encerrado o programa da vanguarda concretista⁹. Já não eram tempos de colocar em cena a batalha entre um “eles”, impuros e inimigos, e um “nós”, salvaguardados dos ataques do inimigo nas formações do grupo de vanguarda concretista. Contudo, esse “tom jacobino” oferece tanto ao poema de Mário de Andrade quanto ao de Haroldo de Campos uma subterrânea complexidade. A estrutura textual do hino grego não inclui o “drama” moderno com seus processos de representação. Talvez por isso, o jacobinismo dos dois poemas tenha se camuflado de “ode” para enfrentar a ausência da estrutura representativa do “hino” de uma revolução – o “modernismo” – que ainda não tinha sido oficialmente iniciada no caso de *Pauliceia Desvairada* – e o “concretismo” – outra revolução, essa já

8 ADRADOS, Francisco R. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981: 8-9.

9 Em 1984, Haroldo de Campos publica dois textos, encerrando com eles o ciclo vanguardista da Poesia Concreta, no Caderno Folhetim da Folha de São Paulo, 7 e 14 de outubro, contudo, eles fazem parte de um mesmo texto, intitulado “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Segundo nota explicativa da publicação definitiva em livro, *O arco-íris branco*, em 1997, do referido ensaio, ele foi apresentado no simpósio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres*, realizado em agosto de 1984, em homenagem aos setenta anos de Octávio Paz. Foi traduzido para o espanhol e publicado na revista *Vuelta* (México, n. 99, fevereiro de 1985); bem como para o italiano, publicado no suplemento da revista *Alfabeta* (Milão, n. VII: 80, janeiro de 1986). Em Portugal, foi publicado pela revista *Crítica*, n. 5, *Estéticas da Pós-Modernidade* (Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa: Ed. Teorema, maio/1989).

finalizada, no caso de *A educação dos cinco sentidos*. O limite do hino jacobino frente ao drama moderno marca o espaço cênico dos dois poemas – o poema de Mário de Andrade pode ter sido lido durante os espetáculos da Semana de Arte Moderna¹⁰ –, limite esse que não barra o horizonte e não fecha o sentido, já que se trata também de teatro, quando se pensa no gênero hino, dentro do qual conviviam o espaço destinado ao mundo humano e o espaço sagrado de revolução¹¹, reservado aos deuses. No poema “Ode ao burguês”, o aspecto dramático entra em cena justamente quando do confronto do gênero da “ode” – a canção da admiração e do amor – com o som que se produz no eco “ode-ódio”, abrindo-se à ambivalência e tensão. Essa abertura funciona como uma passagem franca entre a tonalidade jacobina do poema e o “drama” moderno na São Paulo dos anos de 1920: lugar da experiência do poema.

De “ode” até “ódio” – do título ao último verso do poema – algo ecoa nesses sons que é a própria razão de ser do poema: uma certa continuidade tensa. No insulto ao “burguês-níquel”, como naquele que também se dirige às “aristocracias cautelosas”, se escuta um conjunto sonoro metálico de reprovação. É o barulho do som das moedas – “níquel e os milreiros fracos” – que cintila ao redor de suas vidas vividas sem corporeidade, mesmo em se tratando de relação com o dinheiro. Nesse compasso sempre “cauteloso do pouco-a-pouco”, a revolução não estoura e o burguês, que já foi revolucionário no século XVIII na Europa, se alia, na Pauliceia, às

10 A composição possui feição para ser cantada ou, pelo menos, declamada. Na biografia que escreve de Mário de Andrade, Jason Tércio registra sobre a leitura de “Ode ao burguês” durante a Semana: “Há relatos de que ele teria lido também “Ode ao burguês”, mas não há comprovação disso.” Conferir em: Jason Tércio. Em busca da alma brasileira. Biografia de Mário de Andrade. 2019: 131.

11 O gênero hino traz consigo a história da ambiência da assembleia religiosa, o fechamento do espaço é absoluto e sem liberdades, a cena se reduz a um pedestal no qual a eloquência é rigidamente cerimonial. Conferir em Jean-Christophe Bailly, *La fin de hymne*, 1989: 117-118. Trata-se de uma conferência proferida no seminário “Théâtralité et révolution”, organizado por Philippe Lacoue-Labarthe e Myriam Revault d’Allonnes no âmbito das atividades do Collège International de Philosophie.

aristocracias imóveis e produtoras de segregação. As filhas de ambas as classes sociais “falam francês” e tocam no piano uma peça tão corpórea, plena de força vital e de ruptura como o “*Printemps*” – *Sagração da Primavera*, do compositor Igor Stravinsky – com as unhas, isto é, equivocadamente, pois as unhas compridas das burguesas atrapalham tanto na técnica do tocar piano quanto na compreensão da obra como força da vida.

“Ode ao burguês” é uma imagem vocalizada de uma classe social ainda sem contornos muito precisos e difícil de se definir naquela São Paulo de 1920, mas que o poeta associa na composição poética a uma aristocracia imobilizadora. A imagem que se constrói no poema é a de uma burguesia sem seus valores mais revolucionários, sem os personagens libertinos, sem os teóricos da equidade civil, sem a solidariedade do contrato social. A ode é ódio porque o burguês nacional traiu a classe e se associou às aristocracias rurais. Nada mais longe do espírito burguês do que essa associação. Desse modo, o poema “Ode”, no lugar de admirar, passa a construir uma caricatura do burguês. Mesmo que a burguesia paulista pudesse ainda carecer de contornos precisos para o registro de uma experiência linguística com ela, o poeta investe na escrita de uma ode-caricatura, para pensar a farsa da modernização brasileira a partir da ascensão do imigrante europeu à categoria de homem “rico” que deseja usufruir dos prazeres materiais da aristocracia rural e da elite cultural – já decadentes – mas que ele admirava e invejava a partir de sua pobreza. Essa confluência histórico-social brasileira produz em Mário de Andrade uma experiência poética negativa, portanto, não haveria como pensar nela de modo direto. Na “Ode ao burguês” se ouve o paradoxo do ódio-amor que grita nas imagens caricatas:

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
[...]
Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purê de batatas morais! – ¹²

E ao mesmo tempo em que se escutam frases moralistas, enunciadas por uma voz repleta de mágoas, busca-se a indiferença que o desprezo poderia causar com o humor caricato:

De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a central do meu rancor inebriante!¹³

A caricatura é visceral, enérgica, agressiva, contudo, carrega mágoas e decepções em relação à esperança que essa classe social um dia despertou na Europa. O humor que se observa também no poema “Paisagem n.1” se torna violento na “Ode” porque já não se percebe ali a ingenuidade e leveza ao tratar de ambivalência farsesca:

Morte ao burguês de giolhos,
cheirando religião e que não crê em deus!¹⁴

Em “Paisagem n. 1”, a imagem sentimental da cidade de São Paulo vem plasmada na imagem europeia, evocada ironicamente com a Londres literária na qual a fumaça da queima do carvão da era industrial foi vista pelas lentes românticas como se fosse neblina. Na imagem que Mário de Andrade constrói da cidade que é ao mesmo tempo cidade natal e urbe cosmopolita, há uma sobreposição da neblina de São Paulo e da fumaça da queima do

12 ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*. In: *Poesias Completas* (vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 87.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 88.

carvão de Londres. Essa neblina/fumaça abre a possibilidade da leitura para uma negatividade irônica que faz valer na mesma experiência a romântica “neblina” paulistana e sua tóxica realidade, criando com ela uma imagem ambivalente de São Paulo, ao mesmo tempo próxima e distante das cidades modernas europeias devastadas pelo progresso e pela guerra, lidas por Mário nos poemas de Verhaeren. A experiência com a cidade, produzida por uma imagem ambivalente, faz a imagem poética da cidade natal oscilar no vazio mesmo de sua língua entre origem e destino, entre arcaico e moderno, entre folclore e vanguarda, provocando uma dialética do indecível. Por isso, em “Paisagem n.1” a lágrima que lhe provoca o contato desconfortável dos olhos do poeta com o vento frio cortante enquanto caminha pelas ruas é – ao mesmo tempo em que não é, porque se trata de uma reação fisiológica – experiência da tristeza.

E sigo. E vou sentido,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...¹⁵

O contraste entre o que o poema diz estar vendo e o que se coloca como experiência material é possível de ser analisado a partir da epígrafe que introduz o “Prefácio Interessantíssimo” com o verso de Émile Verhaeren: *Dans mon pays de fiel et d’or, j’en suis la loi*. Mário de Andrade o retira dos versos da última estrofe que dá o tom irônico à linguagem do poema “Celui du rien”, do livro *Les apparus dans mes chemins* (1891): *Et je t’apporte à toi le consolant flambeau, /L’offre à saisir de ma formidable ironie/Et mon rire, devant l’universel tombeau*. A linguagem desse poema cria um prazer nervoso, mediante o uso da ironia e do deboche sarcástico. Ao soltar uma risada que atravessa o silêncio da imagem de um túmulo, ela desestabiliza o olhar que entende o sepulcro como universalmente o local do silêncio ou do

15 *Ibidem*, p. 86.

pranto.

Para não produzir uma experiência literária baseada em polaridades promotoras de rupturas irreduzíveis e tampouco definida a partir de um ponto de vista limitado ao individual, Mário de Andrade se vale da teoria da música. As composições de *Pauliceia Desvairada* possuem um tom de “trovador” – a ode é mais uma das materializações dessa tonalidade musical do livro –, nas quais o som e o sentido ainda tentam algum tipo de articulação porque insistem em não dar total autonomia ao espírito da letra. Entretanto, o “tupi tangendo um alaúde” escreve o moderno, e a letra opera com autonomia provocando dissonância. O alaúde não produz harmonia, sentido e compreensão, ao contrário, ele exaspera o que é visto, transformando-o em ambivalência. Nesse hino ecoa uma *armonia austera*¹⁶. O gênero textual da ode e do hino podem ser aproximados da escrita moderna somente se estiverem sendo usados para confrontar essa autonomia da palavra que a caracteriza. Na “Ode ao burguês” soa uma música que diz respeito à dissonância que é produzida pelo som das palavras no verso estilhaçadas, danificando ao máximo o discurso e, com isso, demonstrando a sua própria insuficiência em dar a ver a realidade e criar seu conceito. Em seu estudo da poesia moderna de 1956, Hugo Friedrich chama a atenção para o significado do termo “prosa” em latim, que, entre outras coisas, tem o sentido de hino¹⁷. Uma prosa paradoxal que desesperadamente busca o sentido com o verso, explodindo-o. É dessa explosão que deriva o uso moderno do hino e da ode. No poema de Mário de Andrade, a música de Debussy já não pode ser compreendida a partir do que acontece, e Stravinsky compõe a partir do desencontro. As filhas da burguesia paulistana não compreendem esse gesto

16 AGAMBEN, Giorgio. O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo [Homo Sacer, II], trad. Sevino Assman. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 261

17 Hugo Friedrich associa o abandono da busca pela idealidade romântica cultivada no poema moderno de Rimbaud e Mallarmé ao que ele denomina de “dissonância ontológica”. Cf. Friedrich, 1978: 130-131.

de dissonância e “tocam o *Printemps* com as unhas”.

Em vários documentos, Mário de Andrade se referiu ao momento de escrita de *Pauliceia Desvairada* como fruto de uma explosão. Na reunião de sua poesia em 1941, ele intitulou essa “fase” como “Estouro”. Há uma conexão entre o argumento de que o uso do hino pela modernidade estoura o sentido do discurso, provocando a explosão da autonomia da letra mediante a escuta dos sons e a experiência da escrita do poema “Ode ao burguês”. Aquilo que no seu poema “Prose: pour des essentives” aparece como instauração paradoxal do hino na modernidade pela via da ciência, “Car j’installe par la Science,/L’hymne des coeurs spirituels”¹⁸ está replicado em “Le mystère dans les lettres” quando Mallarmé enuncia uma frase que irá provocar uma explosão na autonomia do discurso: “*ce qui ne se dit pas du discours*”¹⁹, ou seja, os sons funcionam como o que na língua resiste com tenacidade ao discurso do sentido. Essa explosão da autonomia da palavra escrita acontece na “Ode ao burguês”. O poema não alcança definir o burguês com seu discurso: “burguês-níquel”, “burguês-mensal”, “burguês-cinema”, “burguês-tílburi”, “burguês-burguês”, contudo, insiste na criação de uma imagem, investindo na repetição de fonemas, ecos que produzem efeitos inesperados, gritos de guerra e slogans, que resultam em experiência não poética e, simultaneamente, única em sua ambivalência.

O poema caricatura e o poema paródia

O poema “Ode ao burguês” é ódio a uma condição atual da poesia e da arte brasileiras em seu momento, mas ao mesmo tempo, é amor original. É uma mistura de violência e submissão, impotência e desmesura, caráter

18 MALLARME, Stéphane. *OEuvres complètes I et II*. Édition présentée, établie et annotée para Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998, p. 129.

19 *Ibidem*, p. 233.

e autonomia, isso tudo levando a uma formulação sobre a arte e cultura brasileiras que em muito se aproxima da ideia de antropofagia que seria pensada por Oswald de Andrade e o próprio Mário em torno de 1928, que compreende o burguês associado à violência e a partir da noção exagerada de um complexo canibal de devoração do Outro. O hino ao burguês não se confunde com marcha fúnebre ou com o lema: “enterremos o burguês”, como se prevê em “slogans” ou “bravatas”. A tarefa de definir o burguês para louvá-lo é colocada pelo poema que faz a língua atuar de modo direto e “objetivo”. Contudo, na impossibilidade de fazê-lo – pois se trata da “origem” de São Paulo como cidade cosmopolita e injusta – o poema constrói a imagem em negativo, mas não em ausência. Na ode de Mário de Andrade, o amar opõe-se a ser amado e a odiar, operando uma espécie de dominação dentro do canibalismo cordial. No entanto, em 1920, Freud já detectava que em se tratando das pulsões o amor é *sui generis*, porque envolve três tipos de negação: amar/ser amado, amar/odiar e, para ele a negação fundamental, o amor e a indiferença.

No poema de Haroldo de Campos, a ode não odeia, ela se concentra em ironizar a partir de uma imagem deformada do Outro: a teoria do realismo materialista para ler a arte e a cultura modernas brasileiras. O materialista histórico Georg Lukács com todo seu ateísmo e vitalidade social é transposto ao papel de santo, “no dia de são Lukács”, imagem sonora que produz o eco da expressão popular portuguesa “no dia de são nunca”. O leitor está diante de uma paródia do gênero textual da ode, é canto paralelo com intenção irônica, feito à modo de um *ready made* de conversas entre Walter Benjamin e Bertold Brecht, conforme o próprio Haroldo de Campos se esforça em sublinhar nas notas finais ao livro *A educação dos cinco sentidos*.

Este poema, todo feito de citações, tem como ponto de partida o seguinte excerto das conversões de W. Benjamin com B. Brecht em Svendborg, 25 de

vis
del
er
ura
tra
ve
ia

julho de 1938²⁰

À tarde, Brecht me encontrou no jardim, no ato de ler o *Capital*. Brecht: ‘Penso que é muito bom que leia Marx, sobretudo agora que isso ocorre cada vez menos, em especial entre os nossos.’ Respondi que de preferência me ocupo dos livros muito discutidos quando passam da moda. Começamos a falar da política russa em matéria de literatura. ‘Com essa gente – eu lhe disse, referindo-me a Lukács, Gabor, Kurella – é impossível formar um Estado.’ Brecht, ou melhor, pode-se formar *somente* um Estado, jamais uma comunidade. São de fato inimigos da produção. A produção não lhes diz coisa alguma. Não se pode confiar na produção. É por definição imprevisível. Não se sabe jamais o que pode sair dela. E eles próprios não querem produzir. Querem fazer o papel dos *apparátchiki* (NB: membros do aparelho burocrático do partido) e ser incumbidos do controle dos outros. Cada uma de suas críticas contém uma ameaça.²¹

A “Ode ao burguês” tornou-se um poema importante para Mário de Andrade. Ao longo de toda sua trajetória como intelectual brasileiro, ele fez referência a esse poema. Por exemplo, foi incluída na antologia de 1941, *Poesias*, quando foi publicado pela Martins. É também possível que o poema “Ode ao burguês” tenha sido lido durante as sessões da Semana de Arte Moderna de 1922, pois possui características de uma peça afeita à declamação e à polêmica. Não há registros disso, mas Oswald de Andrade conta em seu depoimento²² em 1954 que Mário de Andrade provocava ironicamente a ira da plateia com declamações em tom de bravata. Em 1922, Sergio Milliet, em dois artigos publicados na revista belga *Lumière*, um em abril, “Uma semana de arte moderna em São Paulo” e o outro em novembro, “A jovem literatura brasileira”, relata que Mário de Andrade teria lido durante a Semana o poema “Domingo” – que se trata de outro poema caricatural, este relacionado às futilidades do lazer dominical da burguesia

20 Cf. W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

21 *Idem*. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

22 Cf. na reprodução que a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros fez desses dois artigos de Sergio Milliet em 1992.

paulistana – curiosamente desprezado por Mário na antologia de 1941. Sendo assim, atesta-se, por contraste, a importância que o poema “Ode ao burguês” foi alcançando na vida literária do intelectual Mário de Andrade, e cresce a probabilidade que “Ode ao burguês” também tenha sido lido durante a Semana.

A “ode (explícita) em louvor à poesia no dia de são Lukács” não teve a mesma importância para seu autor como teve a “Ode ao burguês” para Mário de Andrade. Entretanto, parece ter exercido uma função importante na escrita da obra de Haroldo de Campos. Nela, nesse poema ode, Haroldo parece tornar visível, materializando-a, a imagem daquilo que ele apreendera de sua leitura de Paul Valéry, lendo, por sua vez, a “III Ode Pítica” de Píndaro: “Não aspire, alma, à vida imortal, mas esgota o campo do possível.”²³ . Em “esgotar o campo do possível” parece ecoar a prática daquilo que Freud compreendeu como a função mais importante da pulsão do amor. Algo sem possibilidade de representação, uma intensidade apenas, que tende a conduzir um corpo – o poema? – mediante seus próprios meios em direção ao esgotamento total. Um esgotamento que liberasse tanta energia que caminharia em direção ao seu excesso. Um amor que depende de algo que lhe fosse anterior, o ódio, e que o conduziria a um estado de indiferença frente ao Outro. E, nesse sentido, a “ode” de Haroldo de Campos se encerra em uma imagem que ignora o mundo e remete a si mesmo:

ou como
há pouco
augusto
o agosto:
que a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia²⁴

23 CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. *In: A arte no horizonte do provável*. São Paulo Perspectiva, 1977, p. 116.

24 *Idem*. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 20.

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

Mário escreveu *Pauliceia desvairada* durante o ano de 1920, São Paulo ainda não estava industrializada, o ambiente econômico baseado na exportação de produtos agrícolas era dominante. No entanto, a riqueza econômica não era capaz de criar correlações culturais com o mundo cosmopolita. A desproporção brasileira era gigantesca, mas no resto do mundo ocidentalizado a situação entre produção de riquezas e vida em sociedade também não se compunha com uma balança equitativa. A relação entre produção de riquezas econômicas e o sentido desse progresso material para a humanidade não fazia parte de uma mesma ambiência. A harmonia do mundo estava quebrada. Especificamente, uma classe social não consegue suportar – porque ultrapassa sua capacidade de compreensão – esse descompasso: a burguesia. Os burgueses não compreendem o descompasso e não se resignam diante dessa incapacidade. Fazem questão de sabotar o que não se adequa ao seu limitado mundo. Atuam para restaurar um cosmos organizado pelos princípios da harmonia que sua própria forma de viver implodiu. Sabotam, causam danos, às vezes, irreparáveis. Em 1942, Mário de Andrade se refere à sua revolta contra uma parte da família que via nele – nas suas atitudes e posições como artista e estudioso – um desvio. Escreve em “O movimento modernista”:

Si Mãe e irmãos não se amolavam com minhas “loucuras”, o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter num sobrinho ou num primo, um “perdido” que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que por que será que a arte os provoca! A briga era braba, e si não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.²⁵

25 ANDRADE, Mário. Aspectos da Literatura Brasileira. 5. Ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 233, (grifo meu).

A “arrebentação” ou “estouro” – para usar as mesmas palavras de Mário de Andrade – iria chegar quando sua família desdenhou da escultura que com intenso desejo, sacrifício pessoal e financeiro ele adquiriu de Victor Brecheret: a cabeça de Cristo. Ainda em “O movimento modernista” destaca: “E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria “Paulicéia Desvairada” estourar...”²⁶. Dessa arrebentação vazou o ódio ao burguês que se transformou em experiência artística atravessada pela reflexão histórica, deixando ver o descompasso entre prosperidade econômica e progressismo social da cidade de São Paulo no tempo da enunciação do poema. Desse modo, compreende-se a importância que “Ode ao Burguês” tenha ganhado na compreensão da arte e da sociedade brasileiras de Mário de Andrade.

Já o poema de Haroldo de Campos não tem como objeto apenas a burguesia paulistana. Ela é apenas mais um entre tantos que desejam “tricapitar” os “trigênios vocalistas” do “monte alegre das perdizes”, numa “explícita” referência a si mesmo e de tudo o que se apresenta como Outro nessa relação narcísica. No entanto, essa indiferença no reconhecimento do Outro na relação narcísica entre o poeta e a cidade, o poeta e o mundo, apenas fez com que “estourasse” não mais em ódio/amor, e sim explodisse em um tipo de violência baseada na experiência de admitir e ignorar o Outro. Do ódio como afeto social dominante em *Pauliceia Desvairada* na São Paulo de 1920, passamos à violência da indiferença dos anos de 1980, destaque-se aqui, anos de reabertura política após uma cruenta ditadura civil-militar no Brasil que assolou os afetos sociais por mais de vinte e cinco anos. Não seria de se espantar, a suposição que nos anos 2013, a “inexistência moral” de muitos Outros tornados invisíveis por essas mesmas práticas coloniais, preconceituosas e discriminatórias – base fecunda da cultura brasileira – reaparecesse em toda sua violência reprimida de modo agressivo com a finalidade de “justamente romper a camada de surdez e de indiferença que

26 *Ibidem.*

recobriu tais experiências até então.”²⁷

Referências

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica griega anticua*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo* [Homo Sacer, II], trad. Sevino Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANDRADE, Mário de. “Ode ao burguês”. In: *Pauliceia Desvairada. Poesia Completas* (vol.1). (Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documento por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

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

ANDRADE, Oswald de. O modernismo, depoimento, em *Anhembi*, n.49, São Paulo, dez. 1954, p. 23-32.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret*. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O surrealismo*, trad. S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo Perspectiva, 1977.

27 *Idem*. Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 253.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, tradução Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada. Com Textos, Revista do Departamento de Letras/ICHS/UFOP. Mariana, n. 5, dez./jan., 1993-1994.

MALLARMÉ, Stéphane. *O Euvres complètes I et II*. Édition présentée, établie et annotée para Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.

MILLIET, Sergio. Uma semana de arte moderna em São Paulo, publicado na revista Lumière, aril, 1922, consultado em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, SP, n. 34, p. 199-201, 1992.

MORAES, Marco Antonio. Pauliceia desvairada nas malhas da memória. *In: eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.24, n. 2, p. 173-193, 2015.

TERCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira. Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

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

Submissão: 30/05/2023
Aceite: 20/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94688>

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

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Sobre *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e seu interessantíssimo prefácio

About *Paulicéia Desvairada* (1922), by Mário de
Andrade, and its very interesting preface

Francisco Cláudio Alves Marques
UNESP

Gabriel da Silva Conessa
UNESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95094>

Resumo

Passados cem anos da publicação de *Paulicéia Desvairada* (1922), o Prefácio Interessantíssimo que Mário de Andrade escreveu para a obra continua atual e interessantíssimo. Nos poemas que compõem o livro as «palavras em liberdade» captam a simultaneidade do espaço urbano, multicêntrico e pulsante em seu vertiginoso processo de expansão, demarcando os parâmetros de um Brasil novo que se processava nas terras paulistas. O humor e o desvario de traços dadaístas suscitam uma reflexão sobre o próprio fazer da poesia, ridicularizando muitos dos valores formais em que repousava então a nossa literatura. Como herança do expressionismo, a obra demonstra o empenho de um escritor comprometido com os novos rumos da sociedade, que busca inaugurar propostas inéditas para a poesia brasileira, mesmo que para isso tenha que se vestir com um traje de losangos multicoloridos com vistas a aglutinar “a variedade da vida metropolitana no século XX”, conforme observou Telê Porto Ancona Lopez (1979).

Palavras-chave: Mário de Andrade; Prefácio Interessantíssimo; *Paulicéia Desvairada*; Modernismo.

Abstract

One hundred years after the publication of *Paulicéia Desvairada*(1922), the Preface that Mário de Andrade wrote for the book remains current and interesting. The poems from the book as «words in freedom» capture the simultaneity of urban space, multicentric and pulsating in its dizzying process of expansion, demarcating the restrictions of a new Brazil that was taking place in the lands of São Paulo. The humor and madness of Dadaist traits provoke a reflection on the own poetry making, ridiculing many of the formal values in which our literature was then referred to. As a legacy of expressionism, the work demonstrates the commitment of a writer committed to the new rumors of society, who seeks to inaugurate unprecedented proposals for Brazilian poetry, even if to do so he has to dress in a costume made of multicolored diamonds with a view to bringing together “the variety of metropolitan life in the 20th century”, as Telê Porto Ancona Lopez (1979) noted.

Keywords: Mário de Andrade; Very interesting preface; *Paulicéia Desvairada*; Modernism.

Em 29 de janeiro de 1922 o *Correio Paulistano* informava que, por iniciativa do escritor Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haveria em São Paulo uma “Semana de Arte Moderna”, a ser organizada por diversos intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro, com vistas a apresentar ao público a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura, “sob o ponto de vista rigorosamente atual.” Informava ainda que, para esse fim, o Teatro Municipal de São Paulo ficaria aberto durante a semana de 11 a 18 de fevereiro, instalando-se nas suas dependências “uma curiosa e importante exposição”, para a qual concorreriam “os nossos melhores artistas”. Dentre os nomes listados, destacavam-se, na música, Villa-Lobos e Guiomar Novaes; na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Ronald de Carvalho; na escultura, Victor Brecheret e Hildegardo Leão Veloso; na pintura, Anita Malfatti e Oswaldo Goeldi, e na arquitetura, A. Moya e Georg Przyrembel.

As conferências e a mostra de artes plásticas que preencheram a Semana deram-se em meio a uma grande agitação do público, e segundo o principal orador da Semana, Menotti del Picchia, as apresentações artísticas tiveram “de parte de toda a plateia culta de São Paulo [...] a mais entusiástica simpatia” de modo que “Houve quem cantasse de galo. Houve quem latisse como cachorro. Cada um, porém, [...] na língua que Deus lhe deu...”¹. O fato é que os ideais debulhados no palco do Teatro Municipal instauravam um sentimento de inquietação e independência que se insurgia contra as fórmulas mentais e estéticas do passado. Ali reunidos, os jovens escritores e artistas, atuantes no cenário cultural paulista, empunharam a palavra mirando no

1 Menotti del Picchia (sob o pseudônimo de Hélios), O Combate. *Correio Paulistano*, 16 de fevereiro de 1922 (Coluna “Crônica Social”), p. 14.

academismo e no espírito conservador, levando ao conhecimento do público suas proposições revolucionárias, embrionárias de novos rumos e motivos para a estética literária e artística brasileira. Segundo Afrânio Coutinho, imbuídos desses ideais, “colocavam o problema da poesia em plano, até então inédito em nossa crítica, antes preocupada em esmiuçar pormenores gramaticais e métricos do que em reparar nos recursos de expressão dos escritores e na validade de seu instrumento artístico”.² Na perplexidade que se deu, apesar das vaias, “havia sido realizada a Semana de Arte Moderna, que renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX”.³

Na Semana, Del Picchia profere uma conferência inflamada, polêmica e marcada pela provocação, elogiando a velocidade e os signos da modernidade; refutando a presença do helenismo na poesia brasileira e associando o ímpeto dos modernistas à aventura bandeirante: “Que o ruído de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!”.⁴

Ao lado de Del Picchia, o poeta Mário de Andrade destacou-se como um dos intelectuais cujo espírito revolucionário ajudou a animar a Semana. Suas concepções estéticas dizem bem de um artista de 22 e sua obra, desde os primeiros escritos, seria “marcada por essa ruptura, conseqüente à rejeição modernista tanto da estética parnasiano-naturalista, estabilizada academicamente entre nós, quanto de toda uma forma de comportamento social, decoroso e acomodaticio, da nossa intelectualidade”.⁵ Uma das obras mais expressivas do autor, *Paulicéia Desvairada*, foi composta entre 1920

2 Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 04.

3 Id., p. 20.

4 Menotti del Picchia, *A “Semana” revolucionária*, Campinas, Pontes, 1992 p. 19.

5 Benedito Nunes, *Mário de Andrade: as enfiaturas do Ipiranga*, Revista Ibero-americana, n. 126, p. 63, 1984.

e 1921, no entanto, o escritor paulistano só a trouxe a público depois da Semana, ainda em 1922. Considerada por Telê Porto Ancona Lopez⁶ como a primeira obra realmente moderna, *Paulicéia* abre-se com um Prefácio Interessantíssimo em que o poeta declara ter fundado o «desvairismo». Para João Luiz Lafetá, o prefácio é realmente interessantíssimo por se tratar de um texto verdadeiramente propedêutico à nova poesia então estampada nas páginas de *Paulicéia*:

O prefácio à *Paulicéia Desvairada* (1922) é mesmo interessantíssimo, e não apenas no título irônico ou nas ideias que apresenta e expõe, mas na própria maneira de apresentar e expor essas ideias. Elíptico, econômico na formulação de muitos conceitos que às vezes se limita a sugerir em poucas palavras, sem desenvolvê-los e logo pegando outro fio de raciocínio, parece basear-se desde o começo no princípio estrutural que presidirá a composição dos poemas – o fluxo das associações, a simultaneidade. A forma tipográfica contribui para reforçar essa constatação, pois em vez da costumeira distribuição regular das linhas impressas e dos parágrafos, estão eles dispostos à maneira de versos e estrofes livres.⁷

Lafetá observa que no prefácio ao livro *Paulicéia*, Mário de Andrade não estava preocupado apenas em expor a teoria de sua prática, pois fazia questão de que “a teoria fosse, ela mesma, vazada na forma – entenda-se: na linguagem – que procura justificar e explicar.”⁸ A organização do prefácio sobressai-se enquanto exercício de reflexão sobre o próprio fazer poético, uma vez que a estruturação dos parágrafos, à maneira de versos livres, tem em vista a desestabilização do agonizante Parnasianismo, cultor do metro perfeito e dos purismos formalísticos da língua. A negação desses valores é flagrante na ideia contida em um dos trechos do Prefácio Interessantíssimo

6 Telê Porto Ancona Lopez, Arlequim e Modernidade, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 21, 1979.

7 João Luiz Lafetá, 1930: a crítica e o Modernismo, São Paulo, Duas Cidades, 2000, pp. 157-158.

8 Id., p. 158.

em que o poeta ilustra o processo parnasiano de metrificação da poesia por meio da alegoria do leito de Procusto, salteador mitológico que estendia os viajantes numa cama estreita, cortando-lhes as partes que excediam o leito.

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. Adquiro outros. Razão para que me insultem?⁹

Enquadrar a poesia dentro dos parâmetros precisos e dos limites que lhe foram impostos pelas escolas literárias anteriores, seria, à maneira de Procusto, o equivalente a mutilá-la. Segundo Lafetá, a poética parnasiana tinha conduzido seus sectários

[...] a um verdadeiro fetichismo da técnica; métrica, rima, chave de ouro, cesura obrigatória, todos os pequenos truques de versificação eram confundidos e identificados com a poesia. [...] tal poética tinha seus quadros estreitos, incapazes de abranger aspectos importantes da poesia: a ênfase exagerada no papel da técnica resultava na diminuição igualmente exagerada do valor da inspiração.¹⁰

Neste trecho do prefácio-poema, opondo-se à velha estética, Mário exalta o lirismo em detrimento da técnica, rompendo com os habituais esquemas de representação literária:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-los das pedras e cercas do caminho. Deixa que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas,

9 Mário de Andrade apud Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 66.

10 João Luiz Lafetá, *Op.cit.*, p. 161.

de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.¹¹

No artigo “Prelúdio, Coral e Fuga”, o último da série «Mestres do Passado» publicado no *Jornal do Comércio*, em 1921, Mário de Andrade ataca os críticos passadistas, identificados por ele como “ignaros, perversos, cães de guarda raivosos, glorificadores dos poetas parnasianos”, arremessando sua crítica ao parnasianismo e aos cultores dessa estética:

Gosto pouco desses fantasmas [...]. Admiro-os pelo quanto obraram, pelo trabalho e paciência que tiveram. Parece-me incrível que passassem toda uma existência na terra tumultuária, medindo pacientemente versos [...]. Medir pés de verso uma vida inteira! Meu Deus, que sapateiros formidáveis! (Andrade *IN* Brito, 1978, p. 305).¹²

Em Ode ao burguês, Mário indica um desses referidos fantoches, o burguês:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

[...]

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!

[...]

Fora! Fú! Fora o bom burguês!...¹³

11 Mário de Andrade, Paulicéia Desvairada, Belo Horizonte, Itatiaia, p. 63.

12 Mário de Andrade apud Mário da Silva Brito, Op. cit., p. 305.

13 Mário de Andrade, Op. cit., pp. 88-89.

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

Benedito Nunes explica que o burguês hostilizado na Ode não é exatamente um membro específico da elite paulistana: “A irritação, menos que repulsa, do verso libertário de Mário de Andrade, dirige-se à burguesia enquanto negação do espírito, contra a vida medíocre, o embotamento artístico, a estreiteza moral e mental”.¹⁴ Para o autor do Prefácio Interessantíssimo, escrever arte moderna não significava representar a vida no que ela tinha de exterior naquele momento:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas é porque sendo meu livro moderno, elas têm nele a sua razão de ser.¹⁵

Buscando expressar o espírito moderno, o fundador do “desvairismo” defendia a tese de que temas antigos e eternos podiam ser renovados pelos emergentes ares da modernidade:

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.¹⁶

Em que pese Mário de Andrade ter esboçado alguns esclarecimentos em seu Prefácio Interessantíssimo acerca da perenidade de certos valores do passado a que sua poética estava condicionada – “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu [...]”¹⁷

14 Benedito Nunes, Op. cit., p. 68.

15 Mário de Andrade, Op. cit., p. 74.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 60.

–, vale ressaltar que sua concepção estética olha para o passado como “lição para se meditar, não para reproduzir”.¹⁸

Tratando *Paulicéia Desvairada* como um todo, Benedito Nunes observa que a obra é uma “viagem lírica no espaço tenso e contraditório de São Paulo em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana”¹⁹, aspectos percebidos também por Silviano Santiago, segundo o qual os poemas de *Paulicéia* visam a

clicar em suas várias facetas a paisagem urbana singular da capital paulista, registrar a presença física e a fala de personagens pitorescos do cotidiano citadino, anotar observações poéticas e críticas sobre a emergência no Novo Mundo de uma metrópole regional multiétnica e a se industrializar e expressar evidentes motivações para pequenas revoluções sociopolíticas nacionais, de caráter afetivo e socializante.²⁰

Grosso modo, *Paulicéia Desvairada* foi escrita em um momento de plena expansão da cidade de São Paulo viabilizada pelo dinheiro do café e pela entrada maciça de imigrantes europeus no país, sobretudo italianos. No processo de urbanização da capital paulista, misturavam-se operários e trabalhadores de diversas procedências, como o escravo recém-liberto, o caipira e o próprio imigrante italiano procedente da zona rural, para onde fora antes de migrar para a metrópole em expansão. Nesse período, o crescimento da “capital do café” está intimamente associado, em conjunto, a uma imigração maciça que, desde a Abolição, em 1888, “inchava” uma cidade ainda fortemente marcada pelo provincianismo, embora já começasse a apresentar alguns indícios de modernidade. *Paulicéia Desvairada* é retrato falado desse ar de desvairismo a pairar sobre uma São Paulo que “mais

18 *Ibid.*, p. 75.

19 Benedito Nunes, Op. cit., p. 65.

20 Silviano Santiago, “Pauliceia” de Mário de Andrade faz pensar em mudanças desvairadas do Brasil, Folha de São Paulo, 29 de maio de 2021.

inchava, que crescia”, nas palavras de Elias Thomé Saliba.²¹

A arisca sintaxe do poeta modernista, aliada ao amálgama de sons de buzinas e vozes da cidade, é produto de uma São Paulo caótica caracterizada, ao mesmo tempo, por uma vertiginosa expansão urbanística e pelos vestígios de traços rurais que subsistiam em meio às incipientes promessas de modernidade. De acordo com Alfredo Bosi²², a pacata e provinciana cidade de São Paulo havia se tornado “uma babel de retalhos coloridos”, encruzilhada das velhas famílias bandeirantes com os milhares de italianos, alemães, sírios e judeus que chegavam à capital paulista desde os fins do século XIX, operando transformações na própria feição urbana da cidade e propiciando o crescimento industrial com um operariado numeroso e uma classe média em crescimento. Esse frenesi urbano e humano teria afetado, segundo Bosi, as relações, os costumes e, sobretudo, a linguagem. Esse cenário dá margem à criação de *Paulicéia Desvairada*, à oralidade, aos tipos e aos pregões ítalo-paulistanos que emergem da poesia de Mário de Andrade, categorias identificáveis em Noturno:

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Cuspindo um orifício na treva cor de cal...
– Batat’ assat’ ô furnn!...

[...]

Um mulato cor de ouro,
com uma cabeleira feita de alianças polidas...
Violão! “Quando eu morrer...” Um cheiro de baunilhas,
Oscila, tomba e rola no chão...²³

Como bem observou Silviano Santiago²⁴, *Paulicéia* “abraça, abençoa e

21 Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

22 Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, 2017, p. 374.

23 Mário de Andrade, *Op. cit.*, p. 95.

24 Silviano Santiago, *Op. cit.*

favoriza a população pluriétnica e multicultural, a trabalhar e a se divertir com o sorriso inspirado pelo ‘friozinho arrebitado’”. A coletânea é constituída por versos “de sofrimento e de revolta”, como disse o próprio Mário de Andrade, mas sintetiza também a cidade dos “dez milhões de rosas”, onde “em pleno verão há neblina e faz frio”, onde “sorri uma garoa cor de cinza”. Telê Porto Ancona Lopez atribui a oposição riso/tristeza à audácia arlequinal de que está impregnada a obra do poeta modernista, e entende que o “desvairismo” ou a própria *Paulicéia Desvairada* revela, “como mensagem de tintas dadaístas, [...] uma nova dimensão da cidade, a de um mundo moderno que pode ser lúdico, sem deixar, entretanto, de ser caótico.”²⁵

Analisando o traje teórico de Arlequim que veste *Paulicéia Desvairada*, Lopez enxerga na obra do autor um “componente básico de vanguarda que é o estético procurando exprimir uma verdade de caráter social, contestando as relações estabelecidas na sociedade”²⁶. Os losangos que compõem o traje do Arlequim mariodeandradiano associam-se, de acordo com Lopez, a “uma brasileira geometria”.²⁷ Benedito Nunes, num pensamento bastante parecido, considera que “Numa cidade berrante, multicolorida como a veste de Arlequim, são contraditórios os sentimentos do cantor, que também se identifica com esse personagem da *Commedia dell’Arte*”²⁸ e que sabe, de antemão, que só pode introduzir-se na cidade desvairada sob o disfarce arlequinal. Eis como o próprio poeta canta o lirismo de seu “coração arlequinal” no poema Inspiração:

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...

25 Telê Porto Ancona Lopez, Op. cit., p. 89.

26 Id., p. 86.

27 *Ibid.*

28 Benedito Nunes, Op. cit., p. 65.

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!²⁹

Em que pese Mário de Andrade ter declarado estar desatualizado dos movimentos artísticos em voga naquele momento, logo no início do Prefácio, em trecho mais adiantado percebe-se que o escritor não estava tão alheio, conforme alega, às vanguardas:

Livro evidentemente impressionista. Ora, segundo modernos, erro grave o Impressionismo. Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova, filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes elementares: cubo, esfera, etc. Os pintores desdenham Delacroix como Whistler, para se apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Greco. Na escultura Rodin é ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia... “tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade”... Sou passadista, confesso.³⁰

Além da presença do impressionismo na obra de Mário de Andrade, Lopez³¹ identifica um humor de laivos dadaístas que se impõe no desafio do título Prefácio Interessantíssimo, que, no contexto brasileiro, onde “ninguém lê prefácios”, vale como uma verdadeira antífrase. Benedito Nunes identifica uma imagem à beira da auto irrisão dadaísta em alguns trechos do poema O trovador:

As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...

[...]

Sou um tupi tangendo um alaúde!³²

29 Mário de Andrade, Op. cit., p. 83.

30 Id., p. 60.

31 Telê Porto Ancona Lopez, Op. cit., p. 88

32 *Ibid.*, p. 83.

De acordo com Benedito Nunes, a imagem chocante do primitivo dedilhando um alaúde, instrumento que, ao lado da harpa e da lira, foi o símbolo da cultura musical europeia, assinala a presença do musicólogo em *Paulicéia* e sugere a hipótese de que a teoria musical teria inspirado o poeta, sugerindo-lhe, por meio da teoria poética do harmonioso ou do polimorfismo, uma “síntese das técnicas do verso livre, difundidas pelas vanguardas do primeiro quarto do século, futurismo, cubismo e dadaísmo.”³³

Em 27 de maio de 1920, Oswald de Andrade publicou no *Jornal do Comércio* um artigo intitulado *Meu Poeta Futurista*, em que tentava definir a nova linha poética de Mário de Andrade. Em resposta ao artigo de Oswald, assim se expressa o poeta no seu Prefácio Interessantíssimo:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi escândalo que desejei a morte do mundo. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita. Andarei a vida de braços no ar, como o “Indiferente” de Watteau.³⁴

Embora Mário de Andrade discorde dos futuristas mais ortodoxos, é nessa vanguarda literária que ele encontra os processos de estilo que conferem à sua obra a medida de sua modernidade. Alfredo Bosi assinala a relação estética de *Paulicéia Desvairada* com a teoria futurista das “parole in libertà”, herança do futurismo italiano:

Mário recebe-a com entusiasmo embora diga não fazer dela sistema, “apenas auxiliar poderosíssimo”. E o intenso amor à música,

33 Benedito Nunes, Op. cit., p. 67.

34 Mário de Andrade, Op. cit., pp. 61-62.

que acompanharia o poeta até a morte, ajuda-o a amarrar ideias sobre dois sistemas de compor: o *melódico* e o *harmônico*. Pelo primeiro, que teria vigorado até o Parnaso, o verso não passa de “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível” [...]. Pelo segundo, o verso organiza-se em “palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato de não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõe umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias”.³⁵

Benedito Nunes explica que, na *Paulicéia*, as “palavras em liberdade», no estilo dadaísta, «que não se ligam entre si mediante concatenação lógico-sintática, funcionam como distintas melodias harmonizadas, produzindo o efeito único, imediato, da superposição ou associação de ideias”³⁶, de modo que, em vista disso, em uma metrópole pluriétnica e de sonoridades múltiplas, só as «palavras em liberdade», a exigir um novo reagrupamento sintético, poderiam expressar a multiplicidade de vozes e sons da cidade desvairada.

A despeito de os elementos estéticos do futurismo estruturarem boa parte da poética marioandradiana, Telê P. A. Lopez enfatiza que a posição dos futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada à célula da cidade, “seria repudiada por ele [Mário], apesar da adesão ao tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista, nada interessada em classificar sentimentos lícitos ou ilícitos do ponto de vista da contemporaneidade”³⁷. É possível que esse enfoque, Mário de Andrade o tenha encontrado no expressionismo alemão, constatação que a estudiosa de Mário enxerga na alucinação expressa no poema *O rebanho*,

35 Alfredo Bosi, Op. cit., p. 372.

36 Benedito Nunes, Op. cit., p. 67.

37 Telê Porto Ancona Lopez, Op. cit., p. 90.

E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
Emigram os futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! minhas alucinações!
Mas os deputados chapéus altos,
Mudavam-se pouco a pouco em cabras!
Crescem-lhes os cornos, descem-lhes barbinhas...
E vi os chapéus altos do meu estado amado,
Com os triângulos de madeira no pescoço,
Nos verdes esperança, sob as franjas de ouro da tarde,
Se punham a pastar
Rente do Palácio do senhor presidente...
Oh! minhas alucinações!³⁸,

em que “a ironia ‘Oh! minhas alucinações!’, repetida em refrão propõe, [...] o conhecimento mais profundo da realidade, como por exemplo na comparação implícita no insólito desta cena: os deputados pastando.”³⁹. Tecendo algumas comparações entre Mário de Andrade e o escritor expressionista alemão, Georg Heym (1887-1912), Volker Jaeckel explica que na *Paulicéia Desvairada* Mário buscava

um modo diferente de representar o novo, neste caso a cidade grande, e esta tentativa é a ligação com a poesia expressionista da Alemanha e faz as obras dele comparáveis às de Georg Heym, escritas num ambiente totalmente diferente e com uma década de antecedência. Além disso, é de considerar o fato do latente conflito e a tensão entre o projeto estético de Mário de Andrade e o comprometimento com o caráter social da literatura. [...] A modernidade é entendida como progresso industrial e as mudanças e transformações condicionadas por este processo provocam a ruptura e a quebra com a tradição e a consequente fragmentação de um estado social e cultural existente.⁴⁰

Como vimos, na elaboração de *Paulicéia* e de seu interessantíssimo

38 Mário de Andrade, Op. cit., pp. 86-87.

39 Telê Porto Ancona Lopez, Op. cit., p. 97.

40 Volker Jaeckel, A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade, Revista Contingência, 2009, p. 05.

«Prefácio» confluem os mais diversos caminhos, o autor teria encontrado nas vanguardas europeias não só as formas de expressão que estruturam boa parte de sua poética, mas uma nova maneira de ver e de conceber a sociedade paulistana em pleno curso de suas transformações. O Prefácio Interessantíssimo enquanto programa-manifesto, ergue-se como protesto a uma corrente literária que se queria bem comportada e que já não dava mais conta de expressar a realidade social e cultural da dramática e ambígua vida moderna de uma São Paulo em via de transformar-se na grande cidade industrial sul-americana.

Em *Paulicéia Desvairada*, as «palavras em liberdade» captam a simultaneidade do espaço urbano, multicêntrico e pulsante em seu processo vertiginoso de expansão, demarcando os parâmetros de um Brasil novo que se processava nas terras paulistas. O humor e o desvario de traços dadaístas suscitam uma reflexão sobre o próprio fazer da poesia, ridicularizando muitos dos valores formais em que repousava então a nossa literatura. Como herança do expressionismo, a obra demonstra o empenho de um escritor comprometido com os novos rumos da sociedade, que busca inaugurar propostas inéditas para a poesia brasileira, mesmo que para isso tenha que se vestir com um traje de losangos multicoloridos com vistas a aglutinar “a variedade da vida metropolitana no século XX”⁴¹.

Referências

ANDRADE, Mário de. Mestres do Passado. *In*: Brito, M. da S. (1978). *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*: Mário de Andrade. Edição crítica de Diléa

41 Telê Porto Ancona Lopez, Op. cit., p. 90.

Z. Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 52.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

Correio Paulistano. Semana de arte, n. 21.039, p. 5, 29 de janeiro de 1922.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986.

DEL PICCHIA, Menotti. *A «Semana» revolucionária*. Campinas, SP: Pontes, 1992.

DEL PICCHIA, Menotti. [reprodução do discurso realizado na Semana de Arte Moderna]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 93, n. 29.719, p. 278, 20 fev. 1972. Disponível: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720220-29719-nac-0278-lit-6-not>. Acesso em: 02/11/2022.

DEL PICCHIA, Menotti. (sob o pseudônimo de Hélios). (1922). O Combate. *Correio Paulistano*, 16 de fevereiro de 1922 (Coluna “Crônica Social”).

JAECKEL, Volker. A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade. *Revista Contingentia*, vol. 4, n. 1, maio 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/7107/4976>. Acesso em: 06/11/2022.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Arlequim e Modernidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 21, pp. 85-101, 1979.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1915-1933)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1973.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: as enfiaturas do Modernismo. *Revista Ibero-americana*, vol. I, n. 126, pp. 63-75, enero-marzo 1984.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO, Silviano. “Pauliceia” de Mário de Andrade faz pensar em mudanças desvairadas do Brasil. *Folha de São Paulo*, 29 de maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/pauliceia-de-mario-de-andrade-faz-pensar-em-mudancas-desvairadas-do-brasil.shtml>. Consulta em: 02/11/2022.

Submissão: 21/06/2023
Aceite: 20/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95094>

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

re
ta
i t
a t
o u
t r a
s s

Poetas à beira do burburinho da rua: Mário de Andrade lê e escreve Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira

Poets on the verge of the hustle and bustle of the street: Mário de Andrade reads and writes Guilherme de Almeida, and Manuel Bandeira

Ricardo Gaiotto de Moraes
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98137>

Resumo

O objetivo deste artigo é estudar as ressonâncias da resenha “A dança das horas” (1919) sobre o livro homônimo de Guilherme de Almeida, escrita por Mário de Andrade, em poemas de *Pauliceia Desvairada* (1922). A hipótese aventada é a de que a elaboração da imagem do poeta que dentro de casa observa a rua é produtiva tanto para a poesia de Mário de Andrade, quanto para os critérios que reunirá mais tarde em seus artigos sobre literatura, notadamente naquele em que analisa a poesia de Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Guilherme de Almeida; Manuel Bandeira; Sociabilidade; Cidade.

Abstract

The aim of this article is to study the reverberations of the review “A dança das horas” (1919), written by Mário de Andrade, about Guilherme de Almeida’s book of the same name - in poems published later in Mário de Andrade’s *Pauliceia Desvairada* (1922). The hypothesis raised is related to the extent to which the repeatedly used image of the poet’s path from his room to the street is useful both in Mário de Andrade’s earlier poems and in his literary criticism reviews. Thus, this essay focuses mainly on Mário de Andrade’s approach to the poems of Guilherme de Almeida and Manuel Bandeira.

Keywords: Mario de Andrade; Guilherme de Almeida; Manuel Bandeira; Sociability; City.

Gostaria de lembrar uma definição de Alexandre Eulalio, na *Folha de São Paulo*, quatro décadas atrás, sobre a Semana de Arte Moderna: “foi um manifesto encenado, uma farsa dramática representada por uma suposta vanguarda – suposta porque não tinha ideias precisas, mas tornou-se involuntariamente um arquétipo”¹. Hesitações e ideias imprecisas apareceram dramatizadas numa das exposições que aludiram ao modernismo em torno da Semana. Em “Era uma vez o moderno”, sediada na Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), que estreou em dezembro de 2021, estavam expostos materiais do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, que guarda o Fundo Mário de Andrade, com o arquivo do escritor.

No espaço dedicado à Semana, entre manuscritos, fotos e quadros, havia um tótem digital, no qual se via um ator interpretando Mário de Andrade, numa cena que reconstituía a partir de relatos a leitura que Mário de Andrade fez no Theatro Municipal de São Paulo. Enquanto falava, ele não escutava o silêncio, mas sim o burburinho da plateia e permanecia inquieto, hesitava em continuar sua fala. A performance intencionalmente insegura do ator – que primeiramente esquiva o corpo para, só em seguida, timidamente, deixar a voz sair – parecia mais próxima àquilo que os relatos contam sobre a Semana do que a imagem de um Mário de Andrade altivo, ombros largos, desafiador, em quadros, como os de Candido Portinari e de Lasar Segall², por exemplo.

Parto desses ruídos da plateia para pensar a imagem do poeta que vai

1 EULALIO, Alexandre. “O Modernismo é decisivo”, 1993, p. 147.

2 Sobre os retratos de Mário de Andrade, cf: MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; MORESCHI, Marcelo. “Mário de Andrade como ruína psicoetnográfica: o retrato de Flávio de Carvalho”. *Peixe elétrico*, n. 1, 2015.

hesitante em direção à rua – lugar do trânsito público, movimento este ensaiado por Mário de Andrade já em textos anteriores à *Semana*, como se verá na resenha “A dança das horas”, publicada na revista *A cigarra*, em 1919 (Figura 1), e reiterado ao longo de sua trajetória intelectual e literária, notadamente em *Pauliceia Desvairada*. Reencontrar esse movimento é reconstituir alguns aspectos que ficaram conhecidos da obra do autor e que constituem seu nome³: um deles – talvez o mais mencionado – é a imagem do poeta com e na cidade, Pauliceia e Mário são desvairados, a paisagem metonímica dos poemas se transfigura agonicamente em movimento das ruas naquilo que elas têm de contraditório⁴; o outro aspecto, a constante autorreflexão, ora expressa pelo reconhecimento da vaidade ora da utilidade de suas ações, para a construção da persona do escritor⁵. Mas, ao mesmo tempo, flagrar Mário de Andrade antes de *Pauliceia* é indiscretamente retornar a um aspecto que o autor, se não excluiu, conscientemente deixou de lado, uma vez que o artigo está na pasta “Recortes de jornal” em seu arquivo pessoal, mas não foi republicado em livro⁶ pelo autor.

Em *Begginnings: intention & method*, um de seus primeiros livros⁷,

3 Se tomarmos o “nome do autor” a partir do que afirma Pierre Bourdieu, ou seja, a entidade sobre a qual se organiza uma trajetória mais ou menos coerente em ordem cronológica (“A ilusão biográfica”, 2006. p. 183-191).

4 Marcos Antonio de Moraes aponta para outra das ressonâncias importantes do livro – o diálogo com os versos de *Villes tentaculaires* (1895), de Émile Verhaeren. De acordo com Marcos Moraes, trata-se de “obra que perscruta a topografia e a ‘alma da cidade’ moderna, símile da ‘besta enorme e taciturna’ que vai engolindo o campo”, na qual o “lirismo de forte componente social desvela a violência espoliadora da industrialização, a miséria, as frias relações vivenciadas pelo homem na “multidão” (“Pauliceia desvairada nas malhas da memória”, 2015, p. 176).

5 Essa autorreflexão torna-se quase um fantasma a assustar os leitores de Mário de Andrade pela maneira como parece vigiar a leitura dos textos.

6 A primeira vez que li o artigo “A dança das horas” foi durante pesquisa realizada no Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Atualmente, graças à utilíssima “Plataforma de Estudos do Primeiro Modernismo Literário Brasileiro” (<https://www.usp.br/bibliografia/modernismo>), pude encontrá-lo no seu contexto original, no jornal digitalizado na também utilíssima Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>).

7 Publicado em 1975, antes mesmo de *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, de 1978.

Edward Said afirma que seria necessário considerar tudo o que um escritor produziu para estudar sua obra literária, se levássemos em consideração o princípio foucaultiano de que a produção do discurso sempre implica escolha e julgamento. Sendo assim, estaria o crítico diante de uma infundável tarefa hermenêutica dada a quantidade de material - no nosso caso, esse material seria todo o arquivo de Mário de Andrade. Ainda de acordo com Said, para essa tarefa se tornar organizável, seria necessário primeiramente identificar quando o escritor começa a ser um escritor para então iniciar. Em outras palavras, trata-se de definir quando aquilo que um escritor escreve pode fazer parte da constituição da sua carreira, do seu nome, para depois estabelecer qual seria sua fase principal e quais seriam suas etapas pré ou pós fase principal, tomando aqui uma noção esquemática.

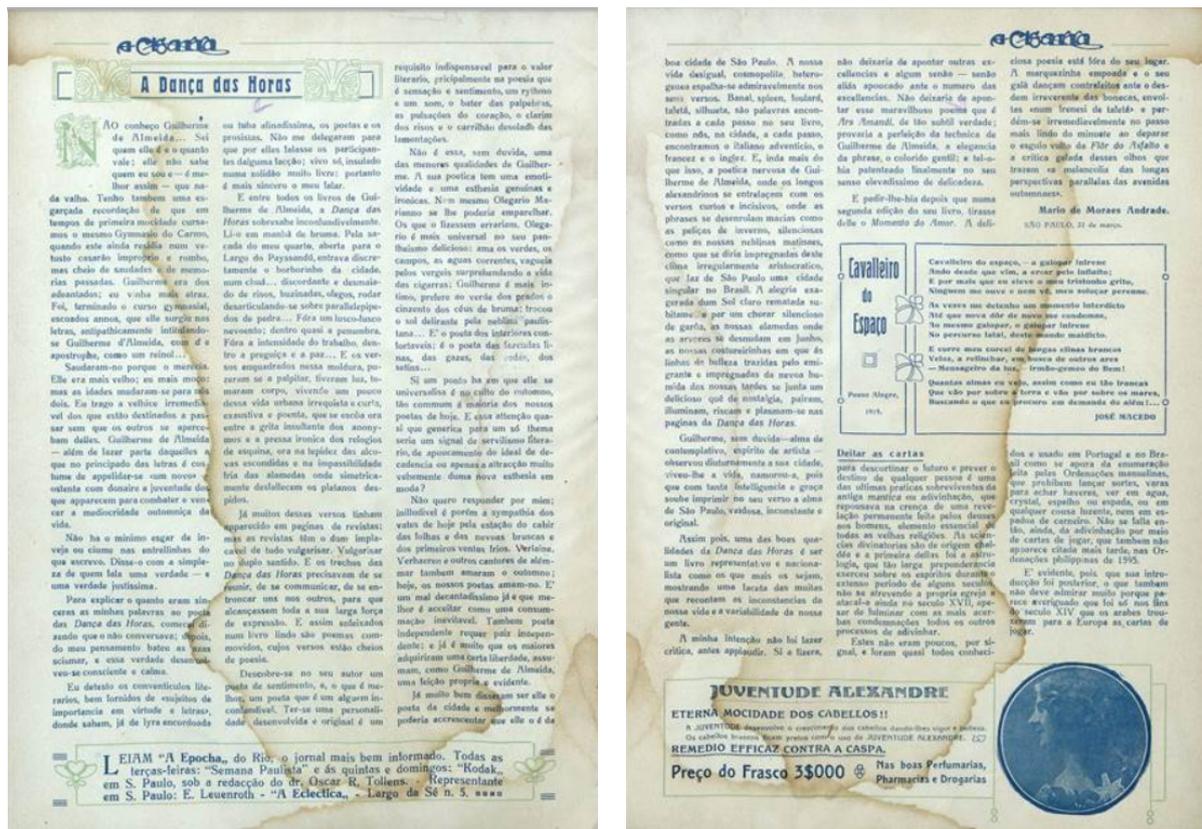
Em vez de buscar no arquivo os elementos que poderiam definir o início da carreira de Mário de Andrade, proponho o movimento de investigar, em textos guardados, mas não publicados em livro pelo autor em vida⁸, elementos dissonantes da assinatura conhecida. E, como se verá adiante, observar no que parece dissonante marcas da assinatura, que talvez não estejam relacionadas a contextos ou imagens preteridas, mas sim à própria consciência retórica da construção da imagem. Para além de uma retórica, essas marcas atravessariam os textos críticos de Mário de Andrade como traços de uma espécie de escrita de si⁹.

8 Conforme mostra a pesquisa de Marina Damasceno de Sá, Mário de Andrade manifesta no *Fichário Analítico* e em algumas de suas cartas datadas de 1925 a intenção de lançar um livro intitulado *A Poetagem Bonita*, com estudos sobre poetas como Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira (2018, p.11-12), o projeto, porém, não foi levado a cabo.

9 Raul Antelo afirma que as cartas constituíam uma forma adequada de ascese para Mário de Andrade, pois funcionavam como “os cadernos de anotações, os *hypomnemata*, cujo objetivo não era revelar o oculto, mas ‘reunir o já dito, reconstruir somente a constituição de si próprio’” (ANTELO, Raul. “Ser, dever ser e dizer”, 1994, p. 113). Há algo de ascese e, por extensão, de escrita de si também em muitas resenhas de crítica literária de Mário de Andrade, que me fizeram em outra ocasião demonstrar certa propensão ensaística desses textos (Cf. MORAES, Ricardo Gaiotto. “Permanência da forma: uma conversa entre os ensaios de Michel de Montaigne e Mário de Andrade”, 2011).

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

Figura 1: “A dança das horas”, *A cigarra*, 23/03/1919.



Fonte: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&pagfis=1428>

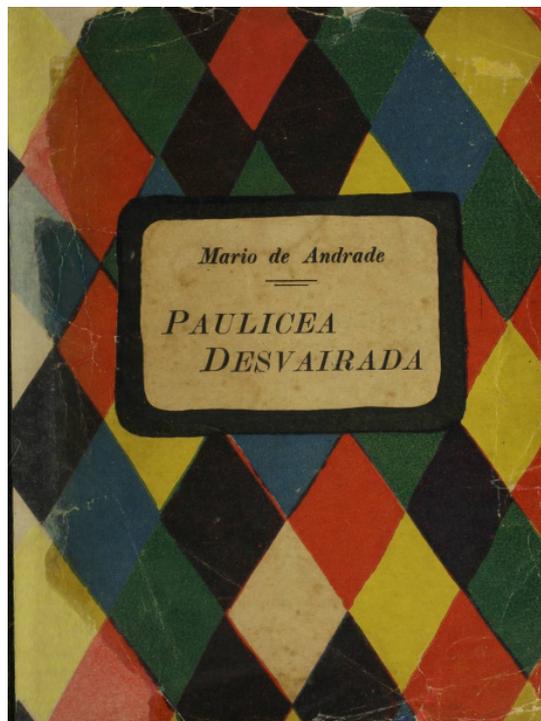
Antes mesmo de ser aclamado “futurista”¹⁰ – no artigo de Oswald de Andrade, “O Meu poeta futurista”, de 1921, Mário de Andrade (que ainda assina a resenha como Mário de Moraes Andrade) publicou, em *A Cigarra*, a resenha “A dança das horas”, sobre livro homônimo do também futuro modernista Guilherme de Almeida. A persona do resenhista, que ainda não é o Mário de Andrade “futurista” se aproxima do assunto de maneira quase tímida. No primeiro movimento de leitura, o resenhista distancia-se do autor dos poemas. Embora tivesse lembranças dele de quando frequentaram o mesmo ginásio, Mário de Andrade afirma não conhecer Guilherme de Almeida¹¹, aquele que depois se tornaria parceiro da Semana de Arte

10 Cf. ANDRADE, Oswald de. “O meu poeta futurista”. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: 1997, p. 220.

11 Como nos afirma Jason Tércio, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida provavelmente

Moderna e seria considerado o responsável pelos losangos da capa definitiva de *Pauliceia Desvairada*¹² (Figura 2).

Figura 2: Projeto de capa de *Pauliceia Desvairada*, desenho atribuído a Guilherme de Almeida.



Fonte: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas* (vol. 2), 2013, p. 19.

Além disso a imagem de humildade é construída, pois Mário de Andrade se apresenta como poeta mais novo em idade, mas já na velhice, porque seria esquecido, ao contrário de Guilherme de Almeida, quem, embora mais velho, seria novo, porque teria valor e teria forças para vencer a “mediocridade outoniça da vida”¹³:

tenham se encontrado em 1919, pois eram colaboradores de *A Cigarra* (Cf. *Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade*, 2019, p. 80).

12 Cf. LOPEZ, Telê Ancona. “Arlequim e Modernidade”, 1996, p. 23.

13 Talvez haja alguma ambivalência neste comentário, pois, ao notar a predileção de Guilherme de Almeida pelo outono, Mário de Andrade identifica nesse tema certa falta de originalidade, uma vez que fora adotado por grande parte dos poetas contemporâneos: “Não quero responder por mim; iniludível é porém a simpatia dos vates de hoje pela estação do cair das folhas e das névoas brucas e dos primeiros ventos frios. Verlaine, Verhaeren e outros cantores de além-mar também amaram o outono; hoje, os nossos poetas amam-no. É um mal decantadíssimo já e que melhor é aceitar como

Ele era mais velho; eu mais moço: mas as idades mudaram-se para nós dois. Eu trago a velhice irremediável dos que estão destinados a passar sem que os outros se apercebam deles. Guilherme de Almeida – além de fazer parte daqueles a que no principado das letras é costume de apelidar-se “um novo” – ostenta com donaire a juventude dos que aparecem para combater e vencer a mediocridade outoniça da vida.¹⁴

O resenhista honesto e humilde descreve, então, seu objetivo, ou seja, analisar o livro *A dança das horas*, mas o faz colocando lado a lado comentários impressionistas sobre os poemas e sobre a cidade de São Paulo. Desse amálgama, vai construindo a figura de si mesmo que, além de estar afastado de Guilherme de Almeida, se considera independente, fora de grupos literários, um “insulado”¹⁵, o que, retoricamente, confere maior sinceridade ao enunciadador.

No segundo movimento desta resenha, o texto ressalta as virtudes do livro de poemas de Guilherme de Almeida, notadas sobretudo pela forma como a cidade irrompe das descrições que incluem, muitas vezes, o perambular de moças – não raramente metaforizadas pela palavra “rosa”, bastante convencional. Chama a atenção, no entanto, a alusão às imagens que o resenhista – em prosa quase poética – relembra do livro. Em alguns casos, ele força a nota ao destacar as sinestésias e a figuração dos movimentos polifônicos da urbe.

Se anteriormente mencionei o caráter impressionista da resenha para me referir à encenação da persona do poeta-crítico, poderia explorar mais

uma consumação inevitável. Também poeta independente requer país independente; e já é muito que os maiores adquiriram uma certa liberdade, assumam, como Guilherme de Almeida, uma feição própria e evidente” (ANDRADE, Mário de. “A cinza das horas”, 1919, p. 34).

14 ANDRADE, Mário de. “A dança das horas”, 1919, p. 34.

15 *Ibidem*, p. 34.

este aspecto pensando naquilo que Antonio Candido¹⁶ define como impressionismo crítico válido, ou seja, a crítica nutrida por um leitor inteligente, cuja cultura permite intuições agudas, marcada pela explicitação de como o trabalho do outro sensibiliza o *eu*. O aspecto mais relevante dessa formulação parece ser a explicitação de como o texto lido sensibiliza o resenhista que está escrevendo, o que colocaria o leitor diante do testemunho de uma experiência de leitura. É esta cena que o texto de Mário de Andrade parece intensificar quando ele conta que, para ler *A dança das horas*, ficou olhando pela janela e recebendo as impressões de fora, emoldurando os poemas no barulho e sensações do burburinho da rua:

Li-o em manhã de bruma. Pela sacada do meu quarto, aberta para o Largo do Payssandú, entrava discretamente o burburinho da cidade, num chuá... discordante e desmaiado de risos, buzinas, ofegos, rodar desarticulando-se sobre paralelepípedos de pedra... Fora um lusco-fusco nevoento; dentro quase a penumbra. Fora a intensidade do trabalho, dentro a preguiça e a paz... E os versos enquadrados nessa moldura, puseram-se a palpitar, tiveram luz, tomaram corpo, vivendo um pouco dessa vida urbana irrequieta e curta, exaustiva e poenta, que se escoia ora entre a grita insultante dos anônimos e a pressa irônica dos relógios de esquina, ora na tepidez das alcovas escondidas e na impassibilidade fria das alamedas onde simetricamente desfalecem os plátanos despídos.¹⁷

O *mise-en-scène* anuncia as características da poesia de *A dança das horas* que serão elogiadas por Mário de Andrade, quais sejam, a marca pessoal do poeta Guilherme de Almeida, proveniente de sua vivência particular em São

16 De acordo com Antonio Candido: “a crítica propriamente dita [o coeficiente humanístico] não é apenas inevitável, mas recomendável e benéfico. Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente – o malfadado ‘impressionismo’ – é a crítica por excelência e pode ser considerada, como queria um dos meus mais altos e repudiados mestres, aventura do espírito entre livros. [...] Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema. De tais impressionistas se fez a crítica moderna, dando não raro pistas ao erudito, ao historiador, ao esteta da literatura, e deles recebendo a retribuição em pesquisa e explicação” (CANDIDO, Antonio. “Um impressionista válido, 2002, p. 46-7).

17 ANDRADE, Mário de. “A dança das horas”, 1919, p. 34.

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

Paulo, demonstrada na descrição dos ambientes íntimos, em sua maioria burgueses, e da movimentação das ruas, marcada pelo cosmopolitismo. Esses retratos idiossincráticos gerariam “emotividade” e “estesia” genuínas nos poemas. Assim, em *A dança das horas*, o poeta com “tanta inteligência e graça” saberia imprimir “no seu verso a alma de São Paulo, vaidosa, inconstante e original”¹⁸.

Essa alma de São Paulo aparecerá também no primeiro livro de poemas modernistas de Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada*, ainda que em versos livres polifônicos. A nota impressa da página de rosto da primeira edição do livro informa que a redação aconteceu entre dezembro de 1920 e dezembro de 1921, posterior à publicação da resenha. Telê Ancona Lopez¹⁹ aproxima poemas do primeiro livro modernista de Mário de Andrade a crônicas da série “De São Paulo”, publicadas por ele na revista *Ilustração Brasileira* mais ou menos no mesmo período, entre novembro de 1920 a maio de 1921. As sugestões sinestésicas da resenha de Mário de Andrade sobre a *Dança das horas* lembram trecho de uma das crônicas da série “De São Paulo”, de novembro de 1920:

Mas o momento em que escrevo, novembro anda lá fora, desvairado de odores e colorações. Eu sei de parques esquecidos em que a rabeça dos ventos executa a sarabanda por que pesadamente bailam os rosais... Eu sei de coisas lindas, singulares, que Paulicéia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita...²⁰

De fato, as coincidências são várias: o uso do adjetivo “desvairado”, a sinestesia dos “odores e colorações” que vibram simultaneamente com os ventos que executam a sarabanda. A intimidade com a Paulicéia faz lembrar

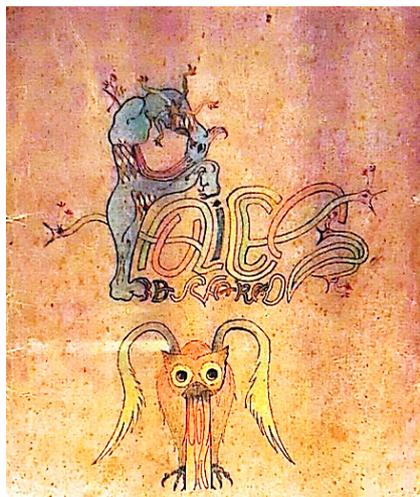
18 *Ibidem*, p. 35.

19 Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*, 2004, p. 65.

20 ANDRADE, Mário de. “De São Paulo”, 2004, p. 73.

dos elogios ao livro de Guilherme de Almeida, mas aqui, ainda é a *Pauliceia* que mostra o “temperamento hermafrodita” ao poeta que está em estado de contemplação. Para além das coincidências que se podem observar “por escrito”, no desenho de um dos estudos para capa de *Pauliceia* (Figura 3), atribuído a Mário de Andrade, os animais que formam a letra “P” não apresentam uma distinção: a cabeça de um camelo parece se unir pela boca com o corpo, que origina o esboço de um outro animal formado por traços que lembram uma boca e pata – vêem-se também, em partes do corpo, os losangos da roupa do arlequim, tema da capa que posteriormente se tornaria o motivo da imagem definitiva (Figura 2). As outras letras são formadas por serpentes com pescoços parecidos com pássaros que se entrelaçam e se fundem. Os desenhos sugerem uma fusão sexual – seres contínuos, com formato fálico – e um letreiro para aquilo que se anunciará nos poemas, ou seja, a *Pauliceia Desvairada*, de “temperamento hermafrodita”. Há também, abaixo do letreiro, num plano mais próximo ao leitor, uma coruja ou uma espécie de grifo que cospe fogo, distinguindo-se um pouco do tom lúdico do motivo grotesco anterior.

Figura 3: Projeto de capa de *Pauliceia Desvairada*, desenho atribuído a Mário de Andrade.



Fonte: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas* (vol. 2), 2013, p. 17.

Se na série “De São Paulo” é possível observar intersecções com *Pauliceia Desvairada*, também em “A dança das horas”, a experiência da leitura do resenhista parece compartilhar com o leitor um pouco dessas “coisas lindas, singulares, que Pauliceia mostra” só para Mário de Andrade. As imagens poéticas, provocadas pela experiência das ruas da cidade de São Paulo e inventariadas na resenha, secretam as ressonâncias com *Pauliceia Desvairada*:

Já muito bem disseram ser ele o poeta da cidade e melhormente se poderia acrescentar que ele o é da boa cidade de São Paulo. A nossa vida desigual, cosmopolita heterogênea espalha-se admiravelmente nos seus versos. Banal, spleen, foulard, tafetá, silhueta, são palavras encontradas a cada passo no seu livro, como nós, na cidade, a cada passo, encontramos o italiano adventício, o francês e o inglês. E, inda mais do que isso, a poesia nervosa de Guilherme de Almeida, onde as frases se desenrolam macias como as peliças de inverno, silenciosas como as nossas neblinas matinais [...]. A alegria exagerada dum Sol claro rematada subitamente por um chorar silencioso da garoa, as nossas alamedas onde as árvores se desnudam em junho, as nossas costureirinhas em que as linhas de beleza trazidas pelo emigrante e impregnadas da nevoa úmida das nossas tardes se junta um delicioso quê de nostalgia, pairam, iluminam, riscam e plasmam-se nas páginas da *Dança das Horas*.²¹

Se Guilherme de Almeida é considerado por Mário de Andrade poeta de São Paulo, também este, poeta da Pauliceia, se apropriará de imagens semelhantes.

Paisagem N. 1

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...

21 *Idem*. “A dança das horas”, 1919, p. 35. Sublinhados meus.

Há duas horas queimou sol.
Daqui a duas horas queima sol.

Passa um São Bobo, cantando sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebicado
dá uma vontade de sorrir!
E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernã,
como um gosto de lágrimas na boca...²²

No poema “Paisagem nº 1”, de *Pauliceia Desvairada*, que reproduzi aqui para mais evidenciar os vestígios de imagens, reencontramos as neblinas da cidade de São Paulo (“Minha Londres das neblinas finas”), a neve que embaça o ambiente (“Há neve de perfumes no ar”), a atmosfera cortada pelo vento (“O vento é como uma navalha/ nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...”), as costureirinhas (“E a ironia das pernas das costureirinhas”), a contradição entre a alegria do Sol e a lágrima melancólica subitamente provocada pela garoa “E sigo. E vou sentindo,/ à inquieta alacridade da invernã,/ como um gosto de lágrima na boca...”.

Quando Mário de Andrade e Guilherme de Almeida já haviam estreitado laços, este fará alusão a um poema de *Paulicéia Desvairada*. Em um cartão postal com uma imagem de Copacabana, no Rio de Janeiro, datado de novembro de 1924, Guilherme de Almeida e Baby de Almeida, sua esposa, escrevem a Mário de Andrade um poema paródia a “Noturno”:

22 *Idem. Poesias completas* (vol. 1), 2013, p. 85-86.

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

Calor... E as nuvens baixas,
muito grossas, sapateiam nos
trilhos...

Fale baixo, burro!
Cuidado com a fala
Estou com pai de aluna
Na frente

Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
feitas de corpos de mariposas,
rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de
artifício,
sapateando nos trilhos,
cuspindo um orifício na treva cor de cal...

Baby e Guilherme de Almeida²³

Mário de Andrade²⁴

As “nuvens baixas”, são aquelas encontradas em “Noturno”, no calor, depois que queimou Sol, mas também ressoam as “neblinas finas”, de “Paisagem N.1”, e nas “neblinas matinais”, de *A dança das horas*, mas no calor de Copacabana. Há alguma sensualidade acrescentada pelas nuvens “muito grossas” que “sapateiam nos trilhos” em vez dos “bondes”. Em carta anterior, de novembro de 1923, Guilherme de Almeida elogiara o poema “Danças”, de Mário de Andrade, que viria ser publicado na revista *Estética*, em setembro de 1924²⁵, com dedicatória a Baby de Almeida. Na carta, pode-se observar alguma ressonância das danças compartilhadas:

O seu poema, o seu retrato, o seu bilhete... – o bem infinito que tudo isso me fez! Como você vive multiplicado nesta casa e como a sua presença nos é consoladora e suave! Lemos as “Danças” todos os dias e todos os dias são novas: você tem o segredo da beleza inesgotável. Você resolve a situação dos que chegam a certa idade da alma: a dança dos ombros... dar de ombros ante a vida...²⁶

23 Original no Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade: MA-C-CP130.

24 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (vol. 1), 2013, p. 96.

25 Com alterações, o poema passou a compor o volume *Remate de Males*.

26 Original no Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade: MA-C-CPL210.

Mas a dança dos ombros, em casa, longe da rua, embora apareça como imagem poética, parece não ser a que mais combina com a persona construída por Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada*. As imagens recorrentes das ruas parecem deslocar a persona da posição do resenhista contemplativo para a do poeta que vibra junto com a Pauliceia, sob a moldura do movimento das ruas, afetado também pela “grita insultante dos anônimos” em versos como “Batat’assat’ô furnn!...”²⁷, também de “Noturno”, ou, ainda em “Paisagem nº 1”, pelo canto de um São Bobo, sob os plátanos, talvez nas mesmas alamedas frias onde, no poema de Guilherme de Almeida, “simetricamente desfalecem os plátanos despídos”. Nessas imagens, o eu lírico arlequinal de Mário de Andrade parece captar as angústias da cidade, como lembrava Antonio Arnoni Prado²⁸, mais escassas em Guilherme de Almeida. Não quero com isso propor um tipo de relação de influência ou superação, interessa-me aqui voltar à imagem do resenhista, poeta insulado, que permanece vendo passar a cidade quase expressionista a partir de sua escrivantina, emoldurada pela janela.

A Semana de Arte Moderna ocorreu próxima ao Carnaval de 1922. Se Mário de Andrade situa os poemas de *A dança das horas* no outono, as cenas de uma noite de folia, no verão, é que aparecem na “Londres das neblinas finas” do poema “Paisagem nº 1”, de *Pauliceia Desvairada*. Notícias do eu lírico arlequinal aparecerão um ano depois, em 1923, em carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, com o anúncio do poema “Carnaval Carioca”, elaborado em 1923 e publicado posteriormente em *O clã do jabuti* (1927). Também Manuel Bandeira havia se ocupado do *Carnaval*, título de seu

27 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (vol. 1), 2013, p. 96.

28 “Mário de Andrade foi talvez o único a repassar com amargura e poesia as dissonâncias registradas por Vincenzo Pastore. Como ele, via escuridão e fumaça, sofrimento e miséria na cidade que se transformava, juntando os polos do atraso e do progresso. Lendo-o hoje é possível reviver o desencanto com que se perdeu nos ‘timbres tristes’ daquela ‘Londres das neblinas finas’” (PRADO, Antonio Arnoni. “Últimas imagens do Império”, 2009, p. 12-13).

livro de 1919.

Por ocasião da publicação de *Poesias*, que compila *A Cinza das horas*, *Carnaval* e *Ritmo dissoluto*, é que Mário de Andrade lança na *Revista do Brasil*, em 1924, o artigo “Manuel Bandeira”, que também não foi republicado em livro pelo autor²⁹. Assim como fizera ao comentar a *Dança das Horas*, toma como imagem para descrever as diferentes posições assumidas pela persona do poeta a oposição entre o interior da casa e a rua, espaços emoldurados pela janela. Em uma abordagem que leva em consideração a vida do amigo, Mário de Andrade afirma que a tuberculose teria marcado fatalmente Bandeira fazendo com que sua poesia mudasse de ângulo: em vez de um “observador dentro da vida”³⁰ passara a um “observador contemplativo”³¹. No entanto, essa natureza contemplativa seria quebrada em *Carnaval*, assim, o poeta:

De primeiro estive em casa ouvindo contar pelas visitas o que se passava lá fora: *Cinza das horas*. Ao chegar o reinado de Momo se pintou e saiu. Três dias de forrobodó grosso: *Carnaval*. Creio que se convenceu de que assim não se divertia. Voltou pra casa. Mas não escutou mais as conversas das visitas. Abriu a janela e assuntou: *Ritmo dissoluto*.³²

Essa mudança de ângulo de *Carnaval* teria permitido que o poeta, ao se misturar com a multidão, pudesse encontrar melhor consigo mesmo. Em *Ritmo dissoluto*, o poeta teria voltado a seu estado contemplativo, num livro, ainda segundo Mário de Andrade, de maior unidade e plenitude psicológica,

29 Em carta, de 09/06/1942 a Murilo Miranda, Mário comenta a decisão de excluir o artigo sobre Manuel Bandeira de *Aspectos da Literatura Brasileira*: “[Manuel Bandeira] Releu o artigo e argumentou violento quando estive aí [no Rio de Janeiro], que não! que eu não podia tirar o ensaio e deu as razões. Algumas plausíveis, certas observações críticas que fui o primeiro ou único a revelar a ele sobre si mesmo. Mas não interessa argumentar. O sacrifício aí é puramente de valor meu pessoal, porque o artigo é detestável como espírito de concepção e estilo. Mas não quero dar um descontentamento ao Manuel e me sacrifico gostoso” (ANTELO, Raul (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*, 1981, p. 113).

30 ANDRADE, Mário de. “Manuel Bandeira”, 11/1924. p. 214.

31 *Ibidem*, p. 215.

32 *Ibidem*, p. 216.

em que, em vez da comoção realizada do segundo livro, seria possível flagrar uma “objetivação formal mais moderna”³³. A “banalidade banal” dos poemas do primeiro livro teria se transformado na “vulgaridade sutil” do segundo, o respeito aos temas poéticos convencionais do primeiro na “destruição do assunto poético, moderna conquista do lirismo”³⁴ no segundo, a originalidade de Manuel Bandeira estaria, portanto, no movimento em relação ao exterior, à rua, e o sentido profundo desse deslocamento na trajetória da poesia do autor.

Se Mário de Andrade considera “A cinza das horas”, obra proveniente de uma personalidade “desenvolvida e original”³⁵, o movimento de dentro de casa para a rua do eu lírico de Guilherme de Almeida seria mais o da contemplação, pois embora prefira “ao verde dos prados o cinzento dos céus de bruma” e troque “o sol delirante pela neblina paulistana”, ainda assim sente-se mais à vontade nos espaços íntimos, caracterizando-se mais como “o poeta dos interiores confortáveis”, “das fazendas finas, das gazes, das sedas, dos cetins”. De certa forma, num movimento especular, é como se Mário de Andrade visse Guilherme de Almeida caminhando pelo burburinho da rua, mas ainda emoldurado pela preferência aos interiores. O deslocamento de Manuel Bandeira, neste mesmo espelho, corresponderia à trajetória do próprio Mário de Andrade, ou seja, a saída para a experiência da rua polifônica.

De certa forma, retomando as palavras de Edward Said, é este encontro com a rua, com a Pauliceia, que representa um dos princípios da assinatura “Mário de Andrade”, e não mais a “Mário de Moraes Andrade”. A palavra “princípio” pode ser compreendida aqui em sua polissemia, de um lado, o início modernista, que o próprio autor faz questão de assinalar quando

33 *Ibidem*, p. 220.

34 *Ibidem*, p. 218.

35 *Idem*. “A dança das horas”, 2019, p. 34-35.

recolhe no volume *Obra Imatura* seu primeiro livro de poemas não modernistas *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, e de outro lado, porque é na afirmação de princípios éticos, como a sinceridade³⁶, que pautará sua produção. E uma das imagens que acompanham a busca da expressão sincera é justamente a do contato com o exterior, a rua – pelo menos no caso de Manuel Bandeira. Mas a imagem do poeta que olha a rua do interior de casa para transfigurar sua poesia em expressão mais sincera está também presente nos depoimentos de Mário de Andrade sobre o momento de criação de *Pauliceia Desvairada*, seu primeiro livro modernista.

Marcos Antonio de Moraes afirma que, nas cartas trocadas por Mário de Andrade até 1921, haveria silêncio sobre o livro, esse silêncio poderia ser atribuído a ainda incipiente “malha de sociabilidade epistolar modernista”³⁷. Malha de sociabilidade paralela vai sendo tecida a partir dos artigos publicados na imprensa. No *Jornal do Commercio* (SP), em 06/06/1921, respondendo ao “Meu poeta futurista” de Oswald de Andrade, Mário de Andrade dá aos leitores talvez aquele que seja o primeiro relato sobre o processo criativo de *Paulicéia Desvairada*:

E uma noite, numa época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a “Paulicéia Desvairada”. Não tinha e não tem ainda nenhuma intenção de a publicar. “Paulicéia Desvairada” é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical, direi), úmido de lágrimas, áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? De sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem

36 Princípio que faz questão de desenvolver nos artigos publicados em jornal quando comenta produções suas e de outros. Cf. MORAES, Ricardo Gaiotto de. “A poesia de Manuel Bandeira: a crítica de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda”, 2017.

37 MORAES, Marcos Antonio de. “Pauliceia desvairada nas malhas da memória”, 2015, p. 186.

preocupação de arte³⁸.

Nesta primeira reação, observa-se a revolta contra o meio reacionário representado pela família e a necessidade de expressão de um “eu solitário” e sem importância para a “humanidade grossa” como ignição para o “livro íntimo”, “de vida”, “um poema absolutamente lírico”, mas “gargalhante de ironia”. O poeta encapsulado que lia *A dança das horas*, do lado de dentro de sua casa, emoldurado pela sacada e vendo fora o Largo do Paissandu, resolve gritar escrevendo os poemas de *Pauliceia Desvairada*³⁹. Este outro depoimento aparece em “O movimento modernista”, de 1942, o relato também se inicia com a revolta contra a família, pela aquisição do “Cristo de trancinhas”, de Brecheret, e se completa com:

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era matar. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo, nem sei. Sei que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu Largo do Paissandu. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Estava aparentemente calmo. Não sei o que me deu... Cheguei na secretaria, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, Paulicéia Desvairada. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre exames, desgostos, dívidas, brigas, em poucos dias estava jogado no papel um discurso bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte fez um livro⁴⁰.

Passados tantos anos, a memória reencontra a sacada para o Largo do Paissandu, mas também registra o “burburinho da cidade, num chuá... discordante e desmaiado de risos, buzinas, ofegos, rodar desarticulando-

38 BRITO, Mário da. *História do Modernismo brasileiro*, 1997, p. 231.

39 Marcos Antonio de Moraes elabora um extenso inventário desses depoimentos, presentes na correspondência de Mário de Andrade. Numa carta escrita a Ascenso Ferreira, por exemplo, Mário de Andrade enfatiza com insistência o processo de escrita e revisão dos poemas, o que coloca em cena outra face do processo criativo, muito mais extenso (Cf. MORAES, Marcos Antonio de. “Pauliceia desvairada nas malhas da memória”, 2015, p. 185).

40 ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, 1974, p. 234. Sublinhados meus.

se sobre paralelepípedos de pedra”⁴¹, agora nos “ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel”. Conquista e construção do princípio da sinceridade parecem se encontrar tanto na coerência da solução poética pessoal para representar a busca da cidade, quanto na da tessitura de imagens que ressoam nos depoimentos e ensaios. Assim, a elaboração da poesia como busca do encontro com a sinceridade pessoal representaria uma tomada de posição moral com recusa de seguir irmandades literárias, mas, ao mesmo tempo, um encontro com a rua, a multidão, um pouco como a atitude de isolamento da qual se reveste o próprio Mário de Andrade na persona que constrói para si na resenha sobre Guilherme de Almeida para posterior saída à rua, no “Paisagem N.1”.

Ao mesmo tempo, o isolamento admitido é recurso de construção da imagem do poeta e serve como relato de circunstância do sentimento do eu, mas não comporta um insulamento efetivo em relação ao campo literário – uma vez que a resenha “A dança das horas” acaba por ensaiar as articulações intertextuais e editoriais que, do ponto de vista pragmático, projetam o poeta modernista Mário de Andrade.

Do ponto de vista da elaboração dos artigos de crítica “impressionista”, é possível pensar que o valor de face legado à poesia não está exatamente na coerência entre poema e o mundo biográfico externo a ela, ou seja, a vida do poeta. Isso porque, apesar de partir do dado biográfico, é o reconhecimento de um ponto de fuga – a imagem do poeta que a partir de casa está à beira do burburinho da rua – que parece salta aos olhos do resenhista. A cena de leitura da resenha, no artigo sobre a poesia do futuro modernista distante, Guilherme de Almeida, se reconfigura em cena da atitude do poeta, este sim já modernista próximo, Manuel Bandeira, e se transforma em cena de escrita para *Pauliceia Desvairada*, do poeta-resenhista modernista ele mesmo.

41 *Idem*. “A dança das horas”, 1919, p. 34.

Em outras palavras, dos textos de Mário de Andrade comentados aqui ficam as imagens: do poeta, leitor isolado olhando o burburinho da rua no poeta de valor; do poeta que vai à rua, observa a multidão, registrando o barulho polifônico nos seus versos; do leitor do amigo poeta que olha de dentro de casa, vai para a rua vibrar com a multidão e volta à casa para contemplar a rua; da figura de Mário de Andrade ensaísta e de sua mobilidade no campo literária de então, pontos de convergência para uma das leituras sobre o modernismo e espelhamentos com o movimento de encontros e desencontros entre críticos, leitores e paisagens.

* Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou parte significativa desta pesquisa.

Referências

ALMEIDA, Baby de; ALMEIDA, Guilherme de. “Copacabana – Rio de Janeiro”, cartão postal, 11/2024. São Paulo: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade: MA-C-CPL130.

ALMEIDA, Guilherme de. Carta a Mario de Andrade, 14/11/1923. São Paulo: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade: MA-C-CPL210.

ANDRADE, Mário de. “A dança das horas”. In *A cigarra*, ano VI, nº 110, 23/03/1919. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&pagfis=1428>. Acesso em: 01/02/2022.

ANDRADE, Mário de. “De São Paulo”. In: LOPEZ, Telê Ancona. A. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*. São Paulo: SENAC, 2004, p. 69-77.

ANDRADE, Mário de. “Manuel Bandeira”. In: *Revista do Brasil*. São Paulo: vol.

XXVI, nº 107, ano IX, 11/1924. p. 214-223.

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANTELO, Raul (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANTELO, Raul. “Ser, dever ser e dizer”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: n. 36, 1994, p. 109-119.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. (6a. ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CANDIDO, Antonio. “Um impressionista válido” (45-50). In: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção*, São Paulo: Editora 34, 2002.

EULALIO, Alexandre. “O modernismo é decisivo” (147-150). In: *Remate de Males*, Campinas, s/n, 1993.

LOPEZ, Telê Ancona. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*. São Paulo: SENAC, 2004.

LOPEZ, Telê Ancona. *Marioandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Marcos Antonio de. “Pauliceia desvairada nas malhas da memória”. *In: O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, 2015, p. 173-193.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. “A poesia de Manuel Bandeira: a crítica de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda” *In: Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, 2017, n. 90, p. 167-182.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. “Permanência da forma: uma conversa entre os ensaios de Michel de Montaigne e Mário de Andrade”. *In: Artelogie*, Paris, n. 1, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/8391>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.8391>. Acesso em 01/02/2022.

MORESCHI, Marcelo. “Mário de Andrade como ruína psicoetnográfica: o retrato de Flávio de Carvalho”. *Peixe elétrico*, n. 1, 2015.

PRADO, Antonio Arnoni. “Últimas imagens do Império”. *In: PASTORE, Vincenzo. Na Rua*. São Paulo: IMS, 2009.

SÁ, Marina Damasceno. *A poetagem bonita: edição e estudo de livro inédito de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2018.

SAID, Edward W. *Beginnings: intention and method*. New York: Basic Books, 1975.

TERCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira*. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

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

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É realizações, 2014.

Submissão: 23/06/2023
Aceite: 23/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98137>

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

Mário de Andrade cita Oscar Wilde: Homoerotismo e homofobia no debate com Francisco Pati (1922-1923)

Mário de Andrade quotes Oscar Wilde:
Homoeroticism and homophobia in the debate with
Francisco Pati (1922-1923)

Jorge Vergara
(Sem vínculo institucional)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94751>

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

Resumo

Neste informe se analisam dois textos em que Mário de Andrade citou a obra do escritor Oscar Wilde, e o artigo que Francisco Pati publicou na campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* em 1923. Andrade implicou o homoerotismo no poema “Paisagem N. 3” de *Pauliceia Desvairada* e mencionou algumas frases do livro *De profundis* no seu discurso de paraninfo em 1923. No segundo texto, Andrade não indicou sentidos homoeróticos, ele promoveu o estudo de músicas socialmente estigmatizadas que abordavam temas eróticos. Sem citar a homossexualidade e Mário de Andrade explicitamente, Pati criticou e associou pejorativamente os modernistas paulistas e Andrade à homossexualidade. O debate sobre Wilde permite observar a construção social da homofobia.

Palavras-chave: Homoerotismo; Homofobia; Oscar Wilde; Francisco Pati; Mário de Andrade.

Abstract

This report analyzes two texts in which Mário de Andrade cited the work of the writer Oscar Wilde, and the article that Francisco Pati published in the *Folha da Noite* aesthetic and moral hygiene campaign in 1923. Andrade implies homoeroticism in the poem “Paisagem N. 3” by *Pauliceia Desvairada* and quotes some phrases from *De profundis* in his graduation speech in 1923. In the second text, Andrade does not imply homoerotic meanings, he promoted the study of socially stigmatized songs that addressed erotic themes. Without explicitly mentioning homosexuality and Mário de Andrade, Pati criticizes and pejoratively associates São Paulo modernists and Andrade with homosexuality. The debate about Wilde allows observing the social construction of homophobia.

Keywords: Homoeroticism; Homophobia; Oscar Wilde; Francisco Pati; Mário de Andrade.

Introdução

Da mesma forma que outros escritores brasileiros da primeira metade do século vinte, Mário de Andrade apreciou a literatura do escritor inglês Oscar Wilde e elaborou sobre isso. Neste artigo se comentam dois textos de Mário de Andrade e a crítica homofóbica que ele recebeu em 1923. Mário de Andrade implicou Wilde no poema “Paisagem N. 3” de *Pauliceia Desvairada* (1922), e elaborou sobre certo verso do autor inglês no seu discurso de paraninfo no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1923). No poema é possível decifrar imagens homoeróticas, e no discurso de paraninfo Andrade promoveu o estudo de músicas populares com conteúdo erótico. Francisco Pati publicou artigo para questionar a argumentação de Andrade sem citá-lo pelo nome. Em texto que integrou a campanha antimodernista da *Folha da Noite*, Pati escreveu sobre a homossexualidade de Wilde para questionar e insultar Andrade e o grupo modernista.

Em pesquisa anterior, o autor verificou o preconceito em textos da campanha antimodernista do jornal *A Gazeta* entre 1921 e 1922,¹ na campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* em 1923, e nas publicações da *Revista de Antropofagia* em 1929 e do jornal *Dom Casmurro* em 1939.² A pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no Acervo da *Folha de S. Paulo* é essencial para encontrar o material citado. O nome de Oscar Wilde foi lembrado na recepção homofóbica contra Mário de Andrade em três processos distintos. Primeiro, Pati escreveu sobre o “crime” de Wilde em artigo da campanha da *Folha da Noite*; segundo, consta na expressão “sub-Wilde mestiço”³ do artigo sem autoria que *Dom*

1 Vergara, Jorge. “Preconceito na campanha antimodernista do jornal A Gazeta de São Paulo (1921-1922)”, no prelo.

2 Vergara, Jorge. *Toda canção de liberdade vem do cárcere*, 2018, p. 49, 69.

3 *Dom Casmurro*. “A solidão é triste”, 1939, p. 2.

Casmurro publicou no processo contra Mário de Andrade; e terceiro, consta na expressão que Oswald de Andrade usou contra Mário de Andrade no *Dicionário de Bolso*: “muito parecido pelas costas com Oscar Wilde”.⁴ Oswald de Andrade não publicou e depois eliminou essa frase da versão a publicar, mas a redação é coerente com a produção homofóbica da antropofagia.

Oscar Wilde publicou livros e realizou conferências no século dezenove, e sua pessoa e sua obra gozaram de reputação internacional. Em 1895, a justiça inglesa condenou Wilde a dois anos de trabalho forçado pelo crime de sodomia. Ele era casado e tinha filhos. A situação gerou escândalo.⁵ Mas, nem Oscar Wilde, nem as suas obras podem ser simplesmente associados à defesa da homossexualidade e do homoerotismo. No Brasil da época há escritores que publicaram elogios ao escritor e a sua obra, e ignoraram a homossexualidade; e há autores que entenderam que o autor e sua obra mereciam respeito, apesar de Wilde ter tido práticas homossexuais. São raros os autores que, ao citar o caso de Wilde escreveram que a homossexualidade é normal, ou que a homossexualidade sofreu repressão.

No poema “Paisagem N. 3”, Mário de Andrade implica o homoerotismo de forma elaborada e erudita. Sem leitura atenta, esses versos não são compreensíveis. Não foram encontrados textos em que as críticas homofóbicas a Andrade citem “Paisagem N. 3”, pois provavelmente muitos leitores não detectaram os sentidos homoeróticos. No entanto, no caso dos ataques da *Revista de Antropofagia*, os autores citam o poema “Cabo Machado”, texto em que Mário de Andrade descreve o jovem mulato, militar e afeminado. Na época, a afeminação era categoria médica associada à homossexualidade, categoria que jornalistas usaram repetidamente por meio de expressões como “moço bonito” e “almofadinha”.⁶ Este artigo confronta a elaboração

4 Andrade, Oswald. *Dicionário de Bolso*, 1990, p. 124.

5 Tin, George-Louis. *Diccionario Akal de la homofobia*, 2012, p. 487-488.

6 Vergara, Jorge. “Los ‘mosos bonitos’: La expresión que fue referencia para las prácticas de

de Andrade em referência a Oscar Wilde, e o texto antimodernista que cita Wilde com sentidos homofóbicos.

Paisagem N. 3 e o discurso de paraninfo

No poema “Paisagem N. 3” de *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade citou a obra de Oscar Wilde de modo a implicar o homoerotismo. Há que considerar que os poemas de *Pauliceia* “Tu” e “Nocturno” foram divulgados em jornais por Oswald de Andrade desde maio de 1921. Mário de Andrade só publicou *Pauliceia Desvairada* em fins de 1922. Ainda, entre agosto e setembro de 1921, Mário de Andrade divulgou a série de artigos chamada “Mestres do passado” no *Jornal do Comércio* de São Paulo. Ele ainda recitou trechos de *Pauliceia* em reuniões de escritores em Rio de Janeiro e São Paulo entre 1921 e 1922.⁷ Deste modo, quando diversos autores criticaram versos em campanhas antimodernistas, fizeram-no em referência aos dois poemas mencionados ou a série “Mestres do passado”. Em pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional não foram encontradas outras referências ao poema “Paisagem N. 3” em textos anteriores a 1929. Com exceção dos poemas “Cabo Machado” ou “Carnaval carioca”, publicados em 1926 e 1927 respectivamente, não se conhecem textos em que Mário de Andrade torne explícitos sentidos relacionados à afeminação, homoerotismo, homossexualidade e ao travestismo antes de 1926. Entretanto, diversos autores publicaram conteúdo homofóbico contra Mário de Andrade desde 1921: no jornal *A Gazeta* de São Paulo, João da Eça escreveu que Andrade é semelhante aos cantores castrados;⁸ Pati associou Wilde, Mário de Andrade e a sodomia; e, José Gallo Netto citou especialistas da homossexualidade

género em Brasil”. Con X, 2021.

7 Gonçalves, Marcos. 1922: a semana que não terminou, 2012, p. 241-242, 258.

8 Eça, João da. “Futurismo ou zoilismo?”. *A Gazeta*, 1921, p. 2.

para insultar Andrade.⁹ Os dois últimos na campanha da *Folha da Noite*.

O poema “Paisagem N. 3” de *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade requer investigação para decifrar alguns dos seus sentidos. A referência ao livro de Oscar Wilde pode ser interpretada como certa representação do homoerotismo masculino. O poema contém referências eruditas que não são compreensíveis sem pesquisa, por exemplo, a menção ao Rei do Tule. Essa menção aponta a narrativa sobre o rei que não pode ou não quer mais praticar os excessos libertinos da sua juventude, e por isso ele atira ao mar certa taça. A taça simboliza as lembranças libertinas e sua força. A história circulou em textos de literatos do século dezenove e pode ser verificada no livro do escritor português Fialho d’Almeida.¹⁰ O poema é complexo, por isso aqui só será comentada a referência a Wilde e os versos finais da estrofe final do poema:

Os homens passam encharcados...
Os reflexos dos vultos curtos
mancham o *petit-pavé*...
As rolas da Normal
Esvoaçam entre os dedos da garoa...
(E si pusesse um verso de Crisfal
No De Profundis?...)
De repente
um raio de Sol arisco
risca o chuvisco ao meio¹¹

Em pesquisa na Hemeroteca Digital é possível verificar que a expressão “De profundis” circulou na época para referir especificamente ao salmo 130 da Bíblia. Este salmo versa sobre arrependimento e auxílio divino, temas que não se enquadram no poema. *De profundis* é o nome do livro que contém

9 Gallo Netto, José. “Pauliceia desvairada: São Paulo e seus homens de letras IV”. *Folha da Noite*, 1923, p. 5.

10 Almeida, Fialho de. *O país das uvas*, 1946, p. 79.

11 Andrade, Mário de. *Pauliceia desvairada*, 1922, p. 106.

as cartas que Oscar Wilde escreveu desde a prisão ao seu amigo e amante Alfred Douglas. E a frase “verso de Crisfal” remete à poesia amorosa do escritor português Cristóvão Falcão (1512-1557). No século dezesseis, o pai do poeta o prendeu porque não aceitou o casamento feito por amor – e não pelos interesses socioeconômicos – de adolescentes de diferentes hierarquias sociais. Cristóvão Falcão também escreveu cartas para sua amada desde a prisão. O relato sobre Falcão pode ser verificado no livro de Cristóvão Falcão com introdução de Teophilo Braga publicado em 1915,¹² livro presente na Biblioteca que pertenceu a Mário de Andrade.

Deste modo, o verso do poema “Paisagem N. 3” relaciona Wilde e Falcão e isto implica a condenação da repressão da liberdade amorosa. Mário de Andrade propõe nexos entre Wilde e Falcão: Isto permite destacar que ambos tiveram relações afetivas socialmente condenadas, para ambos a prisão é a forma pela qual se condenou a expressão desse afeto, e, ambos escreveram cartas aos seus amantes desde a prisão. Ao descrever amantes, o tema das relações sexuais poderia estar no horizonte, mas na referência a Oscar Wilde, termos como “homoerotismo” ou “homoafetividade” expressam mais adequadamente a relação de afeto entre dois indivíduos do mesmo sexo.

O verso final é enigmático: “De repente / um raio de Sol arisco / risca o chuvisco ao meio”. Existem palavras que assemelham e rimam pela vogal i: raio, arisco, risca, chuvisco, meio. Entendo que as vogais com grafia fálica geram assonância e as palavras utilizadas completam a referência a esse sentido fálico. “Chuvisco” alude à imagem menos fálica, as gotas de chuva que caem. Risca ou risco, traço ou fazer traços. O termo “arisco” contém “risco” e se refere àquele que rejeita carinho ou é áspero, sentido que implica certa manifestação do masculino. “Raio” possui vários significados, mas, no âmbito da geometria, alguns dos seus sentidos correspondem a imagens de

12 Falcão, Cristóvão. Obras de Christovam Falcão, 1915.

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

linhas retas. O sentido do raio que “risca o chuvisco ao meio” é a do calor que rasga o frio, mas ainda é difícil apreender o sentido ou o sentimento que essas frases evocam.

O termo “Sol” com maiúscula aparece várias vezes em *Pauliceia Desvairada* de forma hermética. Na “Ode ao burguês”: “Fará Sol? Choverá? Arlequinal! / Mas à chuva dos rosais / o êxtase fará sempre Sol!”, ou em “Paisagem N.1”: “O vento é como uma navalha / nas mãos dum espanhol. Arlequinal!... / Há duas horas queimou Sol / Daqui a duas horas queima Sol”.¹³ A pesquisadora Nelly Coelho oferece explicação para o uso de “Sol” na poesia de Mário de Andrade. O poeta usa as referências ao “Sol” para criar diversas conotações, e nelas o amor está ligado à ideia do “Sol”. Por exemplo, na imagem em que o corpo da amada é representado pela flor do girassol, e a flor se volta em direção ao sol.¹⁴ Por isso, o sentido de amor por meio do termo “Sol” após a referência a *De profundis*, e ligado a figuras fálicas, reforça a imagem do poeta que escreve versos de amor nas cartas de Wilde. Os versos foram redigidos de tal modo que o leitor não entenderá alguns dos seus sentidos.

O segundo aspecto desta seção corresponde ao discurso de paraninfo de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O *Correio Paulistano* publicou o texto no dia 19 de março de 1923. No evento de entrega dos diplomas dos alunos do Conservatório, Mário de Andrade destacou que os recém-formados têm a “missão de artistas brasileiros”, ao pensar que a arte deve servir para construir a nação brasileira. A ideia de que o Brasil é país em vias de organização é lugar-comum no pensamento autoritário brasileiro.¹⁵ A preocupação com a existência de diversos grupos no Brasil, por exemplo, o bandeirante, o seringueiro ou o gaúcho do Sul,

13 Andrade, Mário. *Pauliceia desvairada*, 1922, p. 68, 63.

14 Coelho, Nelly. *Mário de Andrade para a jovem geração*, 1970, p. 151.

15 Faria, Daniel. *O mito modernista*, Uberlândia, 2006, p. 65.

poderia gerar preocupação pela ameaça à integridade da nação. Este é um tópico autoritário e nacionalista, entretanto, Andrade prefere adotar a perspectiva artística e dizer que essa “disparidade” constitui “uma riqueza e talvez mesmo uma salvação para nós”.¹⁶

A formação da nacionalidade brasileira é o fundo sobre o qual Mário de Andrade elabora sobre o idioma, a música, as tradições, e a criação da “arte brasileira”. Ele recupera a linguagem racista da época ao afirmar que não há escola artística “sem fundamento racial”. Aqui Andrade propõe a tese segundo a qual não existiria a “música brasileira”, isto é, que seria necessário criar a “música brasileira”. Explica que o maxixe, obras das “classes mais ínfimas”, não poderia representar os anseios coletivos do Brasil. Cabe ao grupo de formandos refinar o “tesouro músico” e promover a valorização dessa produção, incluídas as danças e cantares populares que outros professores proibem de estudar. Mário de Andrade propõe que não exista a vergonha do caráter erótico da música folclórica brasileira. Fala dos “ímpetos quentes, selvagens mesmo”, mas não oferece detalhes sobre esse caráter. Depois desta construção e a modo de finalização, Mário de Andrade cita os versos de Wilde.

O exemplar do livro *De profundis* de Mário de Andrade contém marcas de leitura, a marginália. Ele sublinhou várias frases, entre elas a seguinte: “Hearts are made to be broken”.¹⁷ No seu discurso de paraninfo, Mário de Andrade citou Oscar Wilde pelo nome e essa frase com sua própria tradução: “Os corações foram feitos para que a dor os quebre!”. Deste modo, Andrade finalizou seu discurso afirmando a necessidade de sacrificar-se pelo Brasil. Ele não registrou nenhuma referência à homossexualidade. O discurso de

16 Andrade, Mário de. “Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade”. *Correio Paulistano*, 1923, p. 3.

17 Andrade, Mário de. [Marginália de Mário de Andrade]. *In*: Wilde, Oscar. *De profundis and The ballad of Reading Gaol by Oscar Wilde*, Leipzig, 1908. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

paraninfo é relevante porque, um mês depois da publicação pelo *Correio paulistano*, vem a publicação de Francisco Pati contra os modernistas e Mário de Andrade. O texto de Pati pode ser interpretado como reação à publicação do discurso de paraninfo.

O crime de Oscar Wilde

O advogado e escritor Francisco Pati estudou medicina, escreveu poesia e fez traduções. Pati publicou o artigo “O crime de Oscar Wilde: São Paulo e seus homens de letras” no dia 27 de abril de 1923, e o texto integrou a campanha de higiene estética e moral do jornal paulista *Folha da Noite*. Em “O crime de Oscar Wilde” Francisco Pati cria uma relação implícita entre o escritor inglês e a homossexualidade para criticar os modernistas paulistas e Mário de Andrade. Com exceção da palavra “eunuco” como referência informal para a falta de virilidade, e com exceção do termo “anormalidade”, não constam os variados termos para a homossexualidade da época, tais como “sodomia”, “homossexualismo”, “uranismo”, “invertidos” e outros. Na época se sabia que a justiça inglesa condenou Wilde a dois anos de trabalho forçado por prática de sodomia. Sodomia era o nome que se dava na Inglaterra da época para referir-se a relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Houve escândalo internacional, dado que a fama de Wilde era enorme. O caso de Oscar Wilde é citado em quase todos os livros de medicina no Brasil que tratam de homossexualidade na primeira metade do século vinte. Por isso, é possível deduzir que a sodomia e a homossexualidade estão implícitas na argumentação de Pati nesse texto.

Pati argumenta que Oscar Wilde influenciou todos os “futuristas”, mas não cita autores e obras. Alega que o plágio que os modernistas tanto praticam é consequência da leitura de Wilde e de seus paradoxos. Também escreve que aprova o apedrejamento das livrarias inglesas que expõem as obras de

Wilde, e isto apenas devido à má influência de Wilde sobre outros escritores no que diz respeito aos paradoxos, os plágios e a imitação. Mas Francisco Pati sabe que os ingleses que apedrejaram as livrarias não o fizeram pelo plágio, pelos paradoxos ou por alguma prática literária. Por isso afirma que as “relações ilícitas” de Wilde com os moços de seu tempo não são motivos para a “perpétua execração” da obra do escritor, como se estivesse a dizer que não lhe incomoda o “crime” de Wilde, a homossexualidade referida pelo sentido da pederastia.

No artigo, Francisco Pati escreve para associar Oscar Wilde e Mário de Andrade à homossexualidade por meio de constantes referências ao “crime” de Wilde. O anterior observa-se nos termos que ele registrou. Pati escreve que as relações ilícitas de Wilde com os jovens não justificam a execração de Wilde, e cita vários referentes para o leitor ter em mente a condenação por sodomia. Além do título, Pati refere Robert Sherard, quem defendeu Wilde das acusações e foi seu amigo e biógrafo. Menciona Alfred Douglas, seu livro *Oscar Wilde and myself* e cita fragmentos do mesmo em inglês. Douglas foi amigo e amante de Wilde. Pati registra o nome do cárcere onde Wilde esteve preso, *Reading*, e o livro que escreveu lá, *De Profundis*. Ainda menciona o escritor André Gide e assegura que este é medíocre. Gide foi amigo de Wilde e autor de livros sobre a homossexualidade, livros que eram conhecidos e criticados por isso na época.¹⁸ Quando Pati finaliza sua redação, alega que os modernistas paulistas perpetuam a “nódoa” do nome de Wilde ao imitar seus processos de escritura. Mais uma vez, Pati evita a indicação explícita, mas o contexto permite supor que o termo indica a condenação por sodomia. Deste modo, sem nomear a homossexualidade, Pati implica seu sentido pejorativamente.

Francisco Pati afirma que o estado “anormal” da arte em São Paulo é

18 Tin, George-Louis. Dicionario Akal de la homofobia, 2012, p. 234, 248.

consequência das leituras mal digeridas dos “eunucos das letras paulistas”. O conceito de anormalidade é próprio da medicina que descrevia a homossexualidade como doença mental.¹⁹ E a figura da virilidade sem sua capacidade de reprodução é o sentido do termo “eunuco”. Há um conjunto enorme de expressões para indicar a homossexualidade sem nomeá-la e assim estigmatizar e criticar os modernistas.

No artigo, Pati não registrou o nome de Mário de Andrade, entretanto entende-se que Pati implica Andrade sem citá-lo: “A um professor de música do conservatório não é facultado, de uma hora para outra, passar dos domínios estritos do solfejo para as concepções amplas da Estética. A arte exige um período de preparação muito maior que o tempo necessário à formatura de um hábil regente de filarmônicas”.²⁰

O conjunto de artistas que participou da Semana de Arte Moderna é limitado. Assim, é possível afirmar que Mário de Andrade era o único professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que tinha reconhecimento no grupo modernista e no grupo dos críticos desse grupo, que publicava em vários jornais, e que participou da organização da Semana. Até 1923, Mário de Andrade já havia publicado artigos sobre artes na *Revista do Brasil* e no jornal *A Gazeta*, além de diversos artigos sobre crítica literária e musical em Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda, Andrade publicou o primeiro livro de poesia modernista do grupo paulista, *Pauliceia Desvairada*. Entretanto, Mário de Andrade não atuou como regente fora da Congregação Mariana da Igreja de Santa Ifigênia. Andrade teve classes de canto e estudou piano.

No campo da música de tradição europeia, o regente é o profissional

19 Almeida, José Ricardo Pires de. *Homossexualismo: a libertinagem no Rio de Janeiro, 1906*, p. 98, 185.

20 Pati, Francisco. “O crime de Oscar Wilde: São Paulo e seus homens de letras”. *Folha da Noite*, 1923, p. 2.

que coordena e orienta as práticas musicais dos instrumentistas e cantores. No fragmento citado, Pati parece acreditar que pessoas que cursaram quatro anos na Faculdade de Direito ou na Faculdade de Medicina estão autorizadas a expressar conhecimento sobre algo que esses cursos não oferecem. Já foi observado que, no discurso de paraninfo, Mário de Andrade defendeu práticas musicais folclóricas e o caráter erótico de certas formas artísticas, citou Oscar Wilde e afirmou que com alegria e dor havia que trabalhar para construir a nação. Sem fazer nenhuma referência à homossexualidade e ao homoerotismo, no discurso de paraninfo Mário de Andrade não defendeu práticas modernistas na música.

O contexto do artigo de Francisco Pati é a campanha de higiene estética e moral da *Folha da Noite* entre março e setembro de 1923. Há variadas formas preconceituosas no conteúdo da campanha, incluídos o racismo e o capacitismo.²¹ Aqui interessa destacar a homofobia em duas formas: por meio da figura do “moço bonito”, como referente homofóbico para diversas formas relacionadas a homossexualidade, e por meio da ideia da homossexualidade como enfermidade mental, tese da medicina da época.

O caricaturista Belmonte participou da campanha da *Folha da Noite*. Ele representou os futuristas como “moços bonitos” na charge que preparou para o artigo de Cassiano Ricardo de 22 de março de 1923. O futurista tem sapatos com duas cores, paletó com desenhos nas mangas e apertado na cintura. A figura do paletó ajustado era recorrente, Belmonte também a usou na revista carioca *D. Quixote* para representar o poeta Guilherme de Almeida em dezembro de 1922. Mas neste caso, no texto que acompanha a caricatura consta a explicação segundo a qual Almeida é “almofadinho”, e registra outras expressões para ridicularizar traços femininos em varões,²² ou seja, na representação de Belmonte, o poeta almofadinho seria um “moço

21 Vergara, Jorge. *Toda canção de liberdade vem do cárcere*, 2018, p. 15, 39.

22 *D. Quixote*. “Futurismo, penumbrismo & C.”. 1922, p. 15.

bonito”, e aqui a afeminação tem caráter pejorativo.

Na caricatura para o artigo de Gallo Netto do dia 6 de abril de 1923, Belmonte representou os futuristas trocando o nome do Hospital Manicômio de Juquery. Os futuristas estão por colocar o cartaz que diz “Academia dos futuristas” sobre o antigo nome do prédio, “Hospício de Juquery”.²³ Expressões capacitistas como “estética de Juquery” foram recorrentes na campanha da *Folha da Noite*, seria redundante citá-las neste informe. Mas, que esses chistes impliquem a ideia da homossexualidade definida como doença mental, isso só se tornou explícito no artigo de Gallo Netto do dia 14 agosto de 1923. Ele cita a Bíblia e especialistas em homossexualidade como se fossem referências em artigo científico, algo incomum em outros autores da campanha: “o Sr. Mário de Andrade não passa de um pobre de espírito (S. Matheus, Evang. Vers. IX) de um alienado inferior (Kraft-Ebing, p. 29) de um mentecapto alvar (Magnan, p. 15)”.²⁴ Gallo Netto escreveu os artigos de agosto especificamente contra *Pauliceia Desvairada* e Mário de Andrade.

Pelo conteúdo analisado e pelo registro dos termos “anormal” e “crime” para implicar a homossexualidade, pode-se concluir que o texto de Francisco Pati é coerente com o conteúdo capacitista e homofóbico da campanha da *Folha da Noite*. Como ocorreu no caso da campanha antimodernista d’*A Gazeta* e no processo da *Revista de Antropofagia*, a *Folha da Noite* fez campanha para questionar a produção de vários escritores, e Mário de Andrade foi objeto da crítica e da injúria mais agressiva.

Vários autores apreciaram a obras de Oscar Wilde, por exemplo, seus tradutores, João do Rio e Elysio de Carvalho. Mas escrever de modo a promover uma visão não estigmatizante da homossexualidade é algo

23 Belmonte. [Academia dos futuristas]. *Folha da Noite*, São Paulo, 1923b, p. 2.

24 Gallo Netto, José. “Pauliceia desvairada: São Paulo e seus homens de letras IV”. *Folha da Noite*, 1923, p. 5.

raro na época. As questões levantadas neste artigo permitem mostrar que Mário de Andrade escreveu sobre Wilde desde 1922, e que começou a publicar conteúdo com representações da afeminação, do homoerotismo e da homossexualidade de forma mais evidente desde 1926. As primeiras publicações modernistas de Mário de Andrade em 1921 e 1922 lhe deram visibilidade na imprensa. A crítica e a injúria homofóbica contra Andrade surgiu nesse momento, mesmo que o autor não tivesse publicado conteúdo abertamente homoerótico.

Referências

ALMEIDA, Fialho de. *O país das uvas*. Lisboa: Livraria Clássica, 1946.

ANDRADE, Mário de. “Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade”. *Correio Paulistano*. São Paulo. 19 mar. 1923, p. 3.

ANDRADE, Mário de. [Marginália de Mário de Andrade]. In: WILDE, Oscar. *De profundis and The ballad of Reading Gaol by Oscar Wilde*. Leipzig: Bunhard Tauchnitz, 1908. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Mayença, 1922.

BELMONTE. [Academia dos futuristas]. In: Gallo Netto, José. “Coisas do futurismo”. *Folha da Noite*. São Paulo. 6 abr. 1923b, p. 2.

BELMONTE. [Futurismo]. In: RICARDO, Cassiano. “São Paulo e seus homens de letras”. *Folha da Noite*. São Paulo. 22 mar. 1923a, p. 1.

COELHO, Nelly. *Mário de Andrade para a jovem geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

D. QUIXOTE. “Futurismo, penumbrismo & C.” Rio de Janeiro. 27 dez. 1922, p. 15.

DOM CASMURRO. “A solidão é triste”. Rio de Janeiro. 2 set. 1939, p. 2.

EÇA, João da. “Futurismo ou zoilismo?”. *A Gazeta*. São Paulo. 25 ago. 1921, p. 2.

FARIA, Daniel. *O mito modernista. Uberlândia*: Edufu, 2006.

GALLO NETTO, José. “Pauliceia desvairada: São Paulo e seus homens de letras IV”. *Folha da Noite*. São Paulo. 14 ago. 1923, p. 5.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PATI, Francisco. “O crime de Oscar Wilde: São Paulo e seus homens de letras”. *Folha da Noite*. São Paulo. 27 abr. 1923, p. 2.

TIN, George-Louis. *Diccionario Akal de la homofobia*. Madrid: Akal, 2012.

VERGARA, Jorge. “Los ‘mozos bonitos’: La expresión que fue referencia para las prácticas de género en Brasil”. *Con X: Revista Científica sobre Estudios de Género*. N. 7, e040, 2021. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. ISSN e 2469-0333. DOI: 10.24215/24690333e040. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/conequis/article/view/7149/6096>

VERGARA, Jorge. “Preconceito na campanha antimodernista do jornal *A Gazeta* de São Paulo (1921-1922)”. *Revista Humanidades*. Universidad de Costa Rica. No prelo.

VERGARA, Jorge. *Toda canção de liberdade vem do cárcere: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade*. Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 2018. <http://bit.ly/2WwHbIh>

Submissão: 02/06/2023
Aceite: 21/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94751>

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

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

Macunaíma, ainda

Macunaíma over and over

Tiago Hermano Breunig
UFPE

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95096>

Resumo

Em um artigo datado de 1943, Mário de Andrade sugere, para *Macunaíma*, uma alegoria relacionada ao problema da formação, no Brasil, de uma cultura e civilização de base cristã-europeia, oposta a uma cultura e civilização solar. Este artigo pretende revisitar a referida alegoria com o objetivo de elucidar sentidos ainda não suficientemente explorados, com destaque para os sentidos que a cidade da Pedra de Delmiro Gouveia assume na obra.

Palavras-chave: *Macunaíma*; Pedra; Delmiro Gouveia.

Abstract

In an article dated 1943, Mário de Andrade suggests, for *Macunaíma*, an allegory related to the problem of the formation of a Christian-European-based culture and civilization in Brazil, opposed to a solar culture and civilization. This article intends to revisit the aforementioned allegory, aiming to elucidate meanings not yet sufficiently explored, highlighting the meanings that Delmiro Gouveia's city of Pedra assumes in the work.

Keywords: *Macunaíma*; Pedra; Delmiro Gouveia.

Alfredo Bosi observa, a respeito de *Macunaíma*, que a obra “guarda ainda nas suas dobras não poucos desafios ao trabalho de interpretação”,¹ que se desdobram sobretudo da particularidade da construção do romance-rapsódia, com suas tantas possibilidades de significação e atualização. Tratando, no entanto, dos impasses que estruturam a narrativa, articulados na oscilação sem solução entre a selva e a cidade, Alfredo Bosi conclui: “O brasileiro seria um homem desavindo consigo mesmo”.² Ora, se o destino do protagonista consiste em escapar a uma “identidade constante”,³ como Alfredo Bosi mesmo nota, condensando toda a heterogeneidade e toda a potencialidade de perspectivas e devires plurais provenientes da complexa formação do Brasil, a personagem, ao implodir a unidade, demonstra que o conflito, mais do que “consigo mesmo”, ocorre, antes de qualquer internalização, entre “brasileiros” situados em diferentes estratos da sociedade, cuja desigualdade unidades universalizantes como “o brasileiro” historicamente insistem em amenizar ou obliterar.

Como construção discursiva, “o brasileiro” constitui sujeito e objeto das disputas das representações nacionais, problematizadas pela personagem que impede a fixação de uma identidade em um contexto, vale lembrar, não apenas de apelos de formação de uma identidade nacional, mas de emergente fascismo e imperialismo legados pela expansão capitalista e cristã do colonialismo europeu. Tanto que o protagonista afirma: “Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!” e “A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter”.⁴

1 BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”, 2003, p. 207.

2 *Ibidem*, p. 205.

3 *Ibidem*, p. 206.

4 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 2013, p. 106 e 145, respectivamente.

Assim, pretendemos, a partir das dobras da construção da obra, revisitar uma “alegoria” relacionada ao problema da formação, no Brasil, de “uma cultura e civilização de base cristã-europeia”,⁵ com destaque para a cidade da Pedra mencionada na obra.

Nas dobras da obra

A respeito da construção de seu romance-rapsódia,⁶ no primeiro prefácio, datado de dezembro de 1926, que desistiu de publicar, Mário de Andrade explica: “Enquanto matutava nessas coisas [a “entidade nacional dos brasileiros”] topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg [...] Então veio vindo a ideia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil”,⁷ revela Mário de Andrade, mencionando ainda nomes como Barbosa Rodrigues e Capistrano de Abreu e um ensaio de interpretação nacional por vir: “Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente”,⁸ escreve a respeito de *Retrato do Brasil*, publicado no mesmo ano de *Macunaíma*, em 1928.

No prefácio abandonado, Mário de Andrade revela o interesse pelo trabalho e pela descoberta da “entidade nacional dos brasileiros”: “o brasileiro

5 *Ibidem*, p. 235.

6 Como observa Marcos Antonio de Moraes, Mário de Andrade inicialmente se refere ao seu livro como “romance”, e “apenas em 1937 será estabilizada [uma designação], quando o livro, firmado como ‘rapsódia’, passa a integrar o catálogo da José Olympio.” Moraes retoma as acepções de Mário de Andrade de “‘rapsodo’, como ‘aquele que recita ou canta histórias populares adaptando-as a seu modo’, e ‘rapsódia’, ‘forma livre de composição musical’”. Cf. MORAES, Marcos Antonio de. “Quatro vezes Macunaíma”, 2022, p. 690-691. A aproximação do livro com a rapsódia, no entanto, remonta, contrariamente ao que sugere Moraes, ao primeiro prefácio, datado de 1926. Quanto ao “romance”, cumpre observar que Mário de Andrade, em carta aberta de 1931, trata do livro como “‘romance’ no sentido folclórico do termo”. Cf. ANDRADE, 2013, p. 232.

7 ANDRADE, 2013, p. 217-218.

8 *Ibidem*, p. 219.

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

não tem caráter”, aventa, entendendo “caráter” como “entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal”. E explica: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência nacional [...] Dessa falta de caráter psicológico [...] deriva a nossa falta de caráter moral”.⁹ O trabalho e a descoberta da “entidade nacional dos brasileiros” correspondem ao estilo: “Quanto ao estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular”,¹⁰ confirma o autor. Seu texto se revela, assim, tecido de outros textos, costura de textos de cronistas, etnógrafos e historiadores, de romances e ensaios de interpretação nacional, de lendas e contos indígenas e populares, de provérbios etc., costurados sem filtro moral: “tanto no bem como no mal”, escreve Mário de Andrade, resultando, como observa Alfredo Bosi, em “um quase infinito viveiro de imagens e cenas, ritos e lendas, frases e casos que constituíam o seu mais caro tesouro, a fonte inexaurível do seu populário luso-afro-índio-caboclo...”.¹¹

Poucos anos depois, em 1931, Mário de Andrade voltaria a explicar a construção do romance-rapsódia em uma carta aberta em resposta à defesa do romancista paraense Raimundo Moraes contra o “boato” de que *Macunaima* é todo inspirado em Koch-Grünberg. Novamente, Mário de Andrade define o livro como uma rapsódia popular:

um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava [...] Copiei, sim, meu querido defensor. [...] até o sr. na cena da Boiuna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. [...] Sou obrigado a confessar

9 *Ibidem*, p. 218.

10 *Ibidem*, p. 219.

11 BOSI, 2003, p. 200.

duma vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo.¹²

O romance-rapsódia se revela, pois, como consciência da realidade nacional e construção deliberada da consciência e da realidade brasileira, com vistas a sua transformação,¹³ de modo que a realidade se distingue, evidentemente, dos textos que, discursivamente, fundam o Brasil e significam, inclusive em sua atribuição de nacionalidade, elementos da realidade brasileira, de acordo com as interpretações e os interesses dos autores dos referidos textos e de seus respectivos grupos sociais. Assim, Mário de Andrade tece, satiricamente, uma rede com os fios dos textos nacionais que termina com a melancolia de Macunaíma na rede: “Amarrou a rede nos dois cajueiros frondejando e não saiu mais dela por muitos dias dormindo caceteado e comendo caju. Que solidão!”¹⁴

A fim de ilustrar a construção do romance-rapsódia, recordemos as suas linhas iniciais, que Manuel Cavalcanti Proença compara com o conhecido “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”, de *Iracema*:¹⁵

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma

12 ANDRADE, 2013, p. 232-233.

13 A respeito da proposição do romance-rapsódia “como ‘sintoma de cultura nacional’”, Raúl Antelo observa que “o sintoma procede da observação efetiva do real. E Mário de Andrade, enquanto intelectual que pretende vincular seu projeto à sociedade estratificada e dependente, busca reformular a situação, através de uma escrita que assuma a realidade, questionando-a, para poder chegar a uma transformação que não é imediata nem individual”. Cf. ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá, 1986, p. 50.

14 ANDRADE, 2013, p. 201.

15 PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma, 1974, p. 35.

criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.¹⁶

A caracterização dos Tapanhumas, que contrasta com a idealização indianista do romantismo, pode ser encontrada na descrição do padre Nicolão Badariotti, que, conforme o depoimento de Zozioaça, mesmo nome de um morubixaba do grupo dos carajás presente em *Macunaíma*, descreve os Tapanhunas [sic], como negros de aspecto horrível.¹⁷ A mesma passagem do romance fundacional de José de Alencar reaparece na descrição de Uiara: “Que boniteza que ela era!... Morena e coradinha que nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros negros como as asas da graúna”.¹⁸

16 ANDRADE, 2013, p. 13.

17 BADARIOTTI, Nicolão, Pre. Exploração no norte de Mato Grosso, região do Alto Paraguay e planalto dos Parecis, 1898. Como observa Eduardo Sterzi, o “herói é, a um só tempo, índio e negro: tapanhuma é, segundo o narrador, o nome de sua tribo, e essa designação equívoca remete simultaneamente ao nome dado pelos Tupis aos negros escravizados e ao nome de uma etnia indígena – porém, do Mato Grosso, muito longe do Uraricoera em cujas margens Macunaíma teria nascido”. Cf. STERZI, Eduardo. Saudades do mundo, 2022, p. 83. Fundamentando-se em Luiz Felipe de Alencastro, Sterzi acrescenta que “Tapanhuma é variante do neologismo criado na língua geral para designar o ‘escravo negro’, tapanhuno”. Cf. STERZI, 2022, p. 124.

18 ANDRADE, 2013, p. 206. Como reconhece Daniel Faria, “um dos tópicos mais comemorados de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, é exatamente o diálogo com textos etnográficos, sociológicos e literários. [...] Muito da riqueza literária de Macunaíma vem sem dúvida desse tipo de ambiguidade, entre a invenção literária e a pesquisa científica, entre a criação lúdica e a interpretação da suposta realidade nacional”. A referida ambiguidade permite, pelo recurso aos relatos de Koch-Grünberg, recolhidos no território que abrange o rio Uraricoera, marcado por “conflitos entre holandeses, portugueses e espanhóis até o século XIX, e entre ingleses e brasileiros até o começo do século XX”, compreender que “aquilo que parecia aos colonizadores uma ação civilizadora, pensada num primeiro momento como cristianização e mais tarde como pedagogia destinada a bárbaros, era visto pelos indígenas como um mosaico de alianças – das quais também faziam parte as relações de amizade e inimizade entre os povos indígenas”. Segundo o historiador, “a região visitada por Koch-Grünberg tinha assim uma história de guerras coloniais mais ou menos veladas e estratégias políticas, as quais visavam à estabilização de um território sob o manto de uma soberania específica. [...] Vinte e quatro anos antes de Macunaíma aparecer como ‘herói de nossa gente’, o mato virgem estava em pleno litígio colonial. [...] o próprio estatuto dado a indígenas como povos ‘naturais’, sem lei nem rei, fazia parte da disputa territorial. E, ao invés do quadro da natureza sublime, para além do histórico, o que temos é uma situação de grande complexidade política”. Cf. FARIA, Daniel. “Makunaima e Macunaíma. Entre a natureza e a história”, 2006, p. 273-274. Nesse quadro de disputas territoriais (e discursivas), o historiador questiona: “O propósito de apropriação territorial ligado ao estabelecimento do Estado-nação nada diria sobre a apropriação do texto literário, que fez nascer um mito nacional

Assim, a partir dos textos por meio dos quais Mário de Andrade costura satiricamente o seu texto que, entre criação e repetição, produz a musicalidade do rapsodismo popular que conforma seu estilo, emerge um tema de maior interesse dos intelectuais brasileiros na passagem do século XIX para o século XX: a miscigenação e o mito das três raças, em que se fundamenta a construção discursiva da identidade nacional, tanto quanto as projeções, entre o pessimismo e o otimismo, dos destinos da nação, ou seja, a formação da nação e do povo brasileiro e de um Estado nacional espelhado nas nações ocidentais. Tema de maior interesse menos porque definia, como de fato define, o povo brasileiro, mas porque a miscigenação encobria a tese do branqueamento, segundo a qual

O país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco.¹⁹

A tese do branqueamento aparece satirizada na apropriação de uma lenda, recolhida, segundo Cavalcanti Proença, por Lindolpho Gomes.²⁰ A fonte, no entanto, diferentemente daquela lenda, é, conforme outra lenda, uma das marcas dos pés de Sumé que, como explica Capistrano de Abreu, foi “transformado pelos colonos em S. Tomé”.²¹ As marcas teriam sido deixadas, de acordo com a apropriação colonialista da entidade indígena,

numa região forçadamente nacionalizada?” Cf. FARIA, 2006, p. 275. Sem a intenção de oferecer uma resposta definitiva, arriscamos dizer que é justamente porque “o mito literário Macunaíma é projetado no não-histórico”, enquanto “o mito dos narradores indígenas, e sua coleta e catalogação intelectual, têm rastros que certamente são históricos”, ou pelo fato de “o charme de Macunaíma” vir “exatamente do fato de ser uma obra alimentada por dados etnográficos”, que permite ler em Macunaíma a história da apropriação territorial (e cultural) ligada ao estabelecimento do Estado-nação, e lê-la a contrapelo. Ou, como sugere Alexandre Nodari, ler “a série de mitos menores”. Cf. NODARI, Alexandre. “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais”, 2020, p. 45.

19 SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças, 1993, p. 12.

20 PROENÇA, 1974, p. 152.

21 ABREU, Capistrano de. “Nota preliminar”, 2010, p. 48.

na peregrinação apostólica de São Tomé, antes da colonização do Brasil, conforme consta nos textos do Padre Manoel Nobrega,²² em carta datada de 1549, e do Frei Vicente do Salvador,²³ de 1627:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. [...] Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andara pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.²⁴

Em seguida, entram na “marca do pezão do Sumé” Jiguê, que “só conseguiu ficar da cor do bronze novo”, e Maanape, que, por sua vez, “conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas”: “E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus”, com o que “todos os seres do mato espiavam assombrados”, “pasmos”, de modo

22 Cf. NOBREGA, Manoel, Padre. *Cartas do Brasil*, 1886, p. 52, onde se lê: “Também me contou pessoa fidedigna que as raizes de que cá se faz o pão, que S. Thomé as deu, porque cá não tinham pão nenhum. E isto se sabe da fama que anda entre elles, quia patres eorum nuntiaverunt eis. Estão d'aqui perto umas pisadas figuradas em uma rocha, que todos dizem serem suas. Como tivermos mais vagar, havemol-as de ir ver”.

23 Cf. VICENTE, do Salvador, Frei. *História do Brasil*, 2010, p. 140, onde se lê: “Também é tradição antiga entre eles que veio o bem-aventurado apóstolo S. Tomé a esta Bahia, e lhes deu a planta da mandioca e das bananas-de-são-tomé, de que temos tratado no primeiro livro; e eles, em paga deste benefício e de lhes ensinar que adorassem e servissem a Deus e não ao Demônio, que não tivessem mais de uma mulher nem comessem carne humana, o quiseram matar e comer, seguindo-o com efeito até uma praia donde o santo se passou de uma passada à ilha de Maré, distância de meia légua, e daí não sabem por onde. Devia de ser indo pera Índia, que quem tais passadas dava bem podia correr todas estas terras, e quem as havia de correr também convinha que desse tais passadas. Mas, como estes gentios não usam de escrituras, não há disto mais outra prova ou indícios que acharse uma pegada impressa em uma pedra naquela praia, que diziam ficara do santo quando se passou à ilha, onde em memória fizeram os portugueses no alto uma ermida do título invocação de S. Tomé”.

24 ANDRADE, 2013, p. 49-50.

que Macunaíma “gritou pra natureza:

– Nunca viu não!”²⁵

A passagem, que, a partir do perspectivismo²⁶ recompõe etiologicamente e, sobretudo, satiricamente o mito das três raças, envolve, evidentemente, com traços do biologismo das teorias raciais ainda em voga no Brasil e na Europa, com o fascismo emergente, o branqueamento racial e, principalmente, cultural que não se dissocia da catequização, pois, no final das contas, reflete uma hierarquia, satiricamente reproduzida na passagem, que estrutura a racialização dos corpos com a qual se organiza o capitalismo. Enquanto ideologia da constituição harmoniosa da nação, a miscigenação, elaborada a partir das supostas leis da hereditariedade e da adaptação, provenientes do evolucionismo positivista, culmina na eugenia, igualmente satirizada no romance-rapsódia, na passagem em que Macunaíma, parodiando, entre outros, o cronista colonial Pero de Magalhães Gândavo,²⁷ descreve, com tons naturalistas e higienistas, a “fauna urbana” da cidade de São Paulo:

As ditas artérias são todas recamadas [...] de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de

25 *Ibidem*, p. 50-51.

26 Alexandre Nodari sugere compreender a passagem “não SOB a ótica da fusão, do ‘aculturação’ ou da mestiçagem, mas a partir das próprias maneiras indígenas de conceber e praticar os múltiplos agenciamentos que formam um contínuo tendencialmente infinito que vai do nativo ao inimigo (branco)”. Nesse sentido, defende que “o acento deve ser dado à perspectiva que os corpos, enquanto conjunto de afecções, implicam, e não aos corpos em si (‘biologicamente’ falando)”. Cf. NODARI, 2020, p. 42. Lélia Gonzalez, por sua vez, identificando em Macunaíma sintomas de uma maternidade cultural recalcada e de preenchimento de uma função paterna ausente, acentua, na mesma passagem, “a ideologia do branqueamento, a lógica da dominação [...] mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais”. Cf. GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, 2020, p. 89.

27 Cf. ANDRADE, 2013, p. 103-104, onde se lê: “As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana”.

desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual. [...] contractaram os diligentes edis, uns antropoides, monstros hipocentáureos azulejos e monótonos, a que congloba o título de Limpeza Pública; que “per amica silentia lunae”, quando cessa o movimento e o pó descansa inócuo, saem das suas mansões, e, com os rabos girantes a modo de vassouras cilíndricas, puxadas por muares, soerguem do asfalto a poeira e tiram os insectos do sono [...] Pelo mesmo motivo São Paulo está dotada de mui aguerrida e vultuosa Polícia, que habita palácios brancos de custosa engenharia. A essa Polícia compete ainda equilibrar os excessos da riqueza pública, por se não desvalorizar o oiro incontável da Nação; e tal diligência emprega nesse afã, que, por todos os lados devora os dinheiros nacionais, que em paradas e roupagens luzidas, que em ginásticas da recomendável Eugénia, que inda não tivemos o prazer de conhecermos.²⁸

28 ANDRADE, 2013, p. 104-105. Cumpre observar que, ao modo da apropriação paródica e satírica do romance-rapsódia, a carta de Macunaíma remete aos termos com que, no contexto da comemoração do centenário da Independência do Brasil, as reformas urbanas em São Paulo justificam a desapropriação e exclusão das populações pobres, cujo projeto, como observa Nicolau Sevcenko, “só dispunha sobre a evacuação dessas populações, equiparadas em linguagem discricionária agressiva aos estigmas dos insetos, da sujeira, da doença e do crime, sem fazer qualquer menção à sua realocação ou seu destino”. Nesse contexto, escreve o governador Washington Luís a respeito da urbanização da Várzea do Carmo: “Nessa vasta superfície acidentada, de mais de 25 alqueires de terra, após a época das chuvas, ficam estagnadas águas em decomposição que alimentam viveiros assombrosos de mosquitos, que levam o incômodo e a moléstia aos moradores confinantes; no tempo das secas formam-se as trombas de poeira que sujam e envenenam a cidade; a espaços, o mato cresce a esconder imundices que o sustentam, não obstante o zelo da Limpeza Pública, tudo isso com grave dano para a saúde dos munícipes”, aos quais o governador opõe a “vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. [...] Denunciado o mal e indicado o remédio, não há lugar para hesitações porque a isso se opõem a beleza, o asseio, a higiene, a moral, a segurança, enfim, a civilização e o espírito de iniciativa de São Paulo”. Quanto aos gastos públicos com a Polícia, ironizados por Macunaíma, cumpre observar que, enquanto secretário da Justiça e da Ordem Pública de São Paulo, o mesmo Washington Luís, para quem a questão social era “uma questão de polícia”, contrata uma missão militar francesa “com vistas ao aperfeiçoamento bélico da milícia paulista, a Força Pública do Estado de São Paulo. Washington Luís criaria ademais o primeiro colégio militar para oficiais, também da Força Pública, e procedeu à reorganização da polícia da cidade, a Polícia Civil, encarregada da manutenção da lei e da ordem na capital. Mais ainda, incrementou os métodos policiais de investigação e identificação segundo técnicas atualizadas, reformou o sistema penitenciário e criou o Instituto Disciplinar, voltado para a repressão e o controle da vadiagem e delinquência juvenil”. A referência, na mesma carta, aos “chamados bandeirantes”, quando Macunaíma nega reprochar os “administradores de São Paulo”, remete ao “clima de entusiasmo localista”, motivado ainda pelo primeiro centenário da Independência do Brasil, quando, conforme Sevcenko, “foi forjada a figura mítica do bandeirante, tema aliás do primeiro livro de Washington Luís, ele próprio, além do mais, um historiador. Nessa nova versão, o bandeirante era apresentado como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão interior do país, pai fundador da raça e da civilização brasileiras, em franca oposição aos ‘emboabas’”. Cf. SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole, 1992, p. 137-

Com efeito, a imagem do Brasil condiz com a intenção do autor de copiar o Brasil “naquela parte em que interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo”. Não admira que o romance-rapsódia termine melancolicamente. Motivada pela falta, representada pela perda da muiiraquitã, a melancolia se relaciona, por um lado, com as grandes civilizações tropicais, filhas do calor, descaracterizadas pela civilização cristã-europeia e, assim, impedidas de se desenvolver; e, por outro, e não obstante, com uma condição da representação enquanto presentificação de uma ausência, explicitada quando Macunaíma, saudoso de Ci, recupera a muiiraquitã e “chorava gemendo assim: – Muiiraquitã, muiiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!...”.²⁹ Enquanto costura de representações do Brasil em atrito com a realidade, a partir do qual se manifesta como um sintoma, o romance-rapsódia de Mário de Andrade deixa entrever que a unidade, supostamente perdida, permanece, e deve permanecer, uma busca, um devir pleno de potencialidades plurais ou pluralidades potenciais, considerando, para tanto, os segmentos da formação do Brasil ausentes da “Nação”.

Assim, quanto ao sentido da muiiraquitã, preferimos discordar de Manuel Cavalcanti Proença, para quem a Muiiraquitã constitui o “ideal de Macunaíma” porque “presente do único amor puro de sua vida”, Ci, e que, para ser reconquistado, o leva a “regress[ar] à pureza” ou “à vida sem maldade dos primeiros tempos”.³⁰ Afinal, cabe tratar de pureza? Cabe tratar de regresso a um passado supostamente puro? Podemos procurar responder a essas perguntas recorrendo ao nacionalismo de seu autor,³¹ o qual contrasta com a imposição cultural que explica, como nota Cavalcanti Proença, que “a

141.

29 ANDRADE, 2013, p. 170.

30 PROENÇA, 1974, p. 14-15.

31 A propósito, Raúl Antelo situa Macunaíma em um “período de transição” do “nacionalismo de Mário”, “para uma fase em que ele se vincula à sociedade de classes, como instrumento para a luta por uma nova hegemonia. Trata-se de um nacionalismo representativo do ponto a que chegava o processo de contradições de uma sociedade em transformação”. Cf. ANTELO, 1986, p. 49.

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

falta de lógica do herói é traço nacional ‘porque como sucede com todos os outros povos sul-americanos, a nossa formação nacional não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica’³².

O nacionalismo de Mário de Andrade critica, por um lado, o nacionalismo ufanista, que se revela fascista na medida em que propõe uma unidade ou uma homogeneidade, fundada em mitos de origem, que remetem, em geral, a movimentos de regresso e a uma pureza, e que aqui se mascaravam com a noção de miscigenação e flertavam com a eugenia; e, por outro, o regionalismo, que compromete a integridade nacional e recai, como o ufanismo, numa suposta pureza, compondo, com o nacionalismo ufanista, duas formas, no fundo, de “antinacionalismo”. A respeito do regionalismo, Mário de Andrade escreve, no mesmo ano de publicação de *Macunaíma*, um artigo em que explicita sua opinião a respeito:

Na arte brasileira, até mesmo na moderna, o elemento regional está comparecendo com uma constância apavorante. Carece acabar com isso logo. [...] Querem fazer “nacionalismo” porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional. Isso quando mais não seja prova nos artistas uma fraqueza molenga de concepção criadora e uma pobreza gaússu de cultura.

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar.³³

A seguir, Mário de Andrade defende a necessidade de tirar “do elemento

32 PROENÇA, 1974, p. 28. Cavalcanti Proença reconhece, inclusive, o nacionalismo, entendido como programa do modernismo, na construção de *Macunaíma* nos “processos coletivos do folclore” ou “do povo”, que Gilda de Mello e Souza associaria com os problemas do nacionalismo musical de Mário de Andrade, ou melhor, com “os problemas decorrentes da transposição erudita dos processos folclóricos de criação”: “é no processo criador da música popular que se deverá a meu ver procurar o modelo compositivo de *Macunaíma*”, escreve Gilda de Mello e Souza. Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*, 2003, p. 11-12.

33 ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*, 1928, p. 2.

regional um conceito mais largo, alastra[r] o documento, humanizando-o”:

A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre [...] O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas. Como é o caso da música italiana depois do período absurdo do Verismo.³⁴

O verismo musical, que Mário de Andrade define como absurdo, consiste em uma corrente italiana realista e naturalista influenciada pelo positivismo. Acentuando o individualismo e o sentimentalismo, o verismo apresenta “personagens comuns em situações igualmente comuns, agindo violentamente sob o impulso de emoções primitivas” e, musicalmente, procura “despertar sensibilidades atormentadas”.³⁵ O compositor mais representativo do verismo musical foi Pietro Mascagni, cujos libretos são despidos do criticismo social da literatura verista em favor do drama de emoções, enquanto sua dramaturgia musical segue as regras do melodrama.³⁶ Declaradamente fascista, Mascagni viria a ser o compositor oficial do Partido Nacional Fascista. Antonio Gramsci caracteriza o verismo italiano, limitado a “descrever a ‘bestialidade’ da chamada natureza humana”, como “provincial e regional”, estando seus intelectuais preocupados em demonstrar a não unificação italiana em vez de estabelecer um contato com as massas populares “nacionalizadas”.³⁷

Agora o regionalismo – continua Mário de Andrade –, esse não

34 *Ibidem*, p. 2.

35 GROUT, Donald; PALISCA, Claude. História da música ocidental, 2007, p. 690.

36 DAHLHAUS, Carl. Nineteenth-century music, 1989, p. 351-352.

37 GRAMSCI, Antonio. Literatura y vida nacional, 1998, p. 32.

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

adianta nada nem para a consciência de nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera, lhe estreitando por demais o campo de manifestação e por isso a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português.

Mário de Andrade entende, no entanto, que, no Brasil, “um povo ainda está por construir”, e a arte deveria, portanto, corresponder a essa necessidade conscientemente. Trata-se, novamente, de uma questão de construção da “consciência de nacionalidade”, correlacionada com a compreensão da “realidade” e sua transformação, e que, em termos de construção, corresponde, ao menos quanto à necessidade de tirar “do elemento regional um conceito mais largo, alastra[r] o documento”, ao processo de “desgeografização”, que contrasta, evidentemente, com o regionalismo, e que, como observa Alexandre Nodari, “esfacela qualquer unidade ou identidade última”.³⁸

A perda relacionada com as grandes civilizações tropicais descaracterizadas pela civilização cristã-europeia, por sua vez, Gilda de Mello e Souza a desenvolve quando, ao elaborar a significação do episódio de Vei, a Sol, escreve:

procurarei demonstrar que o primeiro sintagma, relacionado à vitória de Macunaíma contra Piaimã, se refere aos valores primitivos, simbolizados pelo Uraricoera; e o segundo, que descreve a derrota de Macunaíma diante de Vei, representa a atração perigosa da Europa, expressa na união com a portuguesa.³⁹

Gilda de Mello e Souza compreende os dois sintagmas como um “dilaceramento”, que encontra um equivalente na oposição entre dois conteúdos opostos expressos em dois provérbios contraditórios: “Ai! que preguiça!...” e “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são”. Gilda de Mello e Souza explica que o segundo provérbio

38 NODARI, 2020, p. 50.

39 SOUZA, 2003, p. 51

funde, como observa Cavalcanti Proença, duas frases célebres da história cultural brasileira: a de Saint-Hilaire: “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil” — que sintetiza as referências feitas por todos os cronistas aos estragos causados por essas formigas nas lavouras dos colonizadores — e a expressão pouca saúde, metonímia da sentença do grande médico brasileiro Miguel Pereira: “O Brasil é ainda um vasto hospital”.⁴⁰

E continua:

Deste modo, se a exclamação “Ai! que preguiça!...” exprimia o desejo ancestral de se ver reincorporado ao âmbito do Uraricoera e da muiquitã — a tudo aquilo, enfim, que nos definia como *diferença* em relação à Europa —, a metonímia germinada (“Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”) instalava no discurso a exigência de uma escolha, que só podia ser feita do lado dos valores ocidentais do trabalho. Os dois dísticos resumiam, por conseguinte, as contradições insolúveis espalhadas pela narrativa, a tensão entre o *princípio do prazer* e o *princípio de realidade*, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias, que caracterizam a civilização e o progresso, simbolizados em Prometeu.⁴¹

Acreditamos, contudo, que o “dilaceramento” deva ser pensado não apenas como o dilaceramento da estrutura da narrativa, da personagem e do autor, entre Brasil e Europa, como sugere Gilda de Mello e Souza, mas, antes de tudo, como um dilaceramento social, refletido, em certa medida, no dilema Brasil ou Europa, que se reproduz, internamente, como um dilaceramento de classes, com implicações de raça e gênero, instauradas pelo projeto colonial capitalista de ocupação e exploração territorial. Tal projeto inclui, sabidamente, o povoamento mediante violações que o romantismo indianista trata de idealizar e os ensaios de interpretação nacional, de adocicar, representadas, em *Macunaíma*, pela violação da icamiaba Ci:

Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã linda dormindo.

40 *Ibidem*, p. 51-52.

41 *Ibidem*, p. 52-53.

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

Era Ci, Mãe do Mato. [...] O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. [...] Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:

- Me acudam que sinão eu mato! Me acudam que sinão eu mato! Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem.⁴²

“Misoginia e racismo, eis o tempero das relações pluriétnicas da colonização lusitana no Brasil”, resume o historiador Ronaldo Vainfas, contrariando a tese do afrouxamento dos preconceitos raciais supostamente presentes em uma predisposição portuguesa para a miscibilidade propalada pelos ensaios de interpretação nacional.⁴³

Nesse sentido, quando interpreta a exclamação “Ai! que preguiça!...” como “desejo ancestral de [Macunaíma] se ver reincorporado ao âmbito do Uraricoera e da muiraquitã”, e como “*diferença* em relação à Europa” ou “dos valores ocidentais do trabalho”, Gilda de Mello e Souza reproduz, de certa forma, a atribuição do estigma da preguiça aos indígenas, reservando os

42 ANDRADE, 2013, p. 31-32.

43 VAINFAS, Ronaldo. “Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista”, 1999, p. 241. Como constata o historiador, “é bastante conhecida a posição de Gilberto Freyre acerca do papel fundamental que a miscigenação étnica representou no povoamento da Colônia. Afirma Freyre que ao enlace com as nativas da terra os portugueses já estariam predispostos por sua própria formação híbrida [...] Freyre considera que essa predisposição lusitana ao encontro e mistura com outras etnias revelar-se-ia, antes de tudo, no plano sexual, na atração incontida que os primeiros colonizadores pareceram sentir pelas índias, lançando-se a elas com volúpia tão logo desembarcavam nas praias. [...] E ao encontro com as índias, ter-se-ia seguido o enlace com as negras, depois com as mulatas, e assim se formaria o povo brasileiro”. O historiador observa que a miscigenação étnica “nada deveu a uma suposta propensão lusa à ‘miscibilidade com outras raças’, mas a um projeto português de ocupação e exploração territorial até certo ponto definidos. Projeto que não se podia efetivar com base na imigração reinol, consideradas as limitações demográficas do pequeno Portugal, e que procuraria, de todo modo, implantar a exploração agrária voltada para o mercado atlântico – o que se faria, como se fez, com base no trabalho escravo, quer dos índios, quer, preferencialmente, dos africanos”. Cf. VAINFAS, 1999, p. 229-230.

“valores ocidentais do trabalho” aos colonizadores europeus e seus asseclas. Tal interpretação pode, evidentemente, satirizar tais discursos, especialmente o valor do trabalho, mas, ainda assim, ignora o fato de que quem efetivamente trabalhava não eram os colonos europeus, mas os indígenas e africanos escravizados. Não seria o caso, então, de conceber Macunaíma, desde seu nascimento no “fundo do mato-virgem”,⁴⁴ como resultado da colonização, incluindo suas representações, de uma forma não (crono)lógica?⁴⁵ Como personificação dos dilaceramentos provocados pela expansão capitalista e cristã do colonialismo europeu? Sem, portanto, uma origem supostamente pura, como quer Cavalcanti Proença, e sem que a preguiça seja um atributo “que nos definia como *diferença* em relação à Europa”, como sugere Gilda de Mello e Souza. Paulo Prado, a quem Mário de Andrade dedica *Macunaíma*, escreve a certa altura no livro de que Mário de Andrade declaradamente se aproveita:

a escravidão foi sempre a imoralidade, a preguiça, o desprezo da dignidade humana, a incultura, o vício protegido pela lei, o desleixo nos costumes, o desperdício, a imprevidência, a subserviência ao chicote, o beija-mão ao poderoso — todas as falhas que constituíram o que um publicista chamou a filosofia da senzala, em maior ou menor escala latente nas profundezas inconfessáveis do caráter nacional.⁴⁶

A despeito da conhecida arbitrariedade e improbabilidade das teorias

44 ANDRADE, 2013, p. 13. A propósito, como observa Daniel Faria, “o mato-virgem de Macunaíma era assim uma invenção feita a partir da e na civilização. Uma projeção cultural dirigida aos embates políticos do mundo contemporâneo”. Cf. FARIA, 2006, p. 272.

45 Seguindo “a série de mitos menores” em detrimento da “série maior”, sintetizada pela “Nação”, Alexandre Nodari sugere uma leitura de Macunaíma fundamentada no encontro “visto de uma perspectiva indígena (como mau encontro)”, simbolizando “a história da colonização, da invasão branca dos mundos indígenas, história de um mau encontro (CLASTRES, 1982)”. Cf. Nodari, 2020, p. 44-45. De certa forma, tal leitura pode ser depreendida da etimologia do nome do herói: “Ao falar da etimologia de Makunaima, ‘o grande mau’, o antropólogo alemão [Koch-Grünberg] aludiu ao fato de os missionários ingleses, em suas traduções da Bíblia para os Arawoio, usarem Makunaima como termo equivalente para o deus cristão”. Cf. FARIA, 2006, p. 274-275.

46 PRADO, Paulo. Retrato do Brasil, 1981, p. 139.

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

que fundamentaram os ensaios de interpretação nacional, Paulo Prado associa, ainda, a tristeza ou melancolia do brasileiro com a exaltação dos instintos sexuais e do enriquecimento por parte do colonizador:

No Brasil, a tristeza sucedeu à intensa vida sexual do colono, desviada para as perversões eróticas, e de um fundo acentuadamente atávico. Por sua vez, a cobiça é uma entidade mórbida, uma doença do espírito, com seus sintomas, suas causas e evolução. Pode absorver toda a energia psíquica, sem remédios para o seu desenvolvimento, sem cura para os seus males. Entre nós, por séculos, foi paixão insatisfeita, convertida em ideia fixa pela própria decepção que a seguia. Absorveu toda a atividade dinâmica do colono aventureiro, sem que nunca lhe desse a saciedade da riqueza ou a simples tranquilidade da meta atingida. No anseio da procura afanosa, na desilusão do ouro, esse sentimento é também melancólico, pela inutilidade do esforço e pelo ressaibo da desilusão.

Luxúria, cobiça: melancolia. Nos povos, como nos indivíduos, é a sequência de um quadro de psicopatia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza.⁴⁷

Portanto, é, antes de tudo, como atributo dos agentes da colonização que podemos compreender a “preguiça”, tanto quanto a “sensualidade livre e infrene” que caracteriza a personagem e o anseio colonial de popular violentamente o Brasil, que o romantismo indianista e os ensaios de interpretação nacional tratam de adocicar por meio do recurso ao conceito de miscigenação. Relembremos as primeiras linhas do livro com que Paulo Prado delinea o seu retrato do Brasil, linhas com as quais Mário de Andrade tece seu texto:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene.⁴⁸

47 *Ibidem*, p. 92-93.

48 *Ibidem*, p. 17.

Gilda de Mello e Souza continua a sua análise reiterando uma interpretação do próprio Mário de Andrade em um artigo publicado em 1943. No artigo, Mário de Andrade interpreta o episódio da vingança da Vei, a Sol, que Gilda de Mello e Souza associa, como vimos, ao episódio da vitória de Macunaíma contra Piaimã:

As duas sequências – conclui Gilda de Melo e Sousa – formam, portanto, um todo perfeitamente orgânico dentro da estrutura da narrativa, onde desenham a sua alegoria central. A vingança de Vei, complementar à proposta rejeitada de casamento, representa a consequência funesta de uma escolha desastrada. O episódio, no entanto, não constitui apenas a discussão figurada da tese central do livro; mas de certo modo resume e antecipa o longo debate sobre a identidade brasileira, que nunca mais abandonará a reflexão atormentada do escritor.⁴⁹

No artigo de 1943, Mário de Andrade escreve a respeito de uma “alegoria” relacionada ao “problema de formarmos, de querermos formar uma cultura e civilização de base cristã-europeia”.⁵⁰ Na alegoria, a vingança de Vei, a Sol, representando a “região quente solar”, motivada pela traição de Macunaíma quanto a sua promessa de casar com uma de suas filhas, unindo-se a uma portuguesa, representando a Europa e os princípios cristãos-europeus, implica que “Macunaíma não se realiza, não consegue adquirir um caráter. E vai pro céu, viver o ‘brilho inútil das estrelas’”.⁵¹

Da vingança, Macunaíma sai, segundo Mário de Andrade,

um frangalho de homem. Como agora? sem uma perna, sem isto e mais aquilo, e sem principalmente a muiraquitã que lhe dá razão-de-ser, poderá se organizar, se reorganizar numa vida legítima e funcional?... Não tem mais possibilidade disso. Desiste de ir viver com Delmiro Gouveia, o grande criador. Desiste de ir pra Marajó, único lugar do Brasil em que ficaram traços duma civilização superior. Lhe falta o amuleto nacional, não conseguirá

49 SOUZA, 2003, p. 57.

50 ANDRADE, 2013, p. 235.

51 *Ibidem*, p. 235.

mais vencer nada. Então ele prefere ir brilhar do brilho inútil das estrelas.⁵²

No romance-rapsódia, a alegoria de que trata Mário de Andrade encerra o dilema de Macunaíma entre “morar no céu” ou “na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó”, depois das “perdas” para Vei: “– Lembrança! Lembrança da minha marvada! Não vejo nem ela nem você nem nada!”, lamenta Macunaíma.

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização.⁵³

Conforme a interpretação de Mário de Andrade, a alegoria opõe, de um lado, a Ilha de Marajó e a cidade da Pedra, representando, respectivamente, as grandes civilizações filhas do Sol e a criação de uma perfeita organização urbana por iniciativa de Delmiro Gouveia, ambas “desta terra”, e, de outro lado, a civilização cristã-europeia.

A cidade de “Delmiro Gouveia, o grande criador”, como o define Mário de Andrade no artigo de 1943, talvez possa elucidar sentidos ainda não suficientemente explorados nas interpretações do romance-rapsódia. Em 1928, ano da publicação de *Macunaíma*, Mário de Andrade publica um artigo que trata justamente de Delmiro Gouveia, o “grande cearense” que

52 *Ibidem*, p. 236-237.

53 *Ibidem*, p. 207-208.

“chegou em Pernambuco ainda curumim”. No artigo, escrito a partir de seu diário de viagem de 1927, Mário de Andrade o define por sua “disciplina” e “responsabilidade”:

Delmiro Gouveia [...] conservou por toda a vida, no espelho dos atos, a imagem do faroleiro rapaz. E foi mesmo um dramático movimentador de luzes, luzes verdes de esperança, luzes vermelhas de alarma dentro do noturno de caráter do Brasil. Por isso teve o fim que merecia: assassinaram-no. Nós não podíamos suportar esse farol que feria os nossos olhos gostadores de ilusões, a cidade da Pedra nas Alagoas.⁵⁴

Mário de Andrade afirma que “Pedra chegou a uma perfeição de mecanismo urbano como nunca houve igual em nossa terra”, destacando que Delmiro Gouveia não permitia igrejas e impedia padres de “tirar esmola pra Terra Santa. E Delmiro gritava: – Terra Santa é esta, seu...! Mas é, heim!...”⁵⁵ conclui Mário de Andrade. Ora, se a cidade da “Pedra chegou a uma perfeição de mecanismo urbano como nunca houve igual em nossa terra”, talvez “esse farol que feria os nossos olhos gostadores de ilusões” possa contrastar tanto com as representações de um Brasil estigmatizado como atrasado, a partir de teorias evolucionistas, positivistas e eugenistas, provenientes da Europa, quanto com a cidade de destino de Macunaíma, São Paulo. Ao abordar a “interpretação contextual da obra” a partir da leitura do Brasil por parte de Mário de Andrade, retomando a oscilação entre “otimismo” e “pessimismo”, Alfredo Bosi observa que a cultura colonial-escravista se transformava com “a entrada do Brasil (e de São Paulo, em primeiro lugar) no regime da industrialização, da imigração, da modernização, enfim”.⁵⁶ Nesse sentido, o que a cidade da Pedra pode significar em termos de modernização em

54 ANDRADE, Mário de. Os filhos da Candinha, 2008, p. 45. O texto, publicado no Diário Nacional, em dezembro de 1928, origina a crônica “O grande cearense”, de Os filhos da Candinha, de 1942.

55 *Ibidem*, p. 46.

56 BOSI, 2003, p. 199.

comparação com São Paulo? Em que a cidade da Pedra impressiona o turista aprendiz de São Paulo?

Terra Santa é esta, seu... !

A respeito da cidade da Pedra, Edvaldo Nascimento constata o consenso entre pesquisadores quanto ao “processo de socialização de trabalhadores rurais para a vida urbana e fabril”, entendido como um “processo civilizador” modelado, no entanto, “a partir da matriz europeia de civilização, primeiro urbana e, em seguida, industrial”,⁵⁷ iniciando um “ciclo de desenvolvimento industrial e de urbanização” que seria difundido “em meio a um misto de susto e espanto, como sociedade modelo de civilização para o resto do Brasil”.⁵⁸ Assim, apesar de situada em uma região estigmatizada, inclusive pelo regionalismo, e em que “existia uma população cuja esmagadora maioria era mantida praticamente sem instrução escolar, vivendo num sistema de poder de origem privada que apenas sugeria a presença do poder do Estado”,⁵⁹ a cidade da Pedra aparece como possibilidade de contestação dos estigmas da região e de sua população, bem como de promoção de uma “uma nova perspectiva de desenvolvimento social e cultural”, priorizando a educação,

utilizada por Delmiro Gouveia como instrumento de divulgação das suas ações no sertão alagoano e enfatizada por seus observadores e visitantes como algo novo a ser exibido para todo o Brasil que ainda se debatia no dilema de se manter atrasado ou

57 NASCIMENTO, Edvaldo. Delmiro Gouveia e a educação na Pedra, 2014, p. 22-23.

58 *Ibidem*, p. 30.

59 *Ibidem*, p. 85. O estigma do sertão e do sertanejo se relaciona, ainda, com a dinâmica política da Primeira República, em que “a concentração das atividades econômicas em áreas geográficas definidas propiciou a formação, no país, de uma estrutura regional de classes”. Cf. Fausto, apud NASCIMENTO, 2014, p. 89. Por outro lado, quando “a presença do poder do Estado” se fazia sentir, era para satisfazer “desejo das novas elites de promover a modernização ‘a qualquer custo’”, como “foi o episódio da Revolta de Canudos, de 1893 a 1897”. Cf. SEVCENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”, 2021, p. 14.

tornar-se moderno”.⁶⁰

Embora seja capcioso, o reducionista dilema entre atrasado e moderno condiz, de fato, com os ideais republicanos e com as ideias correntes entre os intelectuais brasileiros, embalados em discursos de modernidade e progresso, atendendo, no limite, ao “desejo das novas elites de promover a modernização ‘a qualquer custo’” e desestabilizando a “sociedade e cultura tradicionais”.⁶¹ Ao mesmo tempo, oblitera os interesses na obtenção de lucro por meio da exploração do trabalho dos sertanejos, origem dos lucros do capitalista, que depende do processo de produção de mercadorias. Assim, muitos intelectuais brasileiros compreenderam a cidade da Pedra como “condição efetiva de possibilidade de um outro sertão civilizado e moderno”, enaltecendo a educação escolar “como o principal instrumento para se conseguir esse feito”.⁶² Assis Chateaubriand, por exemplo, elogia o “processo de integração social” promovido por Delmiro Gouveia, observando que a multiplicidade e heterogeneidade de elementos aparecem “assimilados, amalgamados, unificados”⁶³ na cidade da Pedra, a qual contrasta com Canudos, igualmente presente na caracterização antonomástica de Delmiro Gouveia por Mário de Andrade: “esse Antônio Conselheiro do trabalho” que “tinha a religião da higiene e o ateísmo das esmolas religiosas”.⁶⁴ Com efeito,

As representações produzidas por observadores da época e na literatura posterior costumam realçar contrastes entre Pedra – vista como um centro de trabalho, civilização e progresso – e o Sertão – representado como lugar desolado e inóspito, habitado por seres rudes, místicos e indolentes.⁶⁵

60 NASCIMENTO, 2014, p. 25-26.

61 SEVCENKO, 2021, p. 14.

62 NASCIMENTO, 2014, p. 86.

63 Chateaubriand, apud ALVES, Sérgio. “Empreendedorismo pioneiro e inovação organizacional no limiar do século XX: uma análise do legado de Delmiro Gouveia”, 2014, p. 211.

64 ANDRADE, 2008, p. 45-46.

65 CORREIA, Telma de Barros. Pedra: plano e cotidiano operário no sertão, 1998, p. 17.

Afinal, “a experiência industrial da Pedra foi o ideal de sociedade republicana e exemplo para a nação brasileira?”, questiona Nascimento, interessado na razão de a Pedra representar para os intelectuais adeptos da modernidade “um marco na civilização do povo sertanejo”.⁶⁶ A razão se encontra, conclui Nascimento, no “fato de que aquilo que era ali testemunhado ocorria justamente no sertão brasileiro”,⁶⁷ reconhecendo que Delmiro Gouveia estava “preparando a mão de obra que necessitava para o sucesso do seu projeto industrial, ao tempo que nem mesmo o Estado Nacional Republicano dava cabo desta necessidade”.⁶⁸ Efetivamente, Pedra “serviu de modelo de desenvolvimento social” e “motivo de espanto a tantos ‘viajantes’”,⁶⁹ incluindo aqueles que, como Mário de Andrade, nunca pisaram na Pedra. E em que consistiu, afinal, a cidade da Pedra?

Delmiro Gouveia construiu, com a concessão de incentivos governamentais, a Companhia Agro Fabril Mercantil, precedida pela construção da Usina de Angiquinho, na cachoeira de Paulo Afonso, no rio São Francisco. “Com a energia elétrica disponível em Pedra e com a isenção de impostos estaduais, em junho de 1914, a Fábrica de linhas (marca Estrela, no Brasil, e Barrilejo, no exterior) foi inaugurada” e publicizada com “apelo nacionalista”, enfatizando “o fato de ser ‘genuinamente nacional’” e concorrendo com “a afamada marca estrangeira Corrente”, produzida pela Machine Cottons Limited:

Diante de tamanho progresso, a Machine Cotton Limited (MCL), a sua mais ferrenha concorrente, expressou o seu

66 NASCIMENTO, 2014, p. 86.

67 *Ibidem*, p. 159.

68 *Ibidem*, p. 208-209.

69 *Ibidem*, p. 216.

interesse em comprar a Fábrica de Linhas. A negativa de DG veio acompanhada do anúncio da preparação do projeto de uma nova fábrica de tecidos, que implicaria na aquisição de cerca de dois mil novos postos de trabalho.

Em meados de 1917, Pedra já tinha perto de seis mil habitantes, possuindo a vila operária 254 residências, sendo oito casas de grande porte, cujos alugueis eram subsidiados, chafarizes, lavanderias e banheiros coletivos. O local também dispunha de uma estrutura comercial e de serviços constituída por diversos estabelecimentos, como: açougue, padaria, litografia, farmácia, sorveteria, tipografia, mercearia, fábrica de gelo, posto de correio e telégrafo e um hotel. Havia assistência médica e dentária, além de serviços de orientações sobre higiene, como o banho diário, escovação dental e o uso de sapatos. Na fábrica não se permitia a entrada de quem estivesse com o uniforme sujo. As residências dos operários possuíam luz elétrica, água filtrada e encanada, esgotos e lavatório.⁷⁰

Notadamente, o “apelo nacionalista” do empreendimento de Delmiro Gouveia encerra um potencial para a propaganda de um desenvolvimentismo nacional, para uma industrialização por meio de capital nacional, supostamente interessado no desenvolvimento do Brasil,⁷¹ em oposição ao capital internacional ou ao “neocolonialismo ou imperialismo” que, aqui, foi favorecido pelas elites cafeeiras e republicanas, com “uma completa abertura da economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e americanos”.⁷² Quanto ao acesso a uma infraestrutura urbana de uso coletivo, a vila operária da cidade da Pedra dispunha, ainda, de lazer, incluindo cinema, pista de patinação e carrossel, e educação gratuita:

em Pedra, funcionavam oito escolas regulares, diurnas e noturnas, turmas femininas e masculinas, além de duas profissionalizantes. Todo o material didático era distribuído gratuitamente. A alfabetização era compulsória para crianças e adultos, havendo

70 ALVES, 2014, p. 199-201.

71 Temos em mente a perspectiva do projeto “nacional-desenvolvimentista” difundido, por exemplo, pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955.

72 SEVCENKO, 2021, p. 11-13.

premiação para os que aprendessem mais rápido a ler.⁷³

Enquanto “inexistiu uma política voltada para a economia e a infraestrutura do sertão por parte do Estado Nacional”⁷⁴ durante a Primeira República, “Delmiro Gouveia coronelava tudo”,⁷⁵ como escreve Mário de Andrade, assumindo a “personificação do poder do Estado que, ausente, num certo sentido, por meio dos mandatários, como que terceiriza os serviços que, numa república de verdade, cabe ao poder público executar como atendimento aos direitos da cidadania”.⁷⁶ Quanto ao problema do analfabetismo, por exemplo, enquanto o governo “exaltava os aspectos positivos da institucionalização da escola” e, na realidade, “o que se constatava era a desoneração das responsabilidades efetivas do Estado com a educação escolar”,⁷⁷ na cidade da Pedra, o atendimento escolar era “efetivamente universalizado”,⁷⁸ contrastando com o “desprezo com que o Governo Republicano tratava a instrução popular”.⁷⁹ E, ao instituir uma escola para adultos, “tinha se antecipado assim ao ensino supletivo, que tantos anos depois o governo veio a criar”.⁸⁰

A cidade da Pedra contou, inclusive, com um jornal, o Correio da Pedra, cujos editores eram remunerados pela Cia. Agro Fabril, que patrocinou, ainda, “a criação de um ‘Grêmio Literário’”, com a finalidade de incentivar o gosto pela leitura e pela literatura.⁸¹ O Correio da Pedra cobrava, inclusive, o governo quanto ao desprezo com a educação:

73 ALVES, 2014, p. 201.

74 NASCIMENTO, 2014, p. 91.

75 ANDRADE, 2015, p. 261. Mário de Andrade omite essa frase na crônica “O grande cearense”, de Os filhos da Candinha, de 1942.

76 NASCIMENTO, 2014, p. 106.

77 *Ibidem*, p. 116.

78 *Ibidem*, p. 163.

79 *Ibidem*, p. 169.

80 Menezes, apud NASCIMENTO, 2014, p. 177.

81 NASCIMENTO, 2014, p. 187.

Deem, portanto, os nossos governantes escolas aos sertanejos, seguindo o belo exemplo da Agro Fabril, facilitem-lhes conhecer o valor dessas vinte e cinco constelações com que o homem exterioriza o seu pensamento e terão cumprido o seu mais alto dever de patriotismo e de estadistas conscientes.⁸²

Apesar de uma “rigorosa fiscalização e um severo controle social”, que imperavam na vila operária, e “excessos de hierarquia centralizada, de paternalismo e de mandonismo”,⁸³ que não escapam a Mário de Andrade, ao reconhecer que Delmiro Gouveia “sovou e mandou sovar gente sem conta”,⁸⁴

DG foi um precursor dos direitos trabalhistas que só viriam a ser conquistados em 1943 com a consolidação das Leis do Trabalho (CLT), ainda no Primeiro Governo Vargas. Enquanto a legislação social não havia sido promulgada, a jornada de trabalho no Brasil era em média dez horas, mas para os funcionários da CAFM o turno de trabalho era de oito horas diárias, com descanso semanal aos domingos! [...] Some-se a esses benefícios indiretos, a concessão aos empregados da Fábrica de um abono natalino, no valor do salário de dezembro, muito antes de ser instituído no Brasil o décimo terceiro salário, em 1962, por força de lei!⁸⁵

Se, “como um segmento diferenciado da produção: a reprodução da força de trabalho”, Pedra “é a cidade da produção e do preparo do trabalhador para produção”, de modo que

não há lugar para o ócio – entendido como algo que induz aos vícios e a vagabundagem – e para o prazer desregrado – que esgota as forças e compromete o orçamento do trabalhador. Promoviam-se, ao contrário, atividades de regeneração das energias para o trabalho, submetidas ao controle da fábrica,⁸⁶

82 Correio da Pedra, apud NASCIMENTO, 2014, p. 209.

83 ALVES, 2014, p. 201-202.

84 ANDRADE, 2008, p. 45.

85 ALVES, 2014, p. 201-202.

86 CORREIA, 1998, p. 135.

como compreender que represente uma “perfeição de mecanismo urbano” para um autor que, ciente das desigualdades do capitalismo na era do mercado internacional, critica constantemente as desigualdades de São Paulo, compreendida principalmente sob o signo do dinheiro?⁸⁷

Sabidamente, as transformações provocadas pela expansão do capitalismo industrial no Brasil acompanham reações conservadoras, potencializando as contradições e desigualdades sociais, que culminam com a exclusão das populações pobres e racializadas sob o pretexto das reformas urbanas e da manutenção da lei e da ordem, garantidas por intensa repressão

87 Em Macunaíma, a cidade de São Paulo aparece frequentemente associada ao lucro e à acumulação de capital: “– Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro”; “O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê”; “Quando chegaram em São Paulo, ensacou um pouco do tesouro pra comerem e barganhando o resto na Bolsa apurou perto de oitenta contos de réis”; “os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro – o curriculum vitae da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos.” Cf. ANDRADE, 2013, p. 34, 45, 51 e 98, respectivamente. E, mais significativamente, quando, ao rumar para São Paulo, “Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá.” Cf. ANDRADE, 2013, p. 49. Afinal, conforme Osvaldo Orico, com o ciclo da borracha, impulsionado pela Revolução Industrial, “Marapatá viu erigir-se, a sua custa, uma celebridade pejorativa e incômoda. Atribuíram-lhe as funções de porta do mundo, junto da qual os itinerantes apressados paravam um pouco, não para repousar antes da suprema aventura, mas para aliviar-se de uma bagagem ‘incômoda’ ao seu destino: a consciência. [...] As possibilidades do lucro dementaram os homens até o extravio da consciência. Quem quer que se arrojasse à exploração daquela mata milionária [...] tinha de deixar em certo ponto da viagem o saco em que levasse a honra. [...] Dessa maneira, Marapatá ficou sendo a depositária do melindre dos adventícios.” Como analisa Márcio Meira, ao fazer Macunaíma passar pela Ilha de Marapatá antes de partir para São Paulo, Mário de Andrade “troca os sinais do mito e inverte o caminho dos que deixam sua honra naquela ilha, pois seu herói, ao contrário dos ‘adventícios’, está saindo da Amazônia rumo à cidade grande e moderna, São Paulo, onde vai ao encontro de um comerciante peruano, Venceslau Pietro Pietra, que além de gigante, o ‘Piaimã’, era canibal. Trata-se de uma alegoria do patrão violento, que havia roubado o tesouro do herói, a muiiraquitã, e levado para longe.” Cf. MEIRA, Márcio. “Vozes restituídas: histórias e memórias indígenas do aviamento”, 2018, p. 183. Curiosa coincidência, a Amazônia, com a exploração da borracha concomitante com as reformas urbanas, foi o destino de parte da população pobre desalojada e desempregada na capital federal: “espremidos nos porões de vapores que partiam incontinenti para a Amazônia. Lá, a pretexto de servir de mão de obra para a extração da borracha, os prisioneiros eram despejados no meio da selva, sem orientação alguma nem guias, sem recursos nem ajuda médica, para desaparecer em meio à floresta.” Cf. SEVCENKO, 2021, p. 21.

policial, a qual serviria, ainda, como “recurso fundamental de contenção” dos trabalhadores em favor das autoridades e do empresariado.⁸⁸ Em São Paulo, o “intenso crescimento e expansão populacional e territorial” acompanha “desigualdades e segregações socioespaciais entre os ‘bairros residenciais das camadas de alta renda’ e os ‘bairros residenciais das camadas populares’”,⁸⁹ promovidas pela “‘retenção especulativa’ da terra”, e aprofundadas com a exploração da infraestrutura urbana de uso coletivo por “empresas privadas de capitais nacionais e internacionais, notadamente ingleses”.⁹⁰ Assim, “o panorama urbano de São Paulo era muito mais composto de problemas que se multiplicavam descontroladamente do que se soluções originais”, como conclui Nicolau Sevcenko, acusando a estrutura administrativa da cidade e do estado comandado politicamente por “cerca de trezentos fazendeiros” que “controlavam todo o conjunto da vida republicana” e cedia diante de “grandes potentados ou de manobras especulativas organizadas”.⁹¹

Sob tal pano de fundo, e considerando se situar em uma região estigmatizada e afetada pelo recente assalto da “civilização” nos sertões com a campanha de Canudos, empreendida pelo Estado brasileiro contra sua população, a “perfeição” da cidade da Pedra, para Mário de Andrade,⁹² parece

88 SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20, 1992, p. 141-142.

89 NAKANO, Anderson Kazuo. “São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade”, 2022, p. 17.

90 *Ibidem*, p. 36-38.

91 SEVCENKO, 1992, p. 127.

92 Não ignoramos que, ao ficcionalizar Delmiro Gouveia, Mário de Andrade contribui para a sua mitificação, que remonta, segundo Jacques Marcovitch, a Graciliano Ramos, que toma “Delmiro como se fora um personagem ficcional”: “‘Era uma vez um sertanejo...’. Deu-lhe o nome de Gouveia e produziu, sob o título ‘Recordações de uma indústria morta’, a peça inaugural de vasta bibliografia sobre o fuzilamento do grande homem, no sertão de Alagoas, por bandidos de aluguel.” Cf. MARCOVITCH, Jacques. “Apresentação”, 2014, p. 11. Tendo em vista a possibilidade de considerar a cidade da Pedra uma cidade mítica, utópica, seria interessante compará-la com a cidade de Itacoatiara, etimologicamente, Pedra Pintada, sonhada por Mário de Andrade: “Vista em sonhos. É a mais linda cidade do mundo, só vendo. Tem setecentos palácios triangulares feitos com um granito muito macio e felpudo, com uma porta só de mármore vermelho. As ruas são todas líquidas, e o modo de condução habitual é o peixe-boi e, pras mulheres, o boto. Enxerguei logo um bando de moças

estar em perfazer as funções do Estado ao garantir os direitos da cidadania e a distribuição da modernidade, em vez da “modernização desigual da cidade”,⁹³ apesar da exploração do trabalho, regrado conforme as mesmas premissas capitalistas da disciplina e da modernização baseada no tecnicismo. Visando, no entanto, a um Estado cuja função seria, finalmente, a supressão do que representa Delmiro Gouveia, de modo “que se consiga um dia realizar no mundo o verdadeiro e ainda ignorado Socialismo”, que daria ao homem outro direito: “o direito de pronunciar a palavra ‘civilização’”.⁹⁴

Assim, quando, em outubro de 1917, “Delmiro tomba assassinado”, sem que o mandante do crime tenha sido identificado, apesar da suspeita de ter sido “a mando da MCL, com a qual a CAFM competia ferozmente pelo mercado de linhas”⁹⁵, de certa forma, tomba, com ele, um projeto de desenvolvimento nacional e regional que, a seu tempo, permitiria conceber diferentes possibilidades de inserção do Brasil no contexto modernizador difundido pela globalização da economia capitalista e de aceitação dos termos da gestão internacional da economia: “Agora Pedra vai morrendo pouco a pouco. Santo era ele, o grande cearense”,⁹⁶ lamenta Mário de Andrade. Com efeito, “a acirrada competição com a MCL continuou ao longo da primeira metade dos anos vinte” e, em 1929, ano da grande depressão da economia

lindíssimas, de encarnado, montadas em botos que as conduziam rapidamente para os palácios, onde elas me convidavam pra entrar em salas frias, com redes de ouro e prata pra descansar ondulando. Era uma rede só e nós dois caíamos nela com facilidade. Amávamos. Depois íamos visitar os monumentos públicos, onde tornávamos a amar porque todos os burocratas estavam ocupados, nem olhavam”. Cf. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, 2015, p. 90. Oportunamente, Daniel Faria sugere uma “oposição entre a Itacoatiara sonhada e a São Paulo como lugar de civilização”: “Em Itacoatiara o mundo natural, o social e o político estavam harmonizados. Neste sentido, tratava-se de uma cidade sublime, romântica, onde a cultura e a natureza se revelaram como alternativa à civilização”. Cf. FARIA, 2006, p. 268-269.

93 NAKANO, 2022, p. 27.

94 ANDRADE, Mário de. “Inquérito da editora Macaulay e resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay”, 1982, p. 21.

95 ALVES, 2014, p. 211.

96 ANDRADE, 2015, p. 261. Mário de Andrade exclui a frase, que encerra o texto publicado no *Diário Nacional*, na crônica “O grande cearense”, de *Os filhos da Candinha*.

mundial, a MCL conseguiu adquirir as marcas registradas das linhas e a maquinaria para a sua fabricação. Por fim, “incontinentemente a MCL destruiu as máquinas e as jogou no rio São Francisco”.⁹⁷ Hoje, o que restou da CAFM abriga um shopping center.

Tem mais não

Coincidentemente, as linhas Estrela, fabricadas pela Companhia Agro Fabril Mercantil, na cidade da Pedra, viraram estrela, como Macunaíma e “todos esses parentes, de todos os pais dos vivos de sua terra, mães, pais manos cunhãs cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas”:⁹⁸ “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu”.⁹⁹

Antes, contudo, de virar estrela, Macunaíma escreve “na laje que já fora jabuti”: “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA”.¹⁰⁰ A frase

97 ALVES, 2014, p. 212.

98 ANDRADE, 2013, p. 208.

99 *Ibidem*, p. 210.

100 *Ibidem*, p. 208. Para Alexandre Nodari, a partir de uma perspectiva “ameríndia” em constantes transposições e equívocos com uma perspectiva “ocidental”, a pedra assume o sentido de “monumento (mito Maior)”, “destino que [Macunaíma] reserva à Nação, à Cidade branca epitomizada em São Paulo, na medida em que, ao ir embora, vira ‘a taba gigante num bicho-preguiça todinho de pedra’, como que a rogar uma praga: o Brasil só sairá da imobilidade quando conseguir transformar (virar) o mau encontro em possibilidades de bons encontros capazes de nos outrarem, quando deixar de fractalizar a história da colonização que está em sua origem, quando se multiplicar.” Cf. NODARI, 2020, p. 45. Eduardo Sterzi conjectura que “essa contraposição entre ser-pedra e ser-estrela, entre plano terrestre e plano celeste, entre, em resumo, alto e baixo (contraposição fundamental em grande parte das interpretações mitológicas do mundo), para além de todas as consequências hermenêuticas que poderiam advir de uma análise estrutural de matriz lévi-straussiana, talvez possa ser examinada também à luz das considerações de Freud sobre a ‘pulsão de morte’, especialmente à luz daquela sua caracterização do ‘universal empenho de todos os viventes’ como sendo o de ‘retornar à quietude do mundo inorgânico’, que seria o estado originário de todos os seres”. Cf. STERZI, 2022, p. 117-118. Com isso, e considerando que as “terras indígenas” e “seus filhos” “cabem mal nos territórios nacionais”, que “uma Nação (maiúscula: i.e., corroborada por um Estado) nunca sabe o que fazer com as muitas nações (minúsculas: i.e., precedentes e, sobretudo, antagônicas à forma-

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

remete a um provérbio indígena recolhido por Couto de Magalhães: “eu não estou neste mundo para ser pedra”, e corresponde, segundo Couto de Magalhães, ao provérbio “eu não estou no mundo para ser semente”, que se aplica quando “se objeta a um homem que ele se expõe a uma morte provável, e que este homem quer indicar a sua resignação”.¹⁰¹ A frase se encontra em uma das lendas do jabuti, intitulada “Jabuti e anta do mato”, cujo argumento, conforme Couto de Magalhães, consiste em que

a anta, abusando do direito da força, pretende expelir o jabuti de debaixo do taberabaseiro, onde este colhia o seu sustento; e como ele se opusesse a isso, alegando que a fruteira era sua, a anta o pisa e o enterra no barro, onde ele permanece até que, com as outras chuvas que amoleceram a terra, ele pôde sair, e, seguindo pelo rasto no encalço da anta, vingou-se dela matando-a.¹⁰²

Na lenda, a frase aparece quando “o jabuti, ameaçado pelo rasto de ser uma segunda vez enterrado pela anta, lhe responde: – eu não estou neste mundo para ser pedra”.¹⁰³ A moral, ainda segundo Couto de Magalhães, “que o bardo selvagem quis com ela plantar em seu povo foi esta: a constância vale mais que a força”, uma vez que, não tendo força, o jabuti

Estado)” e suas “outras possibilidades de vida e ação”, conclui: “Se a história de Macunaíma revelasse, ao fim, a história de um massacre (os genocídios indígena e africano, ambos ainda em curso, são sintetizados no episódio da tribo extinta), é também, antes e depois do fim, a história de um desejo de sobrevivência e libertação, de quem, diante da morte e do ‘silêncio imenso’ que ela deixa, tem força de dizer que não veio ao mundo ‘para ser pedra’ – e que, assim, se faz canto e constelação. Isto é: voz do que não tem mais voz, imagem do que não tem mais imagem”. Cf. STERZI, 2022, p. 83-84. Seja como for, a partir desse momento da narrativa parece se acentuar uma clivagem entre as perspectivas de Mário de Andrade e de seu personagem, Macunaíma, como o autor permite entrever, como veremos, em sua opinião a respeito da opção de Macunaíma pelo “brilho inútil das estrelas”, o que, obviamente, não significa aderir aos valores da “Cidade branca epitomizada em São Paulo”: “Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas ‘cristãs’. O exercício da preguiça, que eu cantei no Macunaíma, é uma das minhas maiores preocupações”, confirma Mário de Andrade. Cf. ANDRADE, 1982, p. 21.

101 MAGALHÃES, Couto de. O selvagem, p. 161.

102 *Ibidem*, p. 175.

103 *Ibidem*, p. 161.

“vence e consegue matar a anta” pela “paciência”.¹⁰⁴ As relações se tornam ainda mais interessantes na medida em que Couto de Magalhães, seguindo Hartt, explica, independentemente da validade da explicação, que as lendas descrevem ciclos celestes relacionados aos ciclos anuais, de modo que na lenda, “explicada pelo sistema solar”, o jabuti simboliza justamente o sol: “O primeiro enterro do jabuti é a primeira conjunção, aquela em que o sol se some no ocidente para deixar Vênus luzir. A morte da anta pelo jabuti é a segunda conjunção, aquela em que Vênus desaparece para deixar luzir o sol”.¹⁰⁵

Em tal constelação de sentidos, que ilumina a alegoria que opõe uma civilização solar a uma civilização cristã-europeia e o destino da personagem, impossibilitado de viver na cidade da Pedra porque, para tanto, carecia ter sentido ou coragem para uma organização, o provérbio, escrito em uma pedra que fora jabuti, remetendo ao mesmo tempo ao nome da cidade de Delmiro Gouveia, parece assumir um sentido de impedimento de um determinado devir nacional relacionado a um desenvolvimento regionalmente equilibrado e baseado em um paciente progresso “natural”, em contato com a terra, mas dependente do desenvolvimento industrial,¹⁰⁶ fundamental, como vimos

104 *Ibidem*, p. 156.

105 *Ibidem*, p. 159.

106 Em entrevista concedida em Manaus, em julho de 1927, entre a escrita e a publicação de Macunaíma, Mário de Andrade compara o progresso da região Norte com Macunaíma: “Nos dias que correm, vendo o surto de progresso das partes nortistas do Brasil, o meu carinho vive aqui. Entre os índios do extremo Norte corre a lenda do herói Macunaíma, que tinha em criança a propriedade de quando deposto na serrapilheira do mato, se tornar imediatamente adulto. Porém, quando os pés dele deixavam de tocar o adubo natural das folhas podres, Macunaíma se tornava curumim outra vez. Mas, um dia ele deu de crescer e ficou para sempre homem. Esse herói me parece a imagem verdadeira do Norte brasileiro todo. Quando buscastes a serrapilheira dos seringais selvagens, vos tornastes por encanto homem forte. Mas o crescimento era artificial. O dia em que faltou o efeito milagrento, vos tornastes curumim desmerecido. A lei mais sábia requer os progressos naturais. Minha impressão é que agora estais num período natural de crescimento. Sem ajuda de artifícios e milagres, pelo vosso esforço, pela inteligência prática estais agora crescendo definitivamente e em via de vos tornardes o homem para sempre útil e forte. Meu desejo é que não se perca mais tempo, para que se equilibre o mais rapidamente possível o corpo vasto e tão desconjuntado ainda da nossa terra”. Cf. ANDRADE, 2015, p. 405-406. Não obstante, “o norte do Brasil também serviria de mote para críticas concretas à

com Bosi, para a transformação da cultura colonial-escravista. Associado ao “brilho inútil das estrelas”, tal sentido se relaciona, ainda, com a função do intelectual e do artista na anteriormente referida construção da “consciência de nacionalidade”, na medida em que o “brilho inútil das estrelas” parece significar, para Mário de Andrade, a despeito de todas as suas contradições, uma opção “infeliz”, uma opção pela contemplação extática em oposição à ação, e “satirizante” aos intelectuais e artistas não comprometidos. Tal relação se depreende de um artigo de 1929 e de duas cartas, uma a Carlos Drummond de Andrade, de julho de 1928, e outra a Alceu Amoroso Lima, de julho de 1929.

Para Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, referindo-se a São Paulo, escreve:

quem sabe se o contato com uma cidade de trabalho [...] você tem coragem para uma organização e abandona essa solução a que Macunaíma chegou só depois de muito gesto heroico e muita façanha: a de viver o brilho inútil das estrelas do céu. Você caiu num estado de religiosidade extática lamentável.¹⁰⁷

Mário de Andrade retoma os mesmos argumentos na carta a Alceu Amoroso Lima, ao identificar elementos religiosos em sua obra:

Me limitei no único símbolo possível dentro da concepção do livro e do personagem [...] a fazer o meu, que acho satirizante e infeliz, herói a achar a verdade na simbologia da ida pro céu. [...] Macunaíma vai pro céu por causa do amor inesquecível,

organização política do país, nos anos 20. O mercado de Belém era o exemplo da beleza inaproveitada, em virtude da ‘desorganização nacional’. Mas o problema mais grave, de acordo com Mário, referia-se ao mau aproveitamento da borracha. Que se tornou, para o autor, metáfora da situação do Brasil, com suas elites semicultas, maleáveis e inconsistentes. Numa de suas primeiras notas, a 18 de maio, Mário de Andrade acusou o Brasil de ter se perdido numa opção civilizacional superficial, marcada pelo mimetismo com relação à Europa e, por isso, impossibilitado de criar um mundo próprio. Mundo próprio que, ao que indicava o diário de viagem, estava oculto na natureza”. Cf. FARIA, 2006, p. 269.

107 ANDRADE, Mário de. A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 1988, p. 129.

porém chega lá, que amor, que nada!, só pensa em ficar imóvel, vivendo do brilho inútil das estrelas. Evoquei como pude, dentro da simbologia que usava no livro [...] essa contemplatividade puramente de adoração que existe na reza e no êxtase. Tanto assim que repeti a frase-refrão no meu artigo “Morto e deposto”.¹⁰⁸

Finalmente, o artigo mencionado por Mário de Andrade, “Morto e deposto”, publicado em 1929, assinalando a relação entre o cristianismo e o capitalismo ou o cristianismo e o fascismo, trata do acordo entre Mussolini e o papa Pio XI de criação do Estado do Vaticano. O autor se refere ao acordo como uma escolha pelo dinheiro em deposição de Cristo, que “perdeu toda a magnitude social”: “Jesus está morto e deposto. A união com Ele agora é como o brilho inútil das estrelas”. Assim, liberta sua figura de “todas as condições sociais e apetites civilizadores que a mascaravam”, Cristo confirma que seu reino “não era deste mundo...”.¹⁰⁹ Assim como não o era a cidade da Pedra. Afinal, “– Terra Santa é esta”, gritaria Delmiro Gouveia, com suas “luzes vermelhas de alarma dentro do noturno de caráter do Brasil”, desde a cidade da Pedra, impedida, como o “herói da nossa gente”, esculhambado pela civilização europeia e sob risco de viver em “uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte”, de se realizar.

Referências

ABREU, Capistrano de. Nota preliminar. In: VICENTE, do Salvador, Frei. *História do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

ALVES, Sérgio. Empreendedorismo pioneiro e inovação organizacional no limiar do século XX: uma análise do legado de Delmiro Gouveia. In: DIÓGENES, Eliseu. *Delmiro Gouveia entre o mito e a realidade: seus empreendimentos e sua contextualidade no*

108 ANDRADE, Mário de. Correspondência: Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima, 2018, p. 140.

109 ANDRADE, 2008, p. 55-56.

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

tempo e no espaço. Maceió: EDUFAL, 2014.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência*: Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018.

ANDRADE, Mário de. Inquérito da editora Macaulay e resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. *Travessia*: revista de literatura brasileira, Florianópolis, n. 5, p. 17-21, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 1, n. 185, 14 fev. 1928, p. 2.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá*: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: Hucitec, 1986.

BADARIOTTI, Nicolão, Pre. *Exploração no norte de Mato Grosso, região do Alto Paraguay e planalto dos Parecís*: apontamentos de história natural, ethnographia e impressões. São Paulo: Escola Typ. Salesiana, 1898.

BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de

crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CORREIA, Telma de Barros. *Pedra: plano e cotidiano operário no sertão*. Campinas: Papyrus, 1998.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma. Entre a natureza e a história. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 263-280, jun. 2006.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo adro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura y vida nacional*. 3. ed. México, D.F.: Juan Pablos, 1998,

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

MARCOVITCH, Jacques. Apresentação. In: DIÓGENES, Eliseu. *Delmiro Gouveia entre o mito e a realidade: seus empreendimentos e sua contextualidade no tempo e no espaço*. Maceió: EDUFAL, 2014.

MEIRA, Márcio. Vozes restituídas: histórias e memórias indígenas do aviamento. In: *A persistência do aviamento: colonialismo e história indígena no Noroeste Amazônico* [online]. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 179-218.

MORAES, Marcos Antonio de. Quatro vezes *Macunaíma*. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NAKANO, Anderson Kazuo. São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NASCIMENTO, Edvaldo Francisco do. *Delmiro Gouveia e a educação na Pedra*. 2. ed. Maceió: Viva Editora, 2014.

NOBREGA, Manoel, Pe. *Cartas do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed.

São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo*: notícias da Antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022.

VAINFAS, Ronaldo. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil, 1*: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VICENTE, do Salvador, Frei. *História do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

Submissão: 21/06/2023
Aceite: 08/10/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95096>

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

Nós-outros: sobre o sujeito do Manifesto Antropófago

We-Others: On the Subject of the Anthropophagic Manifesto

Alexandre Nodari
UFSC / CNPq

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e93740>

Resumo

Ao longo de todo o Manifesto Antropófago, um sujeito (se) enuncia de forma oblíqua. Seja, como aponta Beatriz Azevedo, por meio da “primeira pessoa do plural implícita no texto”, um “nós” às vezes inclusivo, outras, exclusivo, seja como complemento verbal ou pronome possessivo, o enunciador do texto quase nunca se explicita plenamente, de corpo inteiro. Todavia, o que deveria ser a mais elementar das perguntas sobre o Manifesto oswaldiano a saber, quem nele se manifesta, ainda não recebeu a devida atenção por parte da crítica, talvez porque o modo como ele se manifeste torne mais complicado responder a interrogação que o texto não cessa de colocar: “nós, quem?”

Palavras-chave: *Manifesto Antropófago*; Oswald de Andrade; Antropofagia

Abstract

Throughout the entire Anthropophagic Manifesto, a subject speaks obliquely. Be it either, as Beatriz Azevedo points out, through the “implicit first-person plural in the text,” a “we” that is sometimes inclusive, sometimes exclusive, or as a verbal complement or as a possessive pronoun; in both cases, the speaker of the text almost never explicitly reveals themselves with their whole body. However, what should be the most fundamental question about Oswald’s manifesto, namely who is manifesting in it, has yet to receive proper attention from critics, perhaps because the way in which the subject manifests makes it more difficult to answer the question that the text never stops posing: “we, who?”

Keywords: *Anthropophagic Manifesto*; Oswald de Andrade; Anthropophagy.

“a carne do bicho tem as qualidades do bicho, quem come onça fica brabo, quem come preguiça fica preguiçoso, quem come jacaré fica traiçoeiro, quem come veado fica perdido, só com o bicho homem é que é ao contrário, quem come um malvado fica bom”

Pater [Júlio Paternostro], “intróito da odysseázinha”

0. *E o verbo se fez carne para que a boca também pudesse comer.*

1. O sujeito de um manifesto não só se dá a ver, como também se institui ao ser dito: o manifesto constitui o enunciador no ato mesmo de sua enunciação. “Trabalhadores de todas as terras, uni-vos” é a célebre frase que encerra o *Manifesto do Partido Comunista*, constituindo-o (o partido que é tal união) nesse mesmo gesto: o “nós” de um manifesto é um “nós” performativo. É evidente que isso ocorre, em maior ou menor medida, em toda enunciação e a especificidade do manifesto talvez seja a de evidenciá-lo ou manifestá-lo, i.e., a de chamar a atenção sem cessar para a questão: “nós, quem?”. Daí a oscilação, também típica no gênero, entre um “nós” exclusivo e um “nós” inclusivo: por um lado, quem enuncia um manifesto são aqueles que o subscrevem, e que, assim, demarcam e tornam pública uma posição distinta, por outro, o manifesto visa justamente adesões a essa posição, e, no limite, que a parte tendencialmente se torne o todo, ou, ao menos, a maioria. No caso das vanguardas (políticas ou estéticas), esse movimento é ainda mais explícito: um avanço com fileiras cerradas para possibilitar que depois venha o pelotão, a hegemonia. Entre o fechamento numa posição singular e a abertura infinita, o “nós” (do) manifesto, especialmente quando assinado por uma só pessoa, como é o caso do *Antropófago*, subscrito apenas por Oswald de Andrade, parece, assim, variar entre um “nós” majestático metonímico e uma deiticidade democrática que permite a todo aquele que

diz o “nós” do *Manifesto*, constituir-se *Antropófago*. Variação tanto mais drástica, na medida em que, ao contrário do *Manifesto* de Marx e Engels, no de Oswald a união (proletária, no caso deles) não é o objetivo, um projeto ou construção que universalizaria uma condição (a abolição das classes, i.e., a proletarização geral), mas o ponto de partida, aquilo que já é dado a todos, sendo enunciado na posição diametralmente oposta, ou seja, como primeira frase, embora essa união se dê na forma do que é considerado o mais inumano e menos gregário de todas as práticas: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. // Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”.¹

2. Há apenas três passagens do *Manifesto* em que um enunciador se manifesta mais explicitamente. A primeira é uma auto-designação que se encontra logo nos aforismos iniciais: “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande”. Desfeita a sua forma elíptica, a frase de abertura da passagem se leria assim: *Nós, que somos filhos do sol, o qual é a mãe dos viventes*, ou, mais simplesmente, *nós, viventes*. Por uma questão de espaço, não vou abordar a fonte do aforismo, uma passagem de *O selvagem* de Couto de Magalhães sobre a teogonia tupi, nem na sobreposição de gêneros (cosmológicos) que, a partir dessa referência, Oswald opera (*o sol é a mãe*).² Interessa destacar que, embora o sujeito do *Manifesto* não coincida aqui com *todos* os viventes (o texto não diz *os* filhos do sol), seu parentesco com os demais seres vivos, a co-participação com eles em um mesmo “sistema social-planetário”,

1 As citações do Manifesto Antropófago e de outros textos da Revista de Antropofagia provêm da edição fac-similar da mesma publicada em 1975: Revista de Antropofagia: 1ª e 2ª dentições (fac-símile), 1975.

2 Cf. NODARI, Alexandre & AMARAL, Maria Carolina de Almeida. “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago”. Direito e Práxis, 2018.

como o *Manifesto* chama o que hoje o jargão antropológico conhece como “cosmopolítica”, coloca no centro da Antropofagia, como Gonzalo Aguilar tem insistido, “algo que o manifesto chama de ‘o vivente’”³, visível também na referência positiva, ainda que irônica, a Voronoff, médico-charlatão que fazia xenotransplantes⁴: em jogo está uma contestação ao privilégio ontológico (e à pureza existencial) que o Ocidente atribui à espécie humana, ao mesmo tempo que uma proposição de uma outra ideia de “humanidade”. “Filhos do sol” como revela a sobreposição (inclusive de gênero) operada por Oswald entre a cosmologia tupi retirada de Couto e uma clara remissão a habitantes das regiões tropicais, diz respeito *também*, evidentemente, aos nativos, aos indígenas, o que é reforçado pelo restante do aforismo: “Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas”. *Imigrados* e não imigrantes, numa referência ao estatuto de degredados, condenados, ou mesmo de civilmente mortos de muitos dos colonos portugueses, o que é reforçado mais adiante, quando sobre estes, mencionados na terceira pessoa, é dito: “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”. Traficados: os africanos escravizados aqui trazidos à força. E os turistas, desde os viajantes coloniais até os contemporâneos. Nenhum elogio, porém, da miscigenação: os filhos do sol “encontrados” foram “amados *ferozmente*”, numa clara alusão ao estupro de mulheres indígenas (a ferocidade, tão atribuída aos ameríndios – “canibais” –, aqui caracteriza mais propriamente aqueles que o atribuíram aos outros), “com toda a hipocrisia da saudade”, por exemplo, a de Martim, de *Iracema*, de José de Alencar, que Oswald aqui e em outras passagens não cessa de criticar. O “nós” do *Manifesto* se referiria, então, aos povos indígenas, em nome dos quais Oswald falaria, arrogando a

3 AGUILAR, Gonzalo. Por una ciência del vestigio errático, 2010, p. 45.

4 Cf. AGUILAR, Gonzalo. “A Antropofagia de Oswald de Andrade e Serge Voronoff: incursões no corpo”. Língua-Lugar, 2002.

voz e a luta dos ameríndios, na qual inseria, como continuação, a vanguarda que capitaneava? Não me parece tão simples.

3. A segunda manifestação de um enunciador se dá não por auto-designação, mas por contraste: é quando emerge mais ou menos no meio do texto e pela única vez, a primeira pessoa do *singular*, numa espécie de efeito de anti-ilusionismo apontando que o “nós” que atravessa o *Manifesto* é também um “nós” majestático, por trás do qual se oculta o “eu” que o subscreve (lembramos que o texto é assinado somente por Oswald): “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o”. Esse aforismo parece *performar* um que lhe é anterior: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, operando a passagem do homem e de sua lei (“Perguntei a um *homem* o que era o *Direito*”) à antropofagia (“Comi-o”), por meio de uma transformação do uso da boca: da linguagem (característica que atribuiria ao humano a sua excepcionalidade ontológica) à devoração. Porém, não se trata simplesmente de uma oposição entre comer e falar, mas entre dois regimes distintos do uso da boca: *como* comer e *como* falar, e *como* ambos se relacionam, a saber, se falar é um uso mais elevado da língua, sublimação do comer (ou uma *exaptação* do sistema digestivo-respiratório, segundo a versão científica), ou, se, ao contrário, é uma manifestação da devoração. Note-se que, no aforismo, a devoração é *enunciada* (ou mesmo *metafórica*, como que a dizer ‘jantei ele na discussão’), fazendo parte de um diálogo (ou vice-versa, um diálogo que faz parte de uma cena de devoração, como no diálogo cerimonial do canibalismo tupinambá), na qual o antropófago, antes de tudo (e especialmente, de comer o seu adversário), *fala*: “Perguntei a um homem...”. Por outro lado, o *homem* devorado, sem deixar de sê-lo, é também um galo, Galli Matias, numa referência à pseudo-etimologia de galimatias, termo que designa um discurso confuso, sem nexos, segundo a

qual ele derivaria de um lapso de um advogado no tribunal, que, de tanto repetir o “galo de Mateus”, *gallus matthiae*, acabou se confundindo e dizendo “Matheus, o galo”, *galli Mathias*. Ou seja, não sabemos se aquele que pergunta é um homem, já que essa condição só é marcada no outro, que, ao mesmo tempo, pelo seu modo de falar, um cacarejar sem sentido (a definição que dá do Direito é rocambólica), parece com um bicho, é como um bicho: aquele que (se) come não é um semelhante; aquele que (se) come é *diferente*, difere e faz diferir no e pelo ato de comer e de falar. Lembremos do famoso dito de Cunhambebe frequentemente citado pelos antropófagos: quando interrogado por Hans Staden sobre como poderia devorar outro humano já que nem os animais mais selvagens comiam seus semelhantes, o chefe Tupinambá teria respondido “*Iagûara ichê*”, “sou uma onça” (como que a apontar: sou uma fera devorando gente, e não um humano comendo seu igual). Se poderia dizer, portanto, que a Antropofagia oswaldiana é a manifestação dessa diferença, que se dá a partir (ao redor, no interior) da comunidade da boca (do atributo da fala e da nutrição), no modo de comer e de falar, uma diferença dos modos à mesa, que coloca os modos à mesa. É sintomático, assim, que a primeira pessoa do singular só emergja numa cena dialógica, com e diante de um outro, ao qual devora, deixando portanto, de ser um “eu”, e voltando a ser “nós”, sendo assim, imediata – e literalmente (pela letra) – transformada (multiplicada) pela devoração.

4. Passemos à terceira e última manifestação do sujeito do texto. Como a primeira, trata-se de uma auto-nomeação, encontrando-se em uma posição diametralmente oposta a ela, i.e., quase ao final do *Manifesto*:

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.

Na passagem, nos deparamos com duas dimensões da Antropofagia oswaldiana. Primeiro, a ontológica ou cosmológica, uma explicação do funcionamento de tudo: não só toda conduta humana se situa em algum ponto da “escala termométrica do instinto antropofágico”, mas também, na medida em que “Nada existe fora da Devoração”⁵, toda relação é uma relação de antropofagia, até mesmo a entropia, a “devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico”.⁶ É por isso que a Antropofagia é a “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”. Como vimos, ao contrário do *Manifesto* de Marx e Engels, no de Oswald a união não é o objetivo, um projeto ou construção que universalizaria uma condição, a frase final do texto, mas o ponto de partida, aquilo que já é dado a todos, sendo enunciado na posição diametralmente oposta, ou seja, como primeira frase, embora essa união se dê na forma do que é considerado a mais inumano e menos gregária de todas as práticas: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

Mas se toda relação é antropófaga, então tudo é sujeito, tudo é humano (não é à toa que o *Manifesto* advogue o “antropomorfismo”), e cada sujeito é sujeito de seu mundo: “o Cosmos parte do eu”, diz o *Manifesto*. Não se trata aqui de afirmar que a vanguarda antropófaga elaborou uma teoria do perspectivismo *ameríndio* antes do tempo, mas apenas que, como é atestado por uma série de textos da *Revista de Antropofagia*, seus integrantes conheciam e fizeram uso de uma série de mitos e concepções indígenas que estão na base daquela, formulando seu próprio perspectivismo pela combinação

5 ANDRADE, Oswald de. Estética e política, 2011, p. 449.

6 *Idem*. A utopia antropofágica, 2011, 146.

com outras teorias. Conjugando, assim, numa bricolagem intelectual, mitos coletados por Couto de Magalhães (como um tupi amazônico sobre a origem da noite, que se inicia dizendo que “No princípio [*Yperungaua*] [...] [n]ão havia animais [ou seja, tudo ainda era humano]; todas as coisas falavam [tudo era sujeito]”, e que será recriado por Raul Bopp na *Revista*), com o animismo de Lévy-Bruhl, o perspectivismo de Nietzsche, autor de cabeceira de Oswald e uma das fontes filosóficas da teoria de Viveiros de Castro, além de William James, do relativismo de Einstein, da radicalização (historicização e especiação) do *apriorismo* kantiano e da biologia de Uexküll, para quem todo ser vivo, todo vivente, é sujeito de seu próprio mundo, e que seria “uma das melhores afirmações da hipótese antropofágica”, chega-se a formulações como a seguinte, de Oswald: “Como a ostra vive de coordenadas próprias, vivem também no seu *universo pessoal* a estrela do mar, o caranguejo, a tainha, a cobra (...). [Mas] A quietude, a harmonia da terra evoluindo ordeiramente ou os mundos gravitando sem gastos e sem lesão seriam o absurdo biológico mesmo. O que faz a boa tragédia da vida é justamente esse *encaixamento de universos individuais* que eternamente se entrechocam num presente antropofágico”.⁷ “De William James e Voronoff”: do pluriverso de mundos individuais e humanos do empirismo radical de James aos múltiplos universos trans-humanos e que “se entredevoram” – a “experiência pessoal renovada” do *Manifesto* não é uma experiência meramente humana, e nem meramente individual: sua “renovação” é sua transformação a partir do contato com a de outros viventes, seus corpos e mundos.

Assim, por este prisma, inclusive o capitalismo, o catolicismo e o colonialismo seriam manifestações da Antropofagia: “[Bartolomeu de] Las Casas,” diz Oswald, “vindo para converter e moderar a sanha dos antropófagos, viu-se repentinamente cercado pela antropofagia muito mais

7 *Idem*. “A antropofagia como visão de mundo”, 2022, p. 537 (grifo nosso).

perigosa, real e combativa dos conquistadores”.⁸ Contudo, e aqui entra a outra dimensão da Antropofagia, a ético-política, se tudo é devoração e participa de uma mesma “escala termométrica”, esta também é uma tábua de valores, de valoração dos distintos modos de comer: as diferentes formas de devoração não são equivalentes. Pelo contrário: o longo aforismo que citamos apresenta dois polos radicalmente distintos da “escala”: de um lado, a “antropofagia carnal”, que porta o “mais alto sentido da vida”; de outro, o “aviltamento”, a “baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo”, contra a qual se afirma o sujeito coletivo do *Manifesto*, aqui auto-designado ou caracterizado como “Antropófagos” (“Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos”). Observe-se que, nessa passagem, o “nós” – “Antropófagos” – não coincide com as “puras elites”, referidas na terceira pessoa, que realizam a “antropofagia carnal”, ou seja, os Tupinambá, que aparecem, portanto, como *exemplos* para o enunciador do texto. Todo mundo é antropófago, mas “nós” só seremos dignos desse nome se formos capazes, ao mesmo tempo, de guardar o “alto sentido da vida” daquela prática e, seguindo esse exemplo, nos opormos à “peste dos chamados povos cultos e cristianizados”.

5. Saíamos agora um pouco do texto para nos focarmos na imagem em torno da qual ele gravita: o *Abaporu*, tanto o quadro, quanto o seu título e especialmente a relação entre ambos. Lembremos que, segundo Tarsila do Amaral, ao ver o quadro, Raul Bopp sugeriu “fazer um movimento *em torno*” dele.⁹ E, de fato, a Antropofagia, ou, ao menos, o seu *Manifesto*, se dá ao redor da tela: na sua publicação original no número inaugural da *Revista*, os aforismos rodeiam um desenho-esboço do quadro, sendo impossível, assim, não pensar que relação se estabelece entre o texto e a imagem¹⁰ – e

8 *Ibidem*, pp. 528-529.

9 AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo, 2003, p. 279.

10 Cf. AGUILAR, Gonzalo. Por una ciência del vestigio errático, 2010.

vale lembrar que a *Revista* se encerra pouco depois da exposição de Tarsila em que o quadro e outras obras antropófagas de Tarsila são exibidos ao público pela primeira vez, exposição que passa a centralizar os últimos números da publicação, com grande destaque para a recepção crítica da abertura; ou seja, o movimento continuou a se dar ao redor do *Abaporu*, até que ele se dissipou ou se converteu em outra coisa... Quanto ao nome da tela, que Oswald caracterizou como “o homem, plantado na terra”¹¹, Aracy Amaral afirma que os três (Tarsila, Oswald e Bopp) recorreram ao dicionário guarani de Montoya e “compuseram a palavra: *Abaporu*. *Aba*: homem; *poru*: que come”.¹² Aqui, porém, o relato é inexato. Se “Abá”, de fato, aparece no *Tesoro de la lengua guaraní* como “homem” (no sentido de “gente”, “pessoa”, e também “índio” em oposição aos brancos), “poru” significa, e é Montoya quem o diz, “comedor de carne humana”: de “por-”, objeto em sentido indeterminado, traduzido por “gente”, “pessoa”, + “u”, verbo que indica ingestão pela boca (comer, beber, fumar, etc.). “Abaporu”, assim, significa gente/pessoa que come carne humana, “hombre que la come”, como lemos no *Tesoro*. Mas não se trata de uma tautologia, pois o título da obra sobrepõe duas figuras que costumam ser tomadas como sinônimas, mas cujo campo semântico só coincide quando referidas a um humano. Primeiro, a do *antropófago*, aquele ser, humano ou não, que come gente: e, de fato, também em tupi (antigo ou tupinambá, línguas muito próximas ao guarani mapeado por Montoya), *poru* pode remeter a devoradores não-humanos de carne humana, como nessa passagem do “Auto de São Lourenço” de Anchieta: “*xe îagûaretéporu*”, “sou uma onça (*îagûarete*) comedora de gente (*poru*)”.¹³ Segundo, a do canibal, aquele que come seu semelhante, um indivíduo da mesma espécie, termo que, como

11 AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo, 2003, p. 279.

12 *Ibidem*.

13 ANCHIETA, José de. Teatro, 2006 pp. 68-69.

sabemos, tem sua origem em um “erro de Colombo”: ouvindo os índios Taino falarem de seus vizinhos e inimigos como praticantes da antropofagia, os “Cariba”, num erro de escuta (afinal, “[a] gente escreve o que ouve – nunca o que houve”¹⁴), Colombo os denomina “Caniba” e “canibales”, entendendo também que estes estavam em guerra com o grande Cã... O *canibal é sempre(o) outro*. Mesmo que posteriormente a prática de canibalismo entre os Cariba fosse desmentida, a palavra “canibal” (e sua associação com os povos ameríndios) permaneceu, entrando no léxico das línguas europeias modernas para designar os que comem seus semelhantes – mais um exemplo, junto com “índio”, do desencontro que funda a percepção e nomeação dos povos originários pelos europeus. Mas, se o título da tela sobrepõe, assim, o canibal e o antropófago, caracterizando como gente (*Abá*) aquele que come gente (*poru*), a figura a que o nome remete (o quadro de Tarsila) dificilmente pode ser dita “humana”, sem mais, assim como o seu aspecto não remete em absoluto à ferocidade ou avidez comumente associados ao canibalismo e à antropofagia, e o ambiente em que ela se encontra não possui indícios sequer de uma prática carnívora: nele encontramos apenas uma planta, mais especificamente, um cacto. Monstruosa, desproporcional (a cabeça minúscula, o pé gigante), acoplamento disparatado, “formado por uma mistura promíscua de componentes humanos e não humanos”¹⁵, como Gonzalo Aguilar sintetizou algumas das recepções do quadro à época (pejorativas, em sua maior parte), quem é esse *homem* que come carne *humana*, quem é essa *gente* que come *gente*? Se o título faz coincidir, no “homem”, o “antropófago” e o “canibal”, a imagem que ele intitula provoca uma não-coincidência com a imagem (que temos) do homem, do canibal e do antropófago. O *Abaporu* propõe, desse modo, um deslocamento do que é o sujeito (a ênfase não está na cabeça, mas no pé, no contato com a

14 ANDRADE, Oswald de. Estética e política, 2011, p. 62.

15 AGUILAR, Gonzalo. “A Antropofagia de Oswald de Andrade e Serge Voronoff: incursões no corpo”. Língua-Lugar, 2002, p. 38.

terra, elemento crucial da Antropofagia, como veremos), deslocamento que se manifesta no sujeito de enunciação do próprio *Manifesto Antropófago* que se desenrola em torno dele: o antropófago que se manifesta, que se torna manifesto¹⁶, devolve, à série de derivações designativas e figurativas provindos do mau-encontro colonial (“canibal”, “índio”, etc.), uma espécie de des-encontro contra-colonial ao redor dos mesmos nomes e imagens. O antropófago é aquele que devora a (concepção da) “humanidade” europeia.

6. Em uma entrevista de 1928, Oswald, apresentando a Antropofagia, aborda quem constitui o “nós” de que o movimento seria a manifestação:

(...) nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um igual para o índio – não significava odiá-lo. Ao contrário. (...). O dia em que os Caetés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos: filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha tem uma dupla interpretação: era, a um tempo, a admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforçara por derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao Homem ao nascer, e que se chama Felicidade) e a nossa vingança. Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá, mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos, de resto, nada mais a fazer.¹⁷

Observe-se que se, num primeiro momento, o “nós” *inclui* os povos indígenas, ou inclui os não-indígenas enquanto nativos (“nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos”), já na frase seguinte, e a respeito do mesmo ritual que teríamos (todos nós) praticado, este é atribuído exclusivamente aos índios, referidos

16 Cf. AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia: Palimpsesto selvagem, 2016.

17 ANDRADE, Oswald de. Os dentes do dragão: entrevistas, 2009, pp. 66-67.

na terceira pessoa, como outros, ou seja, *excluídos* do “nós” (“Comer um ser igual *para o índio*”), assim permanecendo até o fim da citação, em que se dá o movimento inverso, de “re-inclusão”, digamos assim, dos ameríndios no “nós”, ou melhor, dos não-índios nos americanos, inclusão que não está posta de antemão, mas se dá como tarefa, demandando uma atitude (que passa pela reivindicação da Antropofagia ritual como *nossa*, com um tornarmos nós-outros): “O dia em que os Caetés comeram o bispo Sardinha *deve* constituir, *para nós*, a grande data. (...). Nós não somos, nem *queremos* ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos: filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que [*nós*] reservamos a Pero Vaz Sardinha (...)”. Além disso, a autoctonia, o indigenato que caracteriza o “nós”, é afirmado como uma *relação de parentesco com a terra* (“filhos do continente América”) que se opõe ao vínculo genealógico regido pela lógica da herança patriarcal (“brasileiros-portugueses”), e não uma disputa filiar dentro nos marcos desse vínculo. Assim, na mesma entrevista, a Antropofagia é definida como “a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassalos de seus artistas”.¹⁸ Todavia, essa relação com a terra não é um dado, não é mera reivindicação do solo em oposição ao sangue como elemento determinante do pertencimento. No seu relato sobre o movimento, Bopp lembra de uma afirmação de Oswald a respeito: “Somos prisioneiros de uma civilização técnica. Perdemos contato com a terra”.¹⁹ Ou seja, nascer *aqui* não seria suficiente para ser um “filho da América”. Seria preciso nos (re-)colocarmos “em comunicação com o solo”, gesto apregoado pelo *Manifesto* e que será uma constante da Antropofagia, constituindo um de seus pontos-chave. Para tanto, nada melhor que seguir

18 *Ibidem*, p. 65.

19 BOPP, Raul. Vida e morte da antropofagia, 2008, p. 60.

o exemplo daqueles povos que têm e mantêm essa comunicação e aos quais poderíamos nos filiar, (re-)estabelecendo-a e constituindo-nos, só assim, como autóctones, nativos da América: por isso, Bopp definirá o “Índio” como a “Raça-alicerce. A que está em contato com a terra. Subjacente. Mas determinando as linhas do edifício”. Ou seja, *nós* não somos “filhos do continente América” por genealogia, por descendermos em maior ou menor grau dos povos indígenas, nem tampouco só por termos nascidos na mesma terra, mas por uma relação de contato com ela que perdemos e que precisamos reaprender com o exemplo dos ameríndios. Caso consigamos, seremos filhos da terra e nos filiaremos a eles: é a terra que faz o parentamento. “Filiação. O contato com o Brasil caraíba”.

7. “Caraíba” (e não “tupi” nem “índio”) é o termo preferencial da Antropofagia para se referir ao cosmos indígena. Alguns comentaristas desavisados viram aí uma referência aos povos Caribe – os mesmos do erro de Colombo... Embora não seja esse o sentido do termo no *Manifesto*, não se pode ignorar a “contribuição milionária de todos os erros”. Pois o Brasil caraíba é um *brasil canibal*: quem se manifesta é o antropófago (e não o brasileiro pura e simplesmente). Contudo, em tupi, a palavra, bem como seus cognatos nas línguas do tronco macro-tupi designa: 1) uma classe de demiurgos míticos; 2) por extensão, uma classe de xamãs, igualmente dotados de um poder respeitado e temido; 3) e, também extensivamente, os brancos (ou seus sacerdotes) que aqui chegaram, vistos como seres poderosos dotados de artefatos potentes (até hoje, derivados de *karai* são usados nessa acepção por diversos povos indígenas, inclusive não-tupi) – e essas três acepções são explicitamente mobilizados na *Revista de Antropofagia* e no *Manifesto*.²⁰ Além de remeter a uma dimensão mítico-cosmológica em que tudo é (potencialmente) humano e a práticas xamânico-rituais, o “caraíba”

20 Cf. NODARI, Alexandre & AMARAL, Maria Carolina de Almeida. “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago”. *Direito e Práxis*, 2018.

do *Manifesto*, desse modo, poderia então ser não o índio, mas o branco, ou melhor, o branco tal como foi visto, transformado pelo índio: “nós” do ponto de vista do outro?

De fato, podemos pensar nessa direção a partir da brilhante leitura de Beatriz Azevedo, que traz à tona a *forma* como o texto arma e rearma, arranja e rearranja, uma *cena* enunciativa, o modo como ele *manifesta* o antropófago, e como tal canibal *se* manifesta por meio dele. Nesse “grande palco em que se transforma o manifesto”, um “sujeito coletivo” se dirigiria, como que em praça pública, a um “auditório virtual”, a outros, declarando uma guerra, nomeando inimigos.²¹ Segundo Beatriz Azevedo, a cena que a cenografia do *Manifesto* constrói é a do ritual antropofágico tupinambá, em que justamente as posições do próprio (“nós”) e do outro (“vocês”) se encavalgam: estaríamos, então, diante da *encarnação* “no *corpo* do texto” da “vivência da teatralidade do jogo entre o devorador e o devorado”.²² Como se sabe, na cerimônia canibal tupinambá, matador e vítima encenavam um diálogo feroz no qual era difícil definir quem mataria e quem seria morto, de quem seria a carne devorada, pois o prisioneiro insistia que já havia comido muitos dos parentes do seu algoz e que seus próprios parentes o vingariam devorando a este. Na *Revista de Antropofagia*, são várias as remissões a esses diálogos, a começar por uma de Bopp citada por Oswald no “Esquema ao Tristão de Ataíde”, publicado no número de setembro de 1928 (da 1ª dentição): “Veja só que vigor: – Lá vem a minha comida pulando! E a ‘comida’ dizia: come essa carne porque vai sentir nela o gosto dos teus antepassados.” Na segunda dentição também aparece um “canto do prisioneiro que vai ser comido” (o outro lado do diálogo), sem indicação da fonte, a não ser que provém “Dos Tupinambás”): “Eu não me lamento. Os verdadeiros bravos morrem no país de seus inimigos. O meu país é grande e os meus

21 AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*, 2016, pp. 198, 99.

22 *Ibidem*, p. 194.

saberão vingar-me de vós”. O prisioneiro, portanto, se dizia já vingado (pela certeza de que seus parentes o fariam), se vangloriava de já ter matado ou comido muitos da aldeia de seus captores, insistia, para retomar o “canto de um desses prisioneiros” citado no relato de Montaigne (fonte essencial do movimento), que a carne que estes comeriam tinha um sabor *familiar*:

Que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu. Estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhes, são vossas, pobres loucos. Não reconheceis a substância dos membros de vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne.²³

Comer com a boca o corpo dessa boca que fala que sua carne é a mesma daquela que come: eis a Antropofagia. Nesse sentido, não poderíamos dizer, seguindo Beatriz Azevedo, que quem fala no *Manifesto*, o “nós” do texto, são os índios *em nós*, aqueles que *devoramos* pelo processo colonizador; que quem nele se *manifesta* para nós são os índios em nós, os outros em nós, nós-outros? Não poderíamos afirmar também que, como “vacina antropofágica” contra nós-mesmos, o que eles nos oferecem, pelo “corpo desmembrado da palavra” do *Manifesto* que se assemelha ao corpo “retalhado” do inimigo no banquete canibal, é o “gosto”, amargo e indigesto, da *nossa* “própria carne”?²⁴

8. Um outro “nós” também comparece na entrevista citada acima, o “nós” vanguardista: “nós, os artistas – sismógrafos sensibíllimos dos desvios físicos da massa – nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos”²⁵ – formulação que adianta a conhecida expressão de Pound, “antenas da raça”, e, ao mesmo tempo, situa os artistas à frente – em sensibilidade – dela (da

23 MONTAIGNE, Michel de. Ensaios. Livro I, 1961, p. 267.

24 AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia: Palimpsesto selvagem, 2016, p. 204.

25 ANDRADE, Oswald de. Os dentes do dragão: entrevistas, 2009, p. 68.

“massa”) e os coloca como dependentes de suas emissões ou “desvios físicos”: “Virá, mesmo [a Antropofagia], de encontro a um desejo da massa?”, pergunta Oswald no encerramento da entrevista.²⁶ E sintomaticamente, em um texto que saiu na página de “Antropofagia” da revista *O Q A* no dia 26/9/1929, intitulado “o senso estético de Poe”²⁷, as figuras do nativo e da vanguarda são fundidas, cabendo a “nós” segui-los, num movimento análogo ao descrito ou prescrito no trecho anterior da entrevista. Aqui, são outros que ocupam a posição de vanguarda, a saber, não mais os artistas, não mais “nós”, mas os outros, os indígenas: “caminhamos, porém, à vanguarda dos nossos avós – os índios”. Nessa espécie de curto-circuito temporal, em que os “avós” constituem a linha de frente, a posição mais avançada, é o próprio sentido da vanguarda, da ancestralidade e do aparentamento que se coloca em disputa: reivindica-se, como herança, aqueles que já estavam aqui (um passado), mas que não só continuam aqui (no presente), como estão adiante, na vanguarda (apontando ao futuro). Não é um acaso que o “nós” do *Manifesto* enuncie já ter tudo aquilo que as vanguardas políticas e estéticas almejam: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”, e também “a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários”, a “Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário”. Para os antropófagos, os indígenas estão na vanguarda, são a vanguarda, são o movimento que a vanguarda, o movimento antropófago, deve seguir: são avós não porque estão no passado, na origem do Brasil, mas porque são *originários*, não cessando de originar outras histórias, porque há muito tempo estão abrindo e seguindo o caminho outro que forma os “Roteiros” múltiplos que nós agora devemos trilhar. E é por esse caminhar, é porque “Caminhamos”, em “comunicação com o solo”, que eles se tornam nossos avós, i.e., que se estabelece a “Filiação. O contato com

26 *Ibidem*, p. 71.

27 Cf. NODARI, Alexandre. “A oca de Clóvis de Gusmão: sobre a página antropófaga na revista *O Q A* (O que há)”. Landa, 2021.

o Brasil Caraíba”. A Antropofagia é a proposição de uma aliança político-ontológica com os povos ameríndios, uma frente ampla contra a colonização, que toma a (onto-)lógica da Antropofagia ritual tupinambá como exemplo (vanguarda) de saída do conflito edípico-genealógico da tradição. Não é um acaso que o *Manifesto* seja muito mais uma invectiva de transformação *contra* a civilização cristã-ocidental que a afirmação de *uma* identidade indígena: o “antropófago”, diz Eduardo Sterzi, “não é propriamente um indígena, mas, antes, um *aglomerado indígena-alienígena*”.²⁸ É comendo (politicamente) a colonização que nos constituímos performativamente como seu contrário, a saber, como nativos *e* antropófagos. Como nós, os outros. *Nós-outros*.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciência del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

AGUILAR, Gonzalo. “A Antropofagia de Oswald de Andrade e Serge Voronoff: incursões no corpo”. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*. v. 1, n. 5, 2002, pp. 36-62.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed., revista e ampliada. São Paulo: Editora 34/EdUSP, 2003.

ANCHIETA, José de. *Teatro*. Seleção, introdução, notas e tradução do tupi de Eduardo Navarro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. 2. ed. rev. e ampl. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

28 STERZI, Eduardo. Saudades do mundo: notícias da Antropofagia, 2022, p. 206.

ANDRADE, Oswald de. “A antropofagia como visão de mundo”. In: *Diário confessional*. Organização de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. pp. 511-549.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. 2. ed., revista e ampliada. Organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2009.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Livros I e III. Tradução, prefácio e notas linguísticas e interpretativas de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.

NODARI, Alexandre. “A oca de Clóvis de Gusmão: sobre a página antropófaga na revista *O Q A (O que há)*”. *Landa*. v. 10, n.1, 2021. pp. 188-243.

NODARI, Alexandre & AMARAL, Maria Carolina de Almeida. “A questão (indígena) do *Manifesto Antropófago*”. *Direito e Práxis*. v. 9, n. 4, 2018. pp. 2461-2502.

Revista de Antropofagia: 1ª e 2ª edições (fac-símile). São Paulo: Abril / Metal Leve, 1975.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

Submissão: 06/04/2023

Aceite: 11/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e93740>

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

Cópia, aventura e invenção em *Pau brasil*, de Oswald de Andrade

Reproduction, adventure and invention in *Pau brasil*,
by Oswald de Andrade

Larissa Costa da Mata
UFERSA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95881>

Resumo

Este ensaio investiga o contato de Oswald de Andrade, em *Pau brasil* (1925), com a literatura moderna, dedicada à “crise” do verso como condição de emergência do poema. Partindo de ensaios críticos publicados pelo autor na década de 1940 e da leitura desse poeta por Manuel Bandeira e pelos irmãos Campos, compreende-se Andrade como parte de uma linhagem a que também pertencem Stéphane Mallarmé e o barroco. Essa se vale do nexos entre palavra e imagem, bem como da reprodução como procedimentos criativos. Por fim, este texto se debruça sobre as afinidades entre a viagem, a cópia e a invenção em Oswald de Andrade, analisando especialmente o fragmento PERO VAZ CAMINHA, do livro de 1925, em diálogo com interpretações semelhantes da tradição colonial no modernismo e na contemporaneidade. Compreende-se que, com esse texto, o poeta modernista reconstitui uma proximidade entre a noção de começo e de fim do poema, em consonância com a concepção benjaminiana de origem, o que deslocaria o seu livro de uma interpretação nacionalista da vanguarda a que pertenceu.

Palavras-chave: Reprodutibilidade; crise de verso; origem; poesia pau brasil; Oswald de Andrade.

Abstract

This essay focuses on *Pau Brasil* (1925) to investigate the relation of Oswald de Andrade with a debate concerning the crisis of verse as a condition to the birth of poem in modern literature. This discussion takes into account critical essays by Andrade, published in the 1940s, as well as criticism on that poet by Manuel Bandeira, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, in order to retrace a genealogy of this Brazilian poet, to which also belongs Stéphane Mallarmé and baroque style. Such succession draws on bonds between word and image, also on reproduction as a creative strategy. At last, this text considers the affinities among journey, copy and invention in Andrade, by analyzing the fragment PERO VAZ CAMINHA, published on *Pau Brasil*, in dialogue with similar interpretations of colonial tradition by modernist literature and contemporary art. That poem brings to light the proximity of beginning and end of poem, according to an understanding of origin by Walter Benjamin, which displaces the usual interpretation of Andrade's book in relation to modernist nationalism.

Keywords: Reproducibility; crisis of verse; origin; pau brasil poetry; Oswald de Andrade.

1. O “salto mortal” de Oswald de Andrade

*Para chegar a ela é preciso, antes de tudo dar o passo heroico,
o salto mortal, admitir a legitimidade e o valor de um
conhecimento que não se expressa, que não pode se expressar,
que as palavras não podem traduzir.*

(Henri Brémond, apud Oswald de Andrade, “Novas
dimensões da poesia”)

*Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real*

(“Primeiro chá”, Oswald de Andrade)

Em 1949, Oswald de Andrade apresenta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a conferência intitulada “Novas dimensões da poesia”, texto que, assim como “A crise poética”, do mesmo ano, revisa as contribuições deixadas à poesia moderna por Ortega y Gasset, Baudelaire, Hölderlin, Rilke, Góngora e Mallarmé. Tais ensaios nos revelam, por meio das afinidades eletivas neles apontadas, indícios para a interpretação da sua poética, presumíveis no “Manifesto da poesia Pau Brasil” (1924), mas ofuscados pelos elementos que, via de regra, alimentaram boa parte da tradição crítica acerca da literatura modernista. Isso porque a leitura predominante dessa vanguarda evoca a sua fundação com o advento da Semana de 1922 e ressalta o ímpeto nacionalista dessa estética, de modo que a crítica faz perdurar os preceitos lançados por esse movimento de vanguarda¹. Por sua vez, a ênfase direcionada a esses

1 Vejamos apenas um exemplo de como o método modernista é incorporado por Antonio Candido, herdeiro desse movimento pela proximidade intelectual e familiar com Mário de Andrade, entre outros aspectos. Na introdução de Formação da literatura brasileira (1959), constatam-se os

aspectos obscurecem o fato de esse poeta ter sabido reconfigurar a herança da crise do verso, apontada por Mallarmé e reelaborada pelas vanguardas, ao se valer, em *Pau brasil* (1925), dos laços entre o signo e a imagem e de um processo industrial de cópia e de invenção, a fim de iluminar os detritos da nossa História, a cisão desde a origem, ou seja, nos textos dos cronistas viajantes e dos documentos fundadores do país, e não meramente as raízes nacionais. Como veremos, o seu poema PERO VAZ CAMINHA, da seção intitulada “História do Brasil”, nos remete à dubiedade característica da perturbação do verso – que o situa entre a prosa e a poesia, a literatura e a imagem, o riso e a seriedade – e do próprio signo, visto apontar, a um só tempo, para o desvelamento e para a ocultação dos sentidos.

O primeiro livro de poesia de Oswald de Andrade veio a público depois da estreia desse intelectual na ficção, com o volume *Os condenados* (1922), da Trilogia do Exílio, e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), com o qual *Pau brasil* guarda afinidades quanto ao aspecto fragmentário, à ênfase na transitoriedade e à apropriação de procedimentos de reprodução e montagem da imprensa e das artes mecânicas como o cinema e a fotografia. Ademais, a prosa e a poesia de Oswald de Andrade aproximam-se em virtude de os seus textos perpetuarem o deslocamento, a descoberta e a surpresa proporcionados pelas viagens, como se vê em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e em *Serafim Ponte Grande* (1933).

O volume, impresso pela mesma editora francesa em que saíra *Feuilles*

motivos de o autor refutar o barroco de Gregório de Matos (visto por ele como “manifestação isolada”, com poucos leitores e escritores, o que impossibilitaria a sua compatibilidade com o sistema literário) e de atribuir o caráter de gênese da literatura brasileira ao arcadismo. Esse movimento, segundo o crítico, pertence a um percurso da “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura.” CANDIDO, Antonio. “Oswald viajante”, 2017, p. 27. Por sua vez, em “O movimento modernista”, conferência apresentada vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade perfaz igualmente uma aproximação entre literatura nacional e autonomia política, ao comentar acerca das afinidades entre o arcadismo e o romantismo. ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, 1972.

de route em 1924, do amigo suíço Blaise Cendrars, divide-se em dez partes, todas antecedidas por ilustrações de Tarsila do Amaral e por um título, à exceção da primeira. Essa contém o poema-minuto “Escapulário” e o texto-manifesto “Falação”, uma sorte de autocitação do “Manifesto da poesia pau brasil”, antecedidos pela dedicatória “A Blaise Cendrars por occasiao da descoberta do Brasil”², suprimida nas *Poesias reunidas* (1945).

No livro, sujeitos poéticos variados, ou mesmo ausentes, se movem através do tempo e do espaço. Assim, a segunda parte, “História do Brasil”, se compõe de poemas que iluminam a surpresa do encontro de cronistas europeus com a terra tropical, ao passo que as demais percorrem uma infinidade de tempos (o cronológico, da colonização, o do retorno periódico do Carnaval, e o instantâneo, da máquina fotográfica e da imprensa), de lugares (Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, Guararapes, São Paulo, São Martinho, Sevilha etc.) e findam com o retorno do sujeito poético ao Brasil em um navio mercante, o *Loyde* brasileiro. Não por acaso, as ilustrações de Tarsila do Amaral trazem uma caravela e um navio a velas, provindos de direções opostas, reforçando o aspecto de circularidade nesse percurso temporal em que o antes e o depois parecem se repetir. Saliente-se, ainda, o fato de que o efeito de exotismo, provocado pelo encontro dos trópicos pelos viajantes coloniais, é substituído pela nostalgia deixada pela Cidade Luz (“uma saudade feliz de Paris”, em “Contrabando”) no sujeito poético recém-chegado à terra natal. A perspectiva a que se reportam os poemas de Oswald de Andrade é antiépica, na contramão do discurso oficial, posto compor-se predominantemente pelo fragmentário, pelo inacabado, pelo efêmero e pela ironia³.

2 A dedicatória e os poemas de Pau brasil foram transcritos conforme a grafia da edição fac-similar de 2003.

3 SCHWARTZ, Jorge. O fervor das vanguardas, 2013.

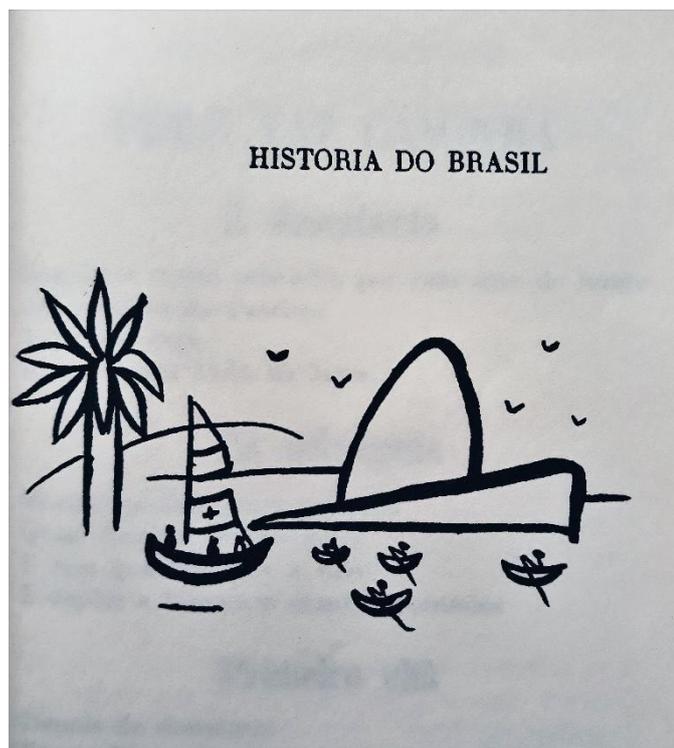


Figura 1: Ilustração de Tarsila do Amaral em *Pau brasil* (2003)



Figura 2: Ilustração de Tarsila do Amaral em *Pau brasil* (2003)

Afora o nacionalismo evidente, evocado explicitamente pelo título, pela capa (em cuja bandeira brasileira o autor inscreve “Pau Brasil”), e mesmo pelos temas e imagens tangenciados por alguns de seus poemas, a ruptura radical

do verso consiste no traço mais marcante desse livro, bem como o motivo de seu reconhecimento instável contemporaneamente à publicação. Haroldo de Campos, que contribuiu para a retomada da poesia oswaldiana na década de 1960, compreende essa radicalidade como uma afetação da consciência pragmática e real do que seria a linguagem. Por sua vez, a transgressão das formas tradicionais se atinge por meio da aproximação da poesia e da imagem, da ênfase no poético como linguagem, do despojamento irônico do texto e da apropriação de técnicas industriais de reprodutibilidade, a fim de concretizar a invenção literária⁴.

Nesses termos, Oswald de Andrade tanto acrescenta elementos à poesia visual que o antecedeu nas vanguardas europeias, como repete o gesto mallarmaico de transformar a crise moderna do verso em procedimento literário. Isso porque, conforme esclarece Marcos Siscar em *Poesia e crise* (2010), o discurso poético da modernidade põe em xeque os aspectos fundantes do seu próprio sentido, o que se manifestaria na “profecia do fim do mundo” de Baudelaire, na reflexão sobre a “crise do verso” em Mallarmé, no “ódio ao contemporâneo” de Verlaine e, finalmente, na intensidade destrutiva das vanguardas, sobretudo do dadaísmo. A própria modernidade se realizaria diante da constatação do “fim do poema” e da paixão do gênero pelo sacrifício, o que o situa entre as posições de vítima e de carrasco. Dessa maneira, a formalização poética não separa a dificuldade da herança, e a literatura moderna busca reconfigurá-la constantemente como um vestígio desse caos, ao mesmo tempo em que converte a experiência do colapso em procedimento⁵.

Não por acaso, na década de 1940 – após a geração de 1945 decretar a “morte” do modernismo e dar um passo atrás nas conquistas estéticas do

4 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 2017.

5 SISCAR, Marcos. *Poesia e crise. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, 2010.

movimento – Oswald de Andrade elabora uma discussão mais densa acerca da tensão de que tratara Siscar. Primeiramente, na já mencionada conferência “Novas dimensões da poesia”, o autor defende uma lógica de ocultamento pelo verso, a sua função de “obscurecer esclarecendo”, ao mesmo tempo em que lança luz sobre a concretude do poema, sobre a palavra como o seu elemento base, segundo as contribuições de Hölderlin e Rilke (para os quais a poesia “nomearia” as coisas), do autor da epígrafe, o escritor e teólogo Henri Brémond, pioneiro da distorção da linguagem como matéria plástica, e de Mallarmé, para quem “a poesia não se faz com ideias, mas com palavras”. Como se sabe, o autor de “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (1897) e de *Divagações* (1897) libertara o poema da métrica regular (da prisão alexandrina, mencionada por ele em “Crise de verso”) e das estruturas predeterminadas e fixas. Atento às lições dos modernos, Oswald de Andrade sugere que a poesia se manifestaria como uma sorte de *abalo nos nervos*, um “troço”, como teria dito mais recentemente Waly Salomão, ou uma irradiação, que transformaria pelo contato do sujeito com o meio: “Mas são as palavras que transmitem o fluido misterioso que nos toca. Estabelecem-se por irradiação e impulso a magia e o contágio. Contanto que tenhamos em nós o fio-terra”⁶.

Por sua vez, no ensaio “A crise poética”, também incluído em *Estética e política* (1991), Andrade define os termos do que compreenderia como a nova poesia ao retomar a ideia, já presente no manifesto de 1924, de que “a poesia anda na rua”, portanto, seria necessário “ver com os olhos livres” para que seja captada, reinstaurando-se a inocência da criança, do “primitivo” e do louco. O autor dava, assim, continuidade ao propósito despojar o texto literário da solenidade acadêmica, ressuscitada pelos escritores daquele momento: “[...] Ao contrário, muitos dos novos de hoje se apresentam com uma solenidade de última instância. E parecem ignorar que poesia é tudo:

6 ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*, 1991, p. 164.

jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca”⁷.

Essas reflexões de Oswald de Andrade sobre a literatura moderna contestam indiretamente, por um lado, a mencionada geração, que rechaçou as renovações modernistas, e, por outro, a *Apresentação da poesia brasileira* publicada por Manuel Bandeira em 1946. Na introdução a esse volume, o autor de *A cinza das horas* revela uma incompreensão do potencial arrivista e inventivo do verso poético, ao classificar Oswald de Andrade como um prosador e romancista em férias, e não como poeta. Desse modo, o gesto extremo oswaldiano seria visto como mero ímpeto experimental e nacionalista, pois, a seu ver, a contribuição de Andrade ao movimento teria sido a de “patriarizar” o Brasil, mas a sua obra seria “mais exemplo do que criação”⁸. Ademais, os “poemas” (o termo é escrito entre aspas no ensaio citado) de *Pau brasil* e do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) seriam expressões irônicas de um romancista “como se estivesse a brincar”⁹.

Podemos concordar com Haroldo de Campos, para quem Bandeira havia desconsiderado o fato de que mesmo a destruição dadaísta não se desvinculava da proposição de novas formas. Além disso, a recusa de Oswald por Bandeira pode ser compreendida observando-se a leitura distinta da poesia de Stéphane Mallarmé operada pelos irmãos Campos e por Manuel Bandeira¹⁰. Esse último, assim como outros dos colaboradores da Semana de Arte Moderna, ainda não se separara de todo do resquício simbolista, tão presente na primeira metade do século passado entre os escritores brasileiros,

7 *Ibidem*, p. 173-174.

8 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira seguida de uma antologia de versos*, 1954, p. 134.

9 *Ibidem*, 1954, p. 139.

10 Agradeço ao amigo Demétrio Panarotto por esse reparo perspicaz, que me levou compreender mais claramente as razões para recusa da poesia oswaldiana por Manuel Bandeira.

como reforça a leitura aguda sobre a poesia dos modernistas de primeira hora por Leandro Pasini.¹¹

Logo, no ensaio “O centenário de Stéphane Mallarmé” (1942) Bandeira se prenderia ao vínculo do poeta francês com o simbolismo, quando bem sabemos, ao menos desde Jacques Derrida, que Mallarmé não ocuparia um espaço definido no quadro da poesia de seu país. Ainda que reconheça, no autor de *Divagações*, a mesma estratégia de Oswald de Andrade de colher a poesia das ruas, ou de buscar semeá-la novamente no cotidiano (por exemplo, escrevendo em versos os endereços dos seus amigos nas correspondências), Bandeira rechaça a poesia visual de “Um lance de dados”, designada por ele como “uma catástrofe” e “um ato de demência”¹².

Ora, sabemos que o laço entre a poesia e a imagem em Mallarmé, fundamento da poesia concreta, fora sido investigado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, junto aos ideogramas chineses e à poesia oswaldiana. Para Augusto de Campos, por exemplo, em “Mallarmé: o poeta em greve”, a ruptura provocada por esse escritor o situaria em uma posição monstruosa, por atingir os limites da linguagem e uma consistência consciente da implosão da poesia, tornando a escrita literária inespecífica¹³.

Mallarmé, em “Um lance de dados”, se utilizara de uma lógica da série e da estrutura, promovendo uma associação dinâmica de imagens, por meio de estratégias como o emprego de fontes diversas no seu texto, a presença do branco como signo e o uso especial da página, considerada como duas folhas

11 PASINI, Leandro. *A Semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos*, 2012.

12 BANDEIRA, Manuel. “O centenário de Stéphane Mallarmé (1942)”, 2009.

13 Em seu livro *Frutos estranhos* (2014), Florencia Garramuño aborda uma literatura inespecífica e impertinente, a qual escapa do enquadramento em uma única categoria. A crítica argentina alude a relatos breves, os quais não se articulam em uma única identidade, mas se caracterizam pelo entrecruzamento de suportes, modificando a materialidade do próprio objeto livro, de maneira similar ao que ocorre em Mallarmé, mas também em *Pau brasil* e no *Primeiro caderno*, de Oswald de Andrade. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*, 2014.

dobradas, fazendo “caducar o mero e linear verso-livre”¹⁴. O dinamismo também surgiria do fato de o poema possuir um efeito de circularidade, posto que as suas últimas palavras sejam idênticas às primeiras, consequência similar à obtida pelos desenhos de embarcações no livro de Oswald de Andrade. Contudo, o poeta brasileiro se distinguiria de Mallarmé quanto uso de uma linguagem superelaborada, ao passo que extrapolaria o nível do poético, por aproximá-lo do ruído e de outros elementos que não pertenceriam ao gênero, como observa Augusto de Campos quanto ao *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*¹⁵.

A visualidade da literatura foi obtida por Oswald de Andrade por meio da afinidade estreita com vanguardistas como Guillaume Apollinaire, autor dos *Calligrammes* (1918), da justaposição entre textos e ilustrações – as de Tarsila, no caso de *Pau brasil*, e as do autor, em *Primeiro caderno* – e da ausência de pontuação. O uso ostensivo das ilustrações apenas se acentua em grau no segundo desses livros, no qual os poemas se tornam ainda mais reduzidos, assumindo o aspecto de “miniepigramas”¹⁶. O traço imagético da linguagem escrita se antecipa nos elementos pré-textuais de seu livro de 1925, conforme constatou Maria Augusta Fonseca em “Taí: é e não é – Cancioneiro Pau Brasil” (2003/2004). Como se vê, a quebra não-gramatical das palavras, que informam o subtítulo do livro (“cancioneiro de Oswald de Andrade”), o crédito das ilustrações e a data, dá aos dados catalográficos a aparência de um bloco ou de um tronco. Aliás, se derivássemos para essa última interpretação, a copa dessa árvore acéfala estaria na capa, a bandeira brasileira, verde e em posição vertical, com o título registrado no centro.

14 CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”, 1991, p. 179.

15 *Idem*. Poesia, antipoesia, antropofagia & cia, 2015.

16 *Ibidem*.

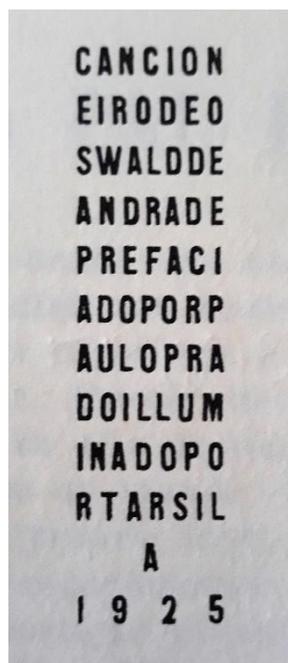


Figura 3: Subtítulo em *Pau-Brasil* (2023)

Andrade associava o texto e a imagem desde o seu “Manifesto da poesia pau brasil”, por considerar essa conjunção a sobrevivência da primeira maneira de narrar. O autor paulista reconhece, igualmente, na perspectiva infantil sobre o mundo, o procedimento inventivo da sua poética, o qual consiste em reencontrar o entorno com assombro, em nele intervir por meio de recortes e colagens, transformando a ordem preestabelecida. As crianças, como ilumina Walter Benjamin nos ensaios a elas dedicados de *Magia e técnica, arte e política*¹⁷, se apropriam de detritos de construções, roupas e jardinagem do universo dos adultos, combinando esses restos em uma configuração diversa, assim como fizera Oswald de Andrade com a bandeira pátria e com a sua “poesia *ready made*” da segunda parte do seu livro, “História do Brasil”.

Portanto, é significativo o fato de Andrade destacar na sua definição de poesia, citada na epígrafe, a ideia de Henri Brémond de que essa adviria de um

17 Refiro-me a “Livros infantis e esquecidos” (1924), “História cultural do brinquedo” (1928) e “Brinquedo e brincadeira. Observação sobre uma obra monumental” (1928). BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, 1994.

“salto mortal”. Em *Pau brasil*, esse impulso, o torvelinho ou a emergência, atualiza o antigo e resulta da montagem articulada dos originais de viajantes europeus do período colonial. Opondo-se à *descoberta*, que procurava constituir um império, uma nação, com uma “terra com mais terra”¹⁸, e que via as alteridades outras como páginas em branco, a *invenção* de Oswald de Andrade destitui a cópia da condição de equivalência, pois, rompendo o modelo ao meio, faz surgir “aquilo que as palavras não poderiam exprimir”, evocando potências antes ocultas nos discursos eloquentes dos viajantes coloniais.

2. Caminha: aventura e invenção

Em Oswald de Andrade, invenção e viagem encontram-se conectados, e muitos dos seus escritos, como bem ressaltara Antonio Candido, são distinguidos pela impermanência, pelo inacabamento e pelas “iluminações breves”. A infixidez consistiria, portanto, no fio condutor não só da prosa inacabada desse autor, como da sua “poesia-sarcasmo”, ambas estruturadas por formas móveis e abertas. Todavia, essas viagens não são meramente estratégias para “purgar as lacunas da terra”, como apontara Candido, posto sustentarem, na poética de *Pau brasil*, o percurso do oceano ao interior (a Minas Gerais, barroca, visitada pelos modernistas), e do passado (colonial) ao presente moderno. Interessa-nos, portanto, compreender como o procedimento inventivo, operado com as cesuras em um dos textos do passado colonial, a *Carta para El-Rei*, de Pero Vaz de Caminha, traz à baila os vestígios da história à qual se remete, modificando assim o original (ou a origem) e suscitando reverberações críticas até o nosso presente.

No seu livro, Oswald de Andrade evoca explicitamente as viagens ao

18 Ver: “Canto de regresso à pátria”: “Minha terra tem mais rosas / E quase que mais amores / Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra”. ANDRADE, Oswald de. *Pau brasil*, 2003, p. 103.

Brasil na perspectiva do colonizador, voltadas a satisfazer um imaginário constituído previamente sobre essas terras, concebidas como uma sorte de paraíso perdido, cuja robustez da paisagem permanecia inexplorada, e cujos povos, nus e ingênuos, seriam “páginas em branco” abertas à inscrição das tradições europeias. Parte dessas ideias seminais, contidas na carta que foi também a “certidão de nascimento” do território que se tornaria um país – e de sua literatura – estariam igualmente registradas nos relatos de Gandavo e do Frei Vicente de Salvador.

A montagem cinematográfica e industrial torna-se mais evidente em “História do Brasil”, segundo a lógica defendida pelo próprio poeta no seu manifesto, a da “riqueza dos bailes e das frases feitas”¹⁹. Com a sua poesia *ready made*, Oswald de Andrade faria cair por terra as distinções entre a vanguarda e o kitsch, aproximando-se de Marcel Duchamp com a sua *Fonte* e da *pop art* dos anos 1960. Essa repetição, assim como a reprodutibilidade da técnica, possui o efeito destruidor de dessacralizar o original, desprovê-lo da sua aura ou de sua autenticidade, ao passo que constrói com a cópia um texto novo, que *é e não é* o de Caminha.

O livro se remete, além das “descobertas” dos cronistas, à “expedição” a Minas Gerais, rememorada pela dedicatória a Blaise Cendrars, empreendida por esse poeta suíço, por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Godofredo da Silva Telles, filho do casal. Como se sabe, essa jornada deixaria resquícios na tela *O morro da favela* (1926), de Amaral²⁰, no

19 ANDRADE, Oswald de. “Manifesto poesia pau brasil”, 2009, p. 472.

20 Tarsila esclarece, em “Pintura pau brasil e antropofagia”, que o encantamento provocado pela simplicidade das cidades mineiras fora transposto aos seus quadros: “[...] depois vaguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem modo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a datava à época moderna. [...]” AMARAL, Tarsila. “Pintura pau-brasil e antropofagia”. Revista Anual do Salão de Maio – RASM, 1939, n. p.

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

estudo de Mário de Andrade sobre o escultor Aleijadinho²¹, assim como em *Feuilles de route*, de Cendrars, e na seção “Roteiro das Minas”, de *Pau brasil*. Na década de 1930, igualmente, o poeta Manuel Bandeira lançaria o seu *Guia de Ouro Preto*, texto de caráter híbrido, entre obra de documentação e literária, publicado sob os auspícios do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo de Melo e Franco²².

Ora, a “parada” deste texto em Minas Gerais não se dá como o reconhecimento de um destino, e sim pelo fato de que o estado brasileiro e os textos de viajantes europeus sustentam o contato desse intelectual modernista com um lastro do barroco. Esse fundamento estaria presente, na tradição colonial de Caminha, na arte e na literatura mineiras (em especial, no período dos inconfidentes), aproximando a poesia oswaldiana de dois veios nacionais do barroco, o do açúcar (baiano) e o do ouro (mineiro), respectivamente. Não porventura, a leitura da poética oswaldiana pelos irmãos Campos a inclui na série em que, modernamente, encontraríamos Mallarmé, mas que antes teria sido atravessada Gregório de Matos, desaguando por fim no concretismo. Como recorda Augusto de Campos em *Poesia, antipoesia, antropofagia* (2015), Matos deglutira e devorara a tradição europeia por meio de um sincretismo tropical, servindo-se da “*contribuição milionária de todos os erros*” e de uma língua híbrida, o *português como se falava* na Bahia de então. Em contrapartida, também Maria Augusta Fonseca alude aos traços barrocos na escrita oswaldiana, com “os cacós da fala e do tema, mesclados a ecos de procedimentos literários (como no recolhimento final dos versos, à moda do barroco cultista)”, ferindo as expectativas nobres²³.

Na bricolagem feita com Caminha, Andrade explora a indecidibilidade

21 Refiro-me ao ensaio de mesmo nome publicado em *Atlântico* (1942) e depois incluído em *Aspectos da arte brasileira* (1975).

22 BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*, n. d.

23 FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é. Cancioneiro pau brasil”. *Literatura e Sociedade*, 2003-2004, p. 130.

do signo, usualmente produzida na estética barroca pelo efeito de paranomásia, que justapõe termos de sentidos diversos, mas de sons semelhantes. Essa figura de linguagem perpassara outro dos poemas dessa mesma seção, atribuído ao autor suposto J.M.P.S., o “Vício na fala”, nos parentescos entre milho e melhor – ou seja, *mio* e *mió* – mas também entre *teia* e *teado*²⁴. No caso de “PERO VAZ CAMINHA”, o mecanismo se constata já no título do poema, escrito em caixa alta, em que a preposição “de” é suprimida do nome próprio. Logo, CAMINHA pode ser dubiamente compreendido como o escrivão lusitano e com o verbo “caminhar”, conjugado na terceira pessoa do singular do modo indicativo. Assim, o poema se reporta, mais uma vez, ao deslocamento como recurso da sua literatura, notado por Candido, ao converter o funcionário da corte portuguesa em uma sorte de “turista” que se surpreende com o que vê em um país nunca antes visitado.

Afora o sentido do trânsito, as estrofes de CAMINHA também rememoram a estética inacabada do restante desse livro, composto por poemas concisos e por vezes abandonados como arremedos de outros discursos, como rascunhos, ou como os desenhos *naïve* de Tarsila, que abarcam imagens “vazadas”, com linhas interrompidas. No fragmento em questão, o traço é sugerido pelo percurso, que se detém com a chegada à ilha de Páscoa: “Seguimos nosso caminho por este *mar de longo* / Até a oitava da Paschoa”²⁵. Como indício da intermitência (da viagem e de *Pau brasil*), a figura retorna adiante, no poema “Longo da linha”, no qual cenas e trechos da paisagem parecem ser emoldurados pela janela de uma locomotiva em

24 Desse modo, Oswald indica o barro da roça, usado para fazer telhas e telhados, em que podemos encontrar uma alusão ao plasticismo barroco. No ensaio em que discute a permanência dessa estética na poeta paranaense Josely Vianna Baptista, Débora Cota atesta que o barro, parte do título e da ilustração da capa de *Roça barroca* (2011), de Baptista, é a matéria que guarda o vermelho típico da região fronteira (entre Brasil e Paraguai) e, ao mesmo tempo, se refere à maleabilidade da arte barroca e a um tempo atrás da história. COTA, Débora. “Sobre barro, barroco e literatura ameríndia em *Roça barroca*, de Josely Vianna Baptista”. *Revista Humanidades e Inovação*, 2019.

25 ANDRADE, Oswald de. *Poesia pau brasil*, 2003, p. 25. Grifo nosso.

movimento sobre uma estrada de ferro: “Coqueiros / Aos dois / Aos tres / Aos grupos / Altos / Baixos”²⁶.

A ambiguidade se acentua no recorte da carta de Caminha acerca da sensualidade e da nudez das mulheres indígenas, suprimido da primeira publicação da missiva, editada pelo padre e historiador Manuel Aires de Casal e impressa na *Coreografia Brasílica* em 1817. Ora, isso porque esse documento não era meramente uma certidão de posse do território no qual os navegadores aportaram, autenticado pela Bula Papal Inter Coetera de 13 de maio de 1456, mas também dos seus habitantes e de tudo o que ali se encontrava. A fim de ampliar o corpo místico da Igreja, do qual o Rei se tornava o centro ou a cabeça, junto ao papa, na constituição do império, a invasão dos novos territórios adotava a justificativa de cristianizar os povos “brutos” e difundir a fé cristã²⁷.

Conforme recorda Silviano Santiago em “Destinos de uma carta”, crítico que, na década de 1960, oferecera um curso sobre o texto de Caminha na Universidade do Novo México, os marinheiros, depois de se arriscarem nas longas viagens de navio, padecendo com a sujeira, as tempestades e o escorbuto, ofertavam os territórios encontrados ao Rei D. Manuel como uma sorte de “dádiva”. Não obstante, permaneciam em uma condição precária, com poucas posses, como os indígenas, pois somente poderiam adquirir bens por meio da pirataria. Destarte, quando o português equipara os indígenas às aves montesinas (nômades) e, depois, as moradias dos nativos à nau, aproxima a posição dos tripulantes à dos ameríndios²⁸. Por outro lado, as belas mulheres indígenas caberiam apenas aos nativos, e não

26 *Ibidem*, p. 94.

27 SANTIAGO, Silviano. “Destinos de uma carta”, 2006.

28 “Sem casa nem moradia onde se recolha, na semovente caravela, o marinheiro vive social e economicamente fora do seu grande feito. Sem casa nem moradia, ou melhor, em casa que se parece com a nau capitânia, o indígena vive fora do feudalismo e do mercantilismo europeus.” *Ibidem*, p. 236.

aos marinheiros, por isso, passam a ser tão desejadas. Assim como haviam sido o “prêmio” dos navegadores por seus esforços no episódio da Ilha dos Amores, em *Os lusíadas*, de Camões, Caminha as cobiça como troféus, com olhos completamente desprovidos de pudor cristão.

Em “As meninas da *gare*”, primeiro excerto de PEROVAZ CAMINHA, Oswald de Andrade moderniza o encontro primevo, movendo as jovens para uma estação ferroviária (*gare*, do francês), de modo que as “três ou quatro moças bem moças e bem gentis” se encontrem disponíveis ao desfrute dos espectadores, como prostitutas (já em “O bonde”, as “protestutas” sacodiam no interior do vagão). Com isso, o autor coloca em relevo o duplo sentido da expressão “vergonha”, empregado repetidamente pelo marinheiro português na missiva: o de pudor e o de genitália à mostra. Ou seja, reporta-se ao momento intersticial entre o antes e o depois do empreendimento colonizador e de suas violações dos corpos femininos e das terras:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem
gentis
Com cabelos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha²⁹.

Não nos esqueçamos de que Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928), mais especificamente no capítulo da “Carta pras icamiabas”, se apropriou do texto de Caminha, entre outras fontes, como *Os lusíadas*. Na rapsódia, a reprodução e a colagem recobriam o fundamento da estética não-original de Mário de Andrade e Oswald, ou seja, o de que o leitor constitui a autoridade inerente ao texto, visto que a leitura significa compreender a escrita como o lugar de desaparecimento do sujeito³⁰. Desse modo, diante

29 ANDRADE, Oswald de. Poesia pau brasil, 2003, p. 26.

30 A ponderação provém da crítica norte-americana Marjorie Perloff, em *O gênio não original* (2013), a partir das considerações de Roland Barthes acerca da morte do autor. Para ela, quem

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

da acusação de plágio por Raimundo de Moraes, Mário admitiria a cópia do estilo e das matrizes, bem como a propriedade de sua assinatura/leitura:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. É até o sr. Na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. [...]

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. [...] Meu nome está na capa do *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o *Macunaíma* é meu³¹.

Diversamente de Caminha, cujo relato prolixo revela o propósito apenas nos últimos parágrafos, ou seja, o de libertar o gênero do exílio, Macunaíma não tarda em informar o seu objetivo (ainda que em linguagem empolada e obscura), ou seja, obter mais dinheiro das icamiabas em moedas de “cacau”. Ademais, talvez porque estivesse ciente de que o seu poder sobre as súditas iletradas se sustentava no domínio da escrita na língua europeia, que as amazonas desconheceriam³², não tem decoro em admitir a necessidade de tais meios para conquistar a companhia de mais “francesas”, as quais correspondem, na narrativa marioandradina, às “meninas da gare”:

[...] Bem podeis conceber, pois, quanto hemos já gasto; e que já estamos carecendo do vil metal, para brincar com tais difíceis donas. Bem quiséramos impormos á nossa ardida chama abstinência, penosa embora, para vos pouparmos despesas; porém que ánimo forte não cedera ante os encantos e galanteios

investiga, entre outros poetas, os concretistas brasileiros e europeus, as hipóteses de Barthes teriam se tornado um fato consumado na poética contemporânea, visto terem atingido a conclusão de que a escrita destruiria todas as vozes e origens. Também por isso, no pós-modernismo, o conceito de “gênio” se tornaria completamente irrelevante, face à reificação dos modernistas pelos artistas e escritores contemporâneos.

31 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2008, p. 232.

32 Ver, nesse sentido, o ensaio de Maria Augusta Fonseca dedicado à “Carta pras icamiabas”, presente na edição crítica de *Macunaíma* publicada pela Coleção Arquivos em 1988.

de tão agradáveis pastoras!
Andam elas vestidas de rutilantes joias e panos finíssimos, que lhes acentuam o donaire do porte, e *mal encobrem as graças*, que *a de nenhuma cedem pelo formoso do torneado e pelo tom*³³.

As “francesas” da narrativa “mal encobrem as graças”, isto é, expõem os seus corpos, e as suas genitálias venceriam qualquer disputa “pelo formoso do torneado” e pela coloração, por serem vigorosas, saudáveis, “saradinhas”, como na carta do escrivão e no poema de Oswald de Andrade. No entanto, diferentemente de Mário de Andrade, no capítulo mencionado, Oswald desapropria o documento lusitano de toda a sua “falação” (a qual, no caso de *Pau brasil*, encontra-se ao modo de “prefácio-poema-em-prosa-manifesto”), fazendo emergir a surpresa, o espanto, ainda que em chave igualmente irônica, diante da nudez das indígenas modernas, as “primitivas tecnizadas” da estação de trem.

Aliás, no livro de 1925, o discurso da *falação*, oral, antecede a *História*, reforçando a escuta (o que se ouve) em detrimento dos fatos registrados nos anais dessa disciplina. Por sua vez, no passado, o escrivão da corte via atentamente a aparência (feminina e masculina)³⁴, mas era *surdo* quando se tratava da interlocução dos indígenas. Quando interpelam os Tupinambá na costa brasileira, os navegadores diziam não serem capazes de discernir as suas vozes, misturadas ao barulho do mar³⁵. Em outra ocasião, ao receber um chefe indígena no interior do navio, quem possivelmente se mostrava

33 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2008, p. 99. Grifo nosso.

34 Talvez porque tivesse aportado em terra depois de uma longa e fatigante viagem, que durou um mês e meio (a frota partiu em 9 de março e chegou ao Brasil em 21 de abril de 1500), Caminha examina os corpos dos nativos quanto à beleza, às pinturas corporais e à força física, certamente acentuada, se comparada à dos portugueses, debilitados depois da jornada. O escrivão busca enfatizar a beleza dos indígenas, ao produzir contrastes racistas entre as feições dos indígenas e as dos negros encontrados na costa africana. CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de achamento do Brasil*, 2021.

35 “[...] Traziam arcos nas mãos e suas flechas. Vinham todos rijos para o batel, mas Nicolau coelho lhes fez sinal para que pousassem os arcos e eles pousaram. Ali não puderam entender a fala deles nem os ouvir direito, por o mar quebrar na costa”. *Ibidem*, p. 64. Grifo nosso.

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

hospitaleiro, ao lhe dirigir um longo e amigável discurso, o capitão da frota impacienta-se com a difícil comunicação e debocha dos seus adornos nos lábios³⁶.

Contemporaneamente, a artista Adriana Varejão, na sua pintura *Paisagens* (1995) remonta a outra tradição de viajantes europeus, a de pintores naturalistas e românticos, que compartilham com os cronistas dos tempos coloniais o olhar para as terras da América como um Paraíso perdido, o Eldorado, ao reformular as obras do artista holandês Franz Post (1612-1690). Varejão retoma a “pintura fisionômica”, junto ao barroco, antropomorfizando os ambientes naturais e os azulejos portugueses com o intuito de exibir as primeiras cenas de violação da mulher indígena e do genocídio dos povos que aqui habitavam. De acordo com Andermann, trata-se de uma resposta “pós-colonial e feminista à violência falocêntrica”³⁷, pois a artista reverte a lógica das pinturas de paisagem dos séculos XVIII e XIX, nas quais os corpos do colonizador, do indígena e do negro eram abstraídos do naturalismo.

As intervenções de Varejão ocorrem, assim como as de Oswald de Andrade, por meio da cópia e do corte: na réplica dos azulejos coloniais, em azul e branco, subvertendo os motivos e temas iniciais, na reprodução dos pratos de porcelana e das ilustrações que se reportam aos registros viajantes sobre a antropofagia³⁸. Desse modo, a artista adere a um método

36 “Depois o capitão encaminhou-se para cima, ao longo do rio, que corre sempre diante da praia, e ali esperou um velho, que trazia na mão uma pá de almadia. Enquanto o capitão esteve com ele, falou, perante nós todos, sem nunca ninguém o entender, nem ele a nós quantas coisas que lhe perguntávamos sobre o ouro, que nós desejávamos saber se na terra havia. Trazia este velho o beijo tão furado, que lhe caberia pelo furo um grande dedo polegar, e metido nele uma pedra verde, ruim, que tampava por fora esse buraco. E o capitão lha fez tirar, e ele não sei que diabo falava e ia com ela direto ao capitão, para lha meter na boca, e estivemos sobre isso rindo um pouco”. *Ibidem*, p. 91.

37 ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*, 2018, p. 17. Tradução nossa.

38 Exemplos dessa última temática se encontram nos óleos sobre tela *Varal* e *Proposta para uma catequese: morte e esquitejamento*, ambos de 1993.

antropofágico, o de valer-se da lógica da “posse contra a propriedade”³⁹, ao retomar escritores e artistas como André Thévet, autor de *As singularidades da França Antártica* (1557), Theodor de Bry, quem teria construído, da passagem do século XVI para o XVII uma alegoria europeizada do indígena, além de Jean-Baptiste Debret. Conforme Silviano Santiago, em sua colaboração ao catálogo *Entre carnes e mares* (2009), Varejão constitui, em suas obras, um compósito de tempos, bem como elabora múltiplos pontos de vista, deslegitimando a construção de uma narrativa discursiva, à semelhança de Oswald de Andrade.



Figura 4: Paisagens (1995), de Adriana Varejão. Tela reproduzida a partir do volume *Adriana Varejão: entre carnes e mares* (2008), p. 57.

O corte, por sua vez, pode ser compreendido como processo de ruptura

39 No ensaio “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação”, Silviano Santiago atenta para a afinidade da autora com a estética antropófaga de Oswald de Andrade: “A posse contra a propriedade particular, eis a primeira regra do jogo de encenação – do jogo de cintura – na poética de Adriana Varejão. Valem os dizeres da lei usocapião, e não os da escrita cartorial.” SANTIAGO, Silviano. “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação”, 2009, p. 74.

com o original, como edição, ou mesmo como uma incisão na paisagem, um talho na tela, e uma “fratura exposta” nos azulejos coloniais. Essa abertura permite que a matéria revele a vianda, antes oculta, e sangue através da tela, da porcelana e da cerâmica. No quadro *Paisagens* (figura 4), a parte interna é compreendida por um círculo irregular, em cor vermelha, e a sua cor aparenta ser mais pálida; tanto as bordas como o traço vertical no seu interior estão avermelhados, fazendo com que a forma nova, acrescida à tela, se assemelhe a uma *vagina sangrenta*. Dessa maneira, *Paisagens* aponta para o limiar entre o contato com o corpo feminino e a manutenção de sua pureza e virgindade e, como uma dobra barroca, pressupõe tanto a revelação do sexo como o pudor que o oculta: a vergonha.

Ora, não nos esqueçamos de que Stéphane Mallarmé, evocado pelos irmãos Campos como parte da linhagem oswaldiana, focaliza o “entre” em sua poética apontando o indecível dos significados com o espaço em branco, que ocupa a página, anunciando tanto a anterioridade da escritura, como a composição do sentido junto ao signo⁴⁰. O mesmo se sugere pelos termos correntes em sua literatura: o hímen e mesmo no paralelismo entre o lance, fálico, e a “cona”, vagina, no poema “Um lance de dados”. Em “Mímica”, de *Divagações*, o pantomimo Paul Margueritte encena um espetáculo, “O Pierrô assassino de sua mulher”, convocando esse crime como um gesto situado, potencialmente, entre o desejo e o fato consumado, “[...] num hímen (de onde procede o Sonho), vicioso mas sagrado, entre o desejo e a realização, a perpetração e sua lembrança [...]”⁴¹ Por sua vez, ao estudar as traduções do poema “Um lance de dados”, Haroldo de Campos recupera

40 Conforme Marco Siscar em *Poesia e crise*, a ruptura em Mallarmé se traduziria em fingir um “orgiaco excesso” para poder enfim atingir o lugar do entre: “[...] A sensibilidade do presente, desvinculada dos excessos da poesia, ao contrário, o manipular o verso, a investir nas suas variações, naquilo que é quase o verso tradicional, mas que não chega a sê-lo.” SISCAR, Marcos. *Poesia e crise. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, 2010, p. 108.

41 MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*, 2010, p. 130.

a presença de uma matriz feminina na poesia mallarmaica, a qual, por meio da riqueza sintática e da propagação de signos imprecisos, se remete à crise no seio do fazer literário:

LANCE (COUP): Perde-se em português a ambiguidade *coup / coupe* (esta última palavra na dupla acepção de ‘copo’ ou ‘copa’ e ‘corte’, ‘ato de cortar’, GC [Greer Cohn] aponta nessa conexão o poema ‘Salut’). LANCE, em compensação, envolve LANÇA, elemento fálico (nível erótico-genésico, um dos planos fundamentais do Poema), em contraposição à matriz feminina, circular, de CIRCUNSTÂNCIAS (CIRCONSTANCES), na qual GC vislumbra o elemento com, sempre veladamente tematizado, por Mallarmé em descrições da mulher ou do ‘eterno feminino’ (do lat. *cunnus*, por sua vez, de *cuneus*, ‘cunha’, donde o inglês *cunt*)⁴².

Destarte, a série armada na segunda seção deste texto (de Oswald e Mário a Varejão e Mallarmé) nos permite entrever como as operações oswaldianas de reprodução são capazes de dar relevo à maleabilidade do signo, opondo esse poeta, como os concretistas, à opacidade da palavra, posto contemplar a escrita e a leitura como momentos de decisão. Ao valer-se da reprodutibilidade e das estratégias das artes mecânicas, Oswald de Andrade colabora para superar a divisão tradicional entre o original e o derivado, apropriando-se da técnica, cuja essência parecia vitimar a poesia, na perspectiva de poetas como Baudelaire, e fornecendo, por sua vez, uma “nova escala” aos documentos da barbárie da cultura⁴³, com o signo a “vergonha”. Ora, recordemos que o pensador alemão Walter Benjamin, quem, em *O livro*

42 CAMPOS, Haroldo de. “Um relance de dados”, 1991, p. 122.

43 “Uma nova escala. / A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios com oficinas e técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte” ANDRADE, Oswald de. “Manifesto poesia pau brasil”, 2009, p. 476.

das passagens, configura o seu texto como montagem, ao modo oswaldiano, no seu compêndio da juventude, *A origem do drama trágico alemão*, concebe o começo como algo que emerge do nascimento e da destruição, de modo que *a autenticidade se renova a cada nova aparição do originário*⁴⁴. Por sua vez, a inventividade em *Pau brasil* depende, justamente, de o autor partir da constatação do “fim do poema”, ou da instauração do sacrifício desse gênero na modernidade, acercando a poesia vitimada da sua possibilidade de “salto”, de nascimento. Andrade perfaz, assim, uma interpretação de origem, de começo, que se afasta da pura concepção primitivista e totêmica dos anseios modernistas, cronológica e fixada no passado, em favor de uma leitura semelhante à benjaminiana acerca desse fenômeno, a qual o permite compreender a criação literária como o que se situa, pela via da cópia, entre o antes e o depois.

Referências:

AMARAL, Tarsila. Pintura pau-brasil e antropofagia. *Revista Anual do Salão de Maio* – RASM, n. 1, São Paulo, 1939.

ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 231-256.

44 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991. (Obras Completas, v. 16).

ANDRADE, Oswald de. Manifesto poesia pau brasil. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. rev. ampl. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009. p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Edição fac-similar. *Caixa Modernista*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: USP; Imprensa Oficial, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira seguida de uma antologia de versos*. 2. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1954.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Ilustrações de Luís Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, n. D. (Coleção Prestígio).

BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé (1942). *In*: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 1134-1148.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de achamento do Brasil*. Introdução e modernização do texto: Sheila Hue. Campinas-SP: Unicamp, 2021.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva,

1991. p. 23-30.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [Versão *e-book*].

CAMPOS, Haroldo de. Um relance de dados. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 115-175.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. P. 239-296.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

COTA, Débora. Sobre barro, barroco e literatura ameríndia em *Roça barroca*, de Josely Vianna Baptista. *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas, v. 6, n. 5, p. 199-206, 2019.

FONSECA, Maria Augusta da. Carta pras icamiabas. *In*: *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Ed crítica/ Têlê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v.6).

FONSECA, Maria Augusta. Táí: é e não é. Cancioneiro pau brasil. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145, 2003/2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade da estética contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e prefácio de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [Versão *e-book*].

PASINI, Leandro. A Semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 33, p. 191-210, jan./dez. 2012.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Trad. de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão – para uma poética da encenação. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão: entre carnes e mares = between flesh and oceans*. Organização de Isabel Dieges; versão para o inglês de Stephen Berg. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 73-84.

SANTIAGO, Silviano. Destinos de uma carta. In: *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 229-246.

SCHWARTZ, Jorge. *O fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Ensaio sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas-SP: Unicamp. 2010.

Submissão: 23/06/2023

Aceite: 23/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95881>

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

“O abominável homem dos trópicos” Oswald de Andrade nas releituras de Haroldo de Campos

“The abominable man of the tropics”. Oswald de Andrade in the rereadings of Haroldo de Campos

Maria A. Fontes
UNIPD, Itália

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97791>

Resumo

Ao afirmar que a obra de Oswald de Andrade, em particular o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”, constitui uma visão crítica da história como função negativa, capaz tanto de apropriação quanto de expropriação, Haroldo de Campos estabelece uma continuidade fundamental entre o gesto oswaldiano de reler o passado de um modo disruptivo ou sincrônico e o seu trabalho crítico-ensaístico de propor novos passados-presentes. Nessa esteira, partindo da leitura dos ensaios de Campos, este artigo, de um lado, investiga em que medida as releituras, ou “retrospecto contextual”, realizadas por Campos sobre a obra de Oswald de Andrade e o Modernismo brasileiro contribuem para revisar e rediscutir a cultura literária brasileira, ao propor uma outra tradição crítica e historiográfica e redimensionar as noções de literatura e de consciência nacional; e, de outro, interroga como a devoração desabusada do “abominável homem dos trópicos” contra as imposturas do civilizado concorreu para alargar o pensamento crítico do poeta concretista.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Oswald de Andrade; Modernismo; Releituras; Antropofagia.

Abstract

By stating that Oswald de Andrade’s work, in particular the “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” and the “Manifesto Antropófago”, constitutes a critical view of history as a negative function, capable of both appropriation and expropriation, Haroldo de Campos establishes a fundamental continuity between the Oswaldian gesture of rereading the past in a disruptive or synchronic way and his critical-essay work of proposing new past-presents. In this wake and from the reading of Campos’ essays, this article, on the one hand, investigates to what extent the rereadings or “contextual retrospective” carried out by Campos on Oswald de Andrade’s work and Brazilian Modernism contribute to reviewing and re-discussing Brazilian literature culture, by proposing another critical and historiographical tradition and re-dimensioning literature and national consciousness notions, while, on the other hand, it questions how the unabused devouring of the “abominable man of the tropics” against the impostures of the civilized contributed to broaden the critical thinking of this concretist poet.

Keywords: Haroldo de Campos; Oswald de Andrade; Modernism; Rereadings; Anthropophagy.

1. “Retrospecto contextual”

*meninos eu vi
vi oswald de andrade
o pai antropófago em 49
reclinado numa cadeira de balanço
lendo o trópico de câncer de henry miller
(la rosa dos alkmin maria antonieta o mimava
enquanto ele ia esmagando com o martelo de Nietzsche contumazes
cabeças de diamante)*
Haroldo de Campos

A releitura que proponho acerca da obra de Oswald de Andrade é, por assim dizer, oblíqua, porque resulta dos estudos¹, em chave comparativa, dos ensaios de Haroldo de Campos sobre o poeta antropófago e o Modernismo brasileiro, os quais, a meu ver, compõem um quadro de notas ‘quase’ marginais sobre a historiografia literária brasileira e sobre a importância da evolução da crítica acerca de Oswald de Andrade no Brasil. Tema que Campos vai retomar brilhantemente num dos seus últimos artigos sobre o autor de *Pau-Brasil*, i.e., “A evolução da crítica oswaldiana”, publicado em *Literatura e Sociedade* (2004), referindo-se, ironicamente, ao poeta modernista como “o abominável homem dos trópicos ou o canibal e a marmelada”. O epíteto, que também intitula este artigo, tenta traduzir o “retrospecto contextual” do jogo de posições críticas conflituosas endereçadas a Oswald de Andrade, tratado mais como um *Clown*, um “palhaço da burguesia”, do que como

1 Agradeço ao Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, da Università di Padova, que, em 2019, 2021 e 2023, financiou as minhas pesquisas ao acervo do Centro de Referência Haroldo de Campos, Casa das Rosas, em São Paulo.

um intelectual afinado com o seu tempo, de resto excluído da plataforma das novas gerações de poetas de 45, devido não só a suas propostas estéticas, consideradas pela crítica “experimentalismo hedonístico”, mas, em particular, ao seu comportamento que, nas palavras de Milliet – o “Bacharel de Cananeia” –, era agressivo e “antropófago”, o que o teria levado a “devorar” muitas amizades e a criar inúmeros inimigos.

No texto, ao defender a atitude de Oswald em relação à Semana de Arte Moderna de 1922 contra o “arrefecimento de ânimo frente ao primeiro modernismo manifestado por vários intelectuais”², sobretudo, pela Geração de 45 e pelo grupo da revista *Clima*, Campos traz à superfície importantes depoimentos sobre a recepção da obra oswaldiana e revela, por sua vez, o estigma de pertencer, conforme o depoimento do jovem Antonio Candido, a uma geração de “*enfants-terribles*”³ que não tinha consciência do que estava fazendo. Ideia endossada, de certa forma, por Mario de Andrade na conferência de 1942, ao declarar em tom de autocrítica que o Movimento Modernista foi essencialmente destruidor, fato que serviu de estímulo à Geração de 45, cuja insatisfação diante das soluções propostas em 22 trazia para a cena literária a urgência de retorno à disciplina. Todavia, “o antropófago de nossas letras”, que Campos conheceu em 1949⁴, solitário e desprezado, era muito mais do que um veterano inconsequente, era, nas

2 CAMPOS, Haroldo de. “A evolução da crítica oswaldiana”. *Literatura e Sociedade*. v. 9, n. 7, 2004, p. 46-55: 46.

3 *Ibidem*, p. 46-55: 49. Antonio Candido, manifestando reserva acerca de Oswald de Andrade, escreve, em depoimento recolhido em “Plataforma da nova geração”, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1945, que a geração de Vinte foi mais um estouro de “*enfants-terribles*”.

4 Foi através do amigo em comum, Mário da Silva Brito, que os poetas do Concretismo entraram em contato com Oswald de Andrade, que naquele momento estava quase esquecido. A data exata – e até simbólica – da ligação dos jovens poetas com o modernista veterano foi o ano de 1949, quando, ao visitarem o poeta antropófago, os irmãos Campos saíram presenteados com um exemplar de Serafim Ponte Grande, no qual se lê a famosa dedicatória: “Aos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) – firma de poesia”. Veja-se CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. *In: Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª. reimpr. da 4ª. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 231-255: 235.

palavras do autor de *Galáxias*, um “revolucionário permanente”⁵ à espera do resgate das futuras gerações que reconheceriam o caráter construtivo e as “altas cogitações estética da Semana de 22”⁶, aspiração (e pressuposto) que, “apesar de todas as desilusões de circunstância”, haveria de ser retomada, e foi.

Aspirações e pressupostos foram retomados por Haroldo de Campos, não apenas como um dos eixos do projeto da Poesia Concreta, mas como percurso estético que lhe serviu de base às suas reflexões críticas acerca das neovanguardas, evidenciando o caminho percorrido por Oswald de Andrade que, desde o primeiro contato com a realidade política e cultural brasileira, nos anos 1920, “dividiu e orientou como que a preparar a medula nutriente, a merenda amniótica para o festim antropofágico da utópica sociedade desalienada e comunal do futuro”⁷. Nessa esteira, este estudo propõe investigar em que medida o “retrospecto contextual”, realizado por Campos sobre a obra de Oswald de Andrade e o Modernismo brasileiro, contribui para rediscutir a cultura literária brasileira, e como a devoração desabusada do “abominável homem dos trópicos” contra as imposturas do civilizado e seus “biscoitos finos” concorreram para alargar o pensamento crítico do poeta concretista.

5 CAMPOS, Haroldo de. “A evolução da crítica oswaldiana”. *Literatura e Sociedade*, 2004, p. 46-55: 50. A expressão foi usada por Pagu na ocasião de seu depoimento em defesa da Semana de 22 contra os ataques de Domingos de Carvalho da Silva, durante o Congresso de Poesia, de 1948, em São Paulo. O texto transcrito no *Diário de São Paulo*, de 9 de maio de 1948, traz a seguinte afirmação: “[...] os homens de 22 não completaram o seu movimento. Houve uma grossa traição. Diante da antropofagia, ramificação de 1928, Mario de Andrade confessava que só se mantinha na primeira fase da Revista, para manter o ‘aplomb’. Deu-se então o estouro da boiada. A revolução de 22 acabou, embora até hoje o sr. Oswald de Andrade permaneça de facho em riste, bancando o Trotsky, em solilóquio com a revolução permanente”.

6 *Ibidem*, 2004, p. 46-55: 53,

7 CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 252.

2. “A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”

O mais antigo estudo de Haroldo de Campos dedicado exclusivamente a Oswald de Andrade data de 1 de setembro de 1957 e, intitulado “oswald de andrade”⁸, foi publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. No texto, o crítico paulista, referindo-se aos romances-invenções *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923) e *Serafim Ponte Grande* (1929)⁹, lamenta que a obra revolucionária oswaldiana, arrebanhada ao acaso dos sebos, não tivesse sido, até aquele momento, suficientemente avaliada e tampouco ocupava o lugar de destaque que lhe cabia. Para Campos, Oswald de Andrade não era um “problema literário”, ao contrário, equivocaram-se os que, amarrando a “carranca da sisudez esterilizante” e da “caturrice empolainada”, tentaram descartar do baralho a obra do polúmetis, homem de mil ações, de mil engenhos, sob o pretexto de ser coisa “menos séria”¹⁰, comparando-o, já naquela época, a *Ulisses*, de James Joyce. O ensaio, embora mais analítico do que os textos que abordam a teoria da poesia concreta, tenta reivindicar, no plano crítico, um referencial estético e teórico para o

8 *Idem.* “oswald de andrade”. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 1 set. 1957. Mantenho em minúsculo o título do artigo como se apresenta no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22haroldo%20de%20campos%22&pagfis=78146. Acesso em: 10 outubro 2022. O artigo também foi republicado em 1992 em *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos* (1922-1992), organizado por Vera L. Bastazin, São Paulo: Educ, e em CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*. Organização de Thiago de Melo Barbosa, trad. de Fábio Roberto Lucas e Daniel Glaydson Ribeiro. São Paulo: Editora Madamu de Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023, p. 41-49, com o título “Oswald, polúmetis”.

9 ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

10 CAMPOS, Haroldo de. “Oswald de Andrade”. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 1 set. 1957. No ensaio “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto” (1956), Campos já tinha chamado a atenção para o que ele denominou de “cavilosa ‘conspiração do silêncio’” que consistia no esquecimento de escritores importantes, e um dos casos mais alarmantes era o de Oswald de Andrade, segundo ele: “de longa data processado de olvido sob a pecha (!) de *Clownismo* futuristas, por certas camadas de nossa mais ‘virtuosa’ intelligentsia”. Veja-se CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 51.

movimento concretista. Campos, inclusive, alerta os futuros escritores que almejam à condição de escritor da necessidade de se nutrirem dos ensinamentos de Oswald e de sua obra, cujo personagem principal é a linguagem, enervada de dissonâncias de imagens, mas mediadora de imaginários.

O conselho, aparentemente despretensioso, enfatiza o quão a escrita oswaldiana representa para a evolução formal e experimental da poesia brasileira. Em outras palavras, Campos vê em Oswald a “ponta de lança” para a revolução verbivocovisual e põe em prática o que, então, apregoava e passa a (per)seguir os traçados do mestre, incluindo-o no *Paideuma* concreto. No artigo, o autor de *Galáxias* já apresenta muitos dos conceitos e ideias que vai desenvolver, como crítico e poeta, ao longo de sua carreira, rompendo com o “entulho da mornice vigente”, mas não com o legado oswaldiano, entendido enquanto “tradição viva”, de simplificação formal, de redução antidiscursiva, de eliminação da linearidade temporal, elementos, de resto, constitutivos dos paradigmas concretistas. A obra de Oswald, nas perspectivas de Campos, retorna com aquele sentido agudo de inauguração e “como hipótese de trabalho a longo prazo”¹¹. Um trabalho que, para a atual crítica, teria colaborado para a canonização da produção poética oswaldiana atribuindo-lhe, em maior ou menor grau, o “dom de conter um projeto estético e ideológico de um *novo nacionalismo* [...] ao mesmo tempo antenado no tempo e no mundo e fincando no solo mais remoto das raízes pátrias”¹². Conforme Hardman, apresentar a poética oswaldiana ancorada num ‘lirismo objetivo’, irmão de mecanismos modernos”¹³ seria uma “redução estética” e uma “operação ideológica”, cujos efeitos nocivos seriam a exclusão de um multifacetado universo sociocultural, político e regional que não se enquadravam no cânone de 1922, e nem nos “processos intrínsecos

11 *Ibidem.*

12 HARDMAN, Francisco Foot. A ideologia paulista e os eternos modernistas. São Paulo: Editora Unesp, 2022 p. 22.

13 *Ibidem*, p. 23.

aos avatares da modernidade”, abandonando, assim, outras dimensões políticas, socioculturais importantes à percepção das temporalidades que alteravam o significados das oposições entre antigo e moderno, como se fosse possível promover as obras modernistas (e oswaldiana) sem a mediação da linguagem e de um discurso legitimador. Sem entrar no cerne dessa polêmica, fato é que, embora Oswald de Andrade tenha sido reeditado e reconsiderado, continua a haver resistência por parte da crítica a esta revisão oswaldiana¹⁴. A esse propósito, Luiz Costa Lima, discorrendo acerca do trabalho da crítica no artigo “Haroldo, o multiplicador” (2005), interroga: “como o crítico pode legitimamente mediar se o seu objeto não cabe sob leis?”¹⁵ A crítica mediadora se baseia em exemplos prévios, mas contingentes e passíveis de ser reconfigurados, por isso o que resta é a crítica de invenção e interpretação, ou o gesto da teorização, aquela praticada por Haroldo de Campos e que “consiste em se interrogar além do que está assegurado pela prática herdada ou admissível”¹⁶. O problema relativo ao cânone e às escolhas de autores pela crítica se apresenta, conforme Costa Lima, a partir de duas alternativas: ou o escritor é “acolhido no mundo dos ‘clássicos’” ou ele se “dissolve no esquecimento”¹⁷. Haroldo de Campos escolheu a primeira alternativa, e estava tão convencido da importância de Oswald de Andrade

14 Nas palavras de H. Campos, “as novas gerações têm a ideia de que Oswald de Andrade sempre foi um nome consagrado nas letras brasileiras. A recepção de Oswald pelas novas gerações foi tão intensa que ele acabou de certa maneira sendo mitificado, não estou falando no sentido pejorativo, mitificado por adesão afetuosa e isto faz pensar que o Oswald teria sido desde sempre um autor reconhecido, de influência, um autor de presença ativa do ponto de vista crítico e estético no horizonte literário brasileiro. Mas isso não aconteceu. O perfil de Oswald de Andrade foi construção do futuro, construção sobretudo das novas gerações nas quais desde logo se inscreveu a minha, daqueles poetas que começaram publicando seus primeiros livros em 1950 e, em 1956, lançaram no Brasil o movimento de poesia concreta dois anos depois da morte de Oswald”. Veja-se: CAMPOS, Haroldo. “Palestra de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade e sua recepção” (Gravação e transcrição de Jardel Dias Cavalcanti, revisão Ronald Polito). Revista Circuladô, ed. 11, dez. 2020, p.127-139: 129.

15 LIMA, Luiz Costa. “Haroldo, o multiplicador”. In: Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005, p. 119-130: 122.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, 119-130: 128.

para rediscussão da cultura literária brasileira que, sintonizado e irmanado na reabilitação do poeta modernista, assinou, em 1960, o artigo “Oswald: somos concretistas”, texto que, afinal, ele não escreveu.

Considerado um dos textos mais polêmicos sobre Oswald de Andrade, o artigo foi publicado no *Correio Paulistano*, página Invenção, Domingo, 14 de fevereiro de 1960. Após 62 anos de sua publicação, descobriu-se, em fevereiro de 2022, que o texto, firmado por Haroldo de Campos, foi escrito pelo seu irmão Augusto de Campos que, em conversa com o poeta André Vallias, confessa o arranjo. Júlio Mendonça, Coordenador do Centro de Referência Haroldo de Campos, ao saber da notícia através do texto “O renascimento de Oswald”, de Vallias, publicado na página do Facebook, escreve a Augusto de Campos perguntando-lhe sobre a veracidade da informação e solicitando alguns esclarecimentos, uma vez que o artigo em questão estava para ser republicado na coletânea *Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos* (2023). Augusto de Campos, ao responder a Júlio Mendonça, com o e-mail de 21 de fevereiro de 2022, confirma a autoria do texto e explica o motivo da substituição dos nomes:

Caro JULIO,
a informação do André é correta. Fui eu mesmo q passei a ele. O texto é de minha lavra, e foi precisamente pq eu tinha outra colaboração na mesma página INVENÇÃO do Correio Paulistano, que não pude assinar. Mando cópia do recorte corrigido por mim a mão. Ninguém tinha notado antes o “somos concretistas”... Ante a urgência de publicar o “achado”, Haroldo me propôs que assinassem por mim. Saiu no dia do meu aniversário...
ABRAugusto¹⁸.

Após esse episódio de 1960, Campos insiste no projeto de recuperação do pai antropófago e publica uma série de artigos: “A poesia concreta e a

18 CAMPOS, Augusto. “Troca de mensagens com Augusto de Campos a respeito da autoria de ‘Oswald: somos concretistas’” [e-mail de Augusto de Campos a Júlio Mendonça]. *In*: CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*, 2023, p. 199-203.

realidade nacional” (1962), “Lirismo e participação” (1963), “Miramar na mira”¹⁹ (1964), “Miramar Revém (I, II) (1965), em seguida, um estudo dedicado ao teatro e outro à prosa oswaldiana, respectivamente: “Uma leitura do teatro de Oswald” (1967) e “Serafim: um grande não-livro” (1968-1971); e, nesse mesmo período, organiza, para a coleção “Os nossos Clássicos”, da Agir, a antologia, *Oswald de Andrade: trechos escolhidos* (1967). Escreveu também outros ensaios críticos introdutórios às obras de Oswald, inseridos nos volumes 2 e 7 das *Obras Completas de Oswald de Andrade* (1971 e 1972); e, em 1979, publica na *Revista Europe*, “Le modernisme brésilien” (n. 599), o artigo “Oswald de Andrade”. Nos anos 1980 e 1990 retoma alguns de seus estudos sobre o autor do “Manifesto Antropófago” e publica “Prólogo”, em *Oswald de Andrade: Obras escolhidas* (1981), “Oswald de Andrade e a sua recepção”²⁰, palestra transcrita e publicada na *Revista Circuladô* (2020), e “Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão”, em *A Semana de Arte Moderna: Desdobramentos 1922-1992*²¹ (1992).

Em seu projeto de releituras, Campos indaga, nos primeiros ensaios, sobre o processo literário como invenção e evolução das formas e recriação da linguagem; em seguida, quando a situação política brasileira passa a exigir novas formas de enfrentamento, o autor torna a valorizar o significado social dos textos oswaldianos, empreendendo, “antes por desvios do que por um traçado reto”, uma leitura polifônica da tradição, mas de uma tradição

19 Publicado originalmente no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 24 de outubro de 1964. Veja-se também “Miramar na mira”, estudo introdutório à reedição das Memórias Sentimentais de João Miramar, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1964, também republicado como “Miramar na mira” in: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1972, p. XI-XLV: XXX. O texto revisto e ampliado também foi republicado em *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, com o título “Estilística miramariana”.

20 CAMPOS, Haroldo. “Palestra de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade e sua recepção”, dez. 2020, p.127-139.

21 Esses últimos ensaios foram republicados, entre outros, na coletânea CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*, 2023.

fáustica e parodística, objeto de reflexão dialogal e oblíqua no tempo, sem esquecer, contudo, das relações que a obra do autor do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* mantinha com as recentes teorias da informação, com as concepções ideogramáticas e com as transformações sociais.

No ensaio “Comunicação na poesia de vanguarda” (1968), Campos vai dizer que todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura. Assim, quanto mais se compreende o passado, é possível entender o presente²². Além de introduzir o conceito de poética sincrônica estético-evolutiva, cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica, a afirmação significava ainda reintegrar os escritores “desterrados” – aqueles banidos da história da literatura – e alinhá-los às transformações pelas quais passavam as vanguardas concretistas brasileiras. Alguns anos depois, de fato, nos artigos coligidos na coletânea sobre a comemoração dos *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, de 1963, organizada pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, o autor torna a afirmar que, embora o poeta de vanguarda jogue com as palavras, referindo-se sobretudo ao Concretismo, esse “jogo [é] extremamente sério’, porque faz do poema a expressão de um compromisso social, pois a posição do poeta perante a linguagem não pode ser concebida em abstrato, mas através de um engajamento com a “realidade nacional que se configura num determinado momento e em cuja superação está ele empenhado”²³. A exemplo de Oswald de Andrade, esse poeta de vanguarda é, nesse sentido, um mediador das políticas culturais, e a transformação da realidade nacional depende do modo de ser específico

22 CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na poesia de vanguarda”. *In: A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, 1969, p. 131-154: 154. Do mesmo autor e no mesmo volume, vejam-se os capítulos: “Poética Sincrônica”, “O Samurai e o Kakemono” e “Diacronia e sincronia”.

23 *Idem*. “Reflexões após um triênio”. *In: ROSA, Eleonora Santa* (Coord. do projeto). 30 anos. *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda 1963/93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 36-45.

da poesia como ato criador. Neste caso, somente a forma revolucionária e a novidade do material e do procedimento na arte e na poesia permitem evidenciar os contornos de um “nacionalismo-crítico”, por oposição ao “nacionalismo ingênuo”, temático e retórico. Trata-se, no dizer de Campos, de uma “Poesia que se critica e radicaliza (como linguagem) e poesia que passa dessa autocrítica, munida da extrema consciência de seu instrumento, para a crítica da sociedade”²⁴.

Não é coincidência que, a partir da segunda metade dos anos 1960, o crítico-poeta paulistano consolida a sua carreira como teórico e crítico literário com o lançamento de dois importantes estudos: *Metalinguagem* (1967), no qual apresenta ensaios sobre autores brasileiros escolhidos segundo uma perspectiva de um estruturalismo mais acadêmico, e *A arte no horizonte do provável*²⁵ (1969), uma reunião de ensaios cuja temática se pauta seja nos problemas da “provisoriidade do estético”, relacionados à produção poética de vanguarda, seja na atividade de crítica, sobretudo a partir de um ponto de vista metalinguístico (o código, linguagem-objeto) e semiótico da literatura. E não só. Campos empenha-se, ainda, em “desmarginalizar” o movimento de vanguarda de 22, interrompido pela ancoragem neoparnasiana da conservadora Geração de 45, integrando-o na historiografia literária brasileira sob um outro ponto de vista, ao retomá-lo, a partir da segunda metade da década de 1950, como fio condutor da

24 Conforme Campos, “Este nacionalismo sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma-conteúdo (tendendo para o isomorfismo fundo-forma) o são”. Veja-se CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. Revista Tendência, n.4, 1962, p. 83-94: 93. É importante lembrar que, para as suas reflexões sobre o nacionalismo, Campos se baseia nos conceitos de consciência crítica e de consciência ingênua desenvolvidos por PINTO, Álvaro Vieira. Consciência e realidade nacional. Rio de Janeiro: ISEB, 1960, 2 v.

25 Os ensaios incluídos, revistos e coordenados, especificamente, para esta coletânea foram publicados em primeira redação em diversos periódicos entre os anos 1956 e 1969. No ensaio, de 1964, que dá título à coletânea *A arte no horizonte do provável*, o interesse de Campos se concentra na relação “arbitrária” entre a obra de arte provável ou aberta (cambiáveis e permutáveis), informação estética e consumo, sublinhando que o espectador é aquele que se converte em coautor da obra.

vanguarda experimental desse período²⁶.

Em 1966, na introdução à antologia de textos oswaldianos, o poeta concretista vai desdobrar o conceito relacionado à função moderna da paródia como canto paralelo ou plagiotrópico, argumento que já abordara, com certas reservas, no texto “Miramar na mira”, de 1964, ao considerar o romance *Memórias sentimentais de João Miramar* “um marco zero” da prosa brasileira contemporânea, comparando-o, com devidas ressalvas, ao *Ulysses* de James Joyce, sobretudo ao episódio Éolo, em que se dá uma intensa exploração das técnicas jornalistas mescladas aos recursos da arte da retórica. No meticuloso roteiro labiríntico de *Miramar*, não faltam referências tanto à vocação marítima desse personagem ingênuo – certamente sem as manhas do *rusé personnage* homérico – quanto à ideia de périplo que constituem, ao contrário do *Ulysses* joyciano, um “diário de pós-viagem”²⁷, tema que será retomado pela poética haroldiana, sobretudo, em *Galáxias* – o “livro como viagem” e a “viagem como livro” – e em outros momentos da sua obra em que a viagem se torna metáfora de travessia e da busca das possíveis “origens” de uma poética brasileira. Daí, por exemplo, o personagem Ulisses e a metáfora do périplo serem, igualmente, recuperados por Campos no poema “Finismundo: a última viagem”²⁸ (1990), cuja paráfrase irônica da *húbris* do velho navegante grego, punido com o naufrágio, é projetada no cenário contemporâneo de um Brasil pós-utópico, em busca da poesia em um mundo trivializado. O poeta concretista traz para a cena do pensamento poético brasileiro os mitos do cânone ocidental, ao comutar, transcriativamente, Colombo e Cabral com o Odisseu e os gregos. Trata-se do “corte sincrônico” no qual está em jogo o valor relativo e funcional do

26 CAMPOS, Haroldo de. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2018, p. 19.

27 *Idem*. “Miramar na Mira”, 1972, p. XI-XLV: XXX.

28 *Idem*. “Finismundo: a última viagem”. In: *Crisantempo: No espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 53-59.

que foi “revivido” e não o valor eterno, canonizado, que preside a uma História Literária Estrutural.

Como em *Galáxias*, cuja composição teve início em 1963, o poeta procura o início no fim, por isso o que conta é a “última viagem de Ulisses”, a viagem profetizada por Tirésias na Odisseia e idealmente realizada, de um lado, no *Inferno* (Dante) e, doutro lado, por Colombo, porque, como se sabe, às margens do Oceano Dante profetizara: “Não há Colunas!”, e, assim, a profecia fora ouvida pelos conquistadores da América, que não renunciaram às travessias. Haroldo de Campos reconhece e herda em/de Oswald essa forma de crítica que, na prática textual, manifesta a visada da poética sincrônica como revisão crítica de literatura e da história. Nesse contexto, as viagens se tornam uma das formas para a abolição de fronteiras e para a revisão da história, ambas reinterpretadas por Oswald em seus poemas-comprimidos na abertura de *Pau-Brasil*, numa remontagem de textos referentes às crônicas da descoberta do Brasil – de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de Frei Vicente do Salgado – que “se convertem em *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório colonial ou da prateleira literária”²⁹. Desse modo, a poesia se encontra com a história e a sua retórica se reveste, contemporaneamente, de valor catártico e irônico transformando a infeliz aventura da colonização (e da migração) em *epos* nacionalista.

Em *Estâncias em Canárias*, Haroldo de Campos reúne alguns poemas, escritos durante uma estadia em Tenerife. Neles, o crítico-poeta procura decifrar, sobretudo em “Grécia em canárias”³⁰, o mistério das viagens de Ulisses e reencontrar a cultura poética dos navegantes gregos, recriando o mesmo périplo, a mesma viagem iniciática onde os poetas como Hölderlin,

29 *Idem*. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. Obras completas, Poesias Reunidas, v. 7. 4ª. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974, p. 9-59: 29.

30 *Idem*. Crisantempo: No espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 334.

Sousândrade, Pound gravaram os seus nomes. Nessas viagens que ensaiam a deglutição da cultura global, mobilizam-se extratos da historicidade, de modo a realizar um tensionamento da temporalidade e da história, investido de uma potência reflexiva e disruptiva em direção ao presente. A potencialização do passado pela sua capacidade de reinventar o presente tem raiz na proposta oswaldiana de tradição que opera como “antitradição” e como “contravolução”, opondo-se ao cânone prestigiado. De fato, o próprio Campos reconhece que o destino ulissíaco do personagem João Miramar se “transporta” para o *Serafim Ponte Grande* no qual “o mito da ‘viagem permanente’ é também a contrapartida anárquica da *revolução permanente* [grifo meu], que se transformará em vontade positiva de engajamento no importante prefácio retrospectivo e prospectivo do *Serafim*”³¹.

Oswald, nos artigos coligidos em *Ponta de Lança*, volume que cobre suas atividades de jornalistas entre 1943/44, já havia observado que *Ulysses* era um “grande marco antinormativo” que impunha a sátira social e o término do romance burguês cujos heróis destroçados não eram mais os “mandatários da própria debilidade no país da força”³² e do direito. O viajante *Miramar* com seu estilo telegráfico, misto de diário e de jornal que espelha uma sociedade provinciana, reinterpreta, satiricamente, a burguesia endinheirada que, como apontou Antonio Candido, vivia girando pelo mundo com seus vazios e as suas convicções estéreis. Miramar, nesse sentido, é humorista *pince sans rire*, completa Candido, porque “procura kodakar a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante [...] [conseguindo] quase operar a fusão da prosa com a poesia”³³. Para além da prevalência da *Suma Satírica* da sociedade capitalista decadente, e da ironia violenta e da pilhéria irritante que incomodavam os críticos, subjaz

31 *Idem*. “Miramar na Mira”, 1972, p. XI-XLV: XXX.

32 ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*, Ponta de Lança, v. 5. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 33-57 [artigos “O Romance” e “Posição de Caillois”].

33 CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 43-44.

na obra oswaldiana, conforme Sterzi, uma concepção de literatura como um “apostolado poético” que usa a negação predominante cômica para postular uma literatura “*fora da lei* vigente como efeito da tradição: fora da ‘carta poética do passado’”³⁴. A esse respeito escreve Haroldo de Campos, em *Traduzir & trovar* (1968), alegando que a tradição é uma coisa aberta e a vanguarda literária, tal como ele a compreende, “envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrado no presente e feito contemporâneo”³⁵.

Não é por acaso que já em 1967, enquanto Campos escrevia o ensaio “Por uma Poética Sincrônica” – um dos capítulos da *A arte no horizonte do provável* – Hans Robert Jauss proferira uma aula inaugural na Universidade de Constança, na Alemanha, posteriormente publicada com o título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) (A História da Literatura como provocação à Ciência da Literatura), em que faz referência à chamada “teoria da recepção estética” e opera com conceitos tais como “horizonte de expectativas” e “fusão de horizontes”, de modo a explicar o motivo da resistência do público à recepção da obra nova. Tais conceitos serão de extrema importância para Campos, primeiro para explicar a resistência do público em assimilar e compreender a poesia concreta; segundo para indicar como a constituição da tradição é correlata ao processo de tradução que opera sobre o passado a partir da ótica do presente; terceiro, e não menos importante, para justificar a incompreensão das obras de muitos autores, como a de Oswald de Andrade, por exemplo, demonstrando a partir das palavras de Jauss que:

34 STERZI, Eduardo. “Diante da lei –da gramática –da história (Oswald de Andrade, poeta das exceções)”. Revista Luso-Brasílian Review, O Modernismo como obstáculo, v. 55, n. 2, 2018, p. 115-130: 122.

35 CAMPOS, Haroldo de. “Petrografia dantesca”. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. Traduzir & trovar (poetas dos séculos XII a XVII). São Paulo: Papyrus, 1968, p. 61-67: 65.

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

[...] a resistência oposta à expectativa de seu primeiro público pela obra nova pode ser tão grande, que um longo processo de recepção poderá ser necessário antes que seja assimilado o que a princípio era inesperado, inassimilável”. E exemplifica: “Foi necessário aguardar o lirismo hermético de Mallarmé e de seus discípulos para que se tornasse possível um retorno à poesia barroca, longo tempo desdenhada, e pois esquecida, bem como, notadamente, a reinterpretação filológica e a renascença de Gôngora³⁶.

Nesse recorte que privilegia os aspectos mais radicais da obra oswaldiana, pelo menos até publicação, em 1971, de “Serafim: um grande não-livro”, as reflexões de Haroldo de Campos” é menos em função da necessidade de justificar as bases teóricas das neovanguardas paulistanas, como insinuam alguns autores, do que em função de um projeto muito maior que não só inclui uma revisão historiográfica da literatura brasileira e a noção de “corte paidêumico”, articulada ao “corte sincrônico”, repensada segundo a “História Estrutural da Literatura” e proposta por Roman Jakobson em *Linguistics and Poetics*, mas também aponta, segundo o próprio autor, para “‘um modo de *escritura*’ [grifo meu] novo, unitário, global, onde as distinções de gêneros [literários], radicalmente abandonadas, deixam lugar à que se deve chamar ‘livros’ – mas livros para os quais, é preciso dizer, nenhum método de leitura está ainda praticamente definido”³⁷. E é a partir dessa sorte de ‘indefinição’ à luz do novo aparato teórico e semiótico que Campos se propõe a “definir” e reler essa constelação de obras “renegadas”, que quebram a “automatização” da percepção humana, a “*Ostraniénie*”, diria a crítica formalista russa, também conhecida como “desnudamento do processo” ou “efeito de estranhamento”, conceitos tão propalados pelos teóricos da literatura e estudiosos das vanguardas europeias.

36 *Idem.* “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. *In:* Transcrição. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104: 83.

37 *Idem.* “Serafim: um grande não-livro”. *In:* ANDRADE, Oswald de. Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 99-127: 101.

Com efeito, é pouco produtivo pensar que as releituras haroldianas girem somente em torno das vanguardas concretistas e deixar de considerar a renovação da crítica e dos estudos permeados pelas novas tendências teóricas e estéticas e pelos movimentos poéticos e artísticos que pululavam pelo mundo e resultavam das reflexões aportadas pelo Formalismo Russo³⁸, pelo Estruturalismo e, mais adiante, pelo *New historicismo*, que trouxeram para o centro das investigações literárias a linguagem como um sistema de signos, uma construção coletiva. Campos tomou emprestado do vocabulário pós-estruturalista os termos “negociação” e “relação” que, presentes no interior das construções coletivas, passaram a regular as relações culturais, econômicas, políticas, simbólicas e outras. A reconstrução desse objeto histórico e cultural concretiza-se, portanto, no momento em que a obra se torna parte do jogo de negociação e de circulação. Assim, o específico literário, além de se revelar, permitindo ao estudioso compreender uma determinada cultura ou um dado período histórico, demonstra como a arte e historiografia podem responder aos problemas que fazem parte de um inteiro sistema de significados.

O resultado disso é menos a interpretação da obra em si do que o papel que ela desenvolve no interior de um campo de força do qual, de fato, participa ativamente, enquanto fruto de negociação que tornou possível a circulação

38 Vale a pena transcrever aqui as reflexões de Campos acerca da exigência do engajamento da crítica e da atualização dos estudos teóricos no Brasil daqueles anos: “Para o artista de vanguarda, algo de mais sistemático e de mais cabal se esboça no quadro de relações que (rápida e esquematicamente) traçamos, lembrando, em certa medida, uma retomada da orientação pioneira do formalismo russo, de engajamento do esteta e do crítico no vivo da experiência literária, no fazer em progresso, na própria evolução de forma que redimensiona e qualifica o mundo da criação. Longe a constatação pessimista de Sartre: ‘Nossos críticos são cátaros: nada querem ter em comum com o mundo real, senão comer e beber, e uma vez que é absolutamente necessário viver no comércio de nossos semelhantes, eles, então, escolheram o dos defuntos’. E não apenas nos baluartes isolados e, por isso mesmo, mais restritos dos estudos de obras singulares e individuais, mas, com amplitude, na própria exigência de uma renovação da metodologia e do instrumental, dos princípios e das técnicas que possibilitem, por seu turno, a conversão da reflexão estética na fase crítica de apreciação de arte”. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 21.

da energia social e de seu significado. Por isso, a revisão da obra oswaldiana empreendida por Haroldo de Campos, embora se insira no “quadro do seu tempo”, naqueles anos da semana de 22 em que o Brasil intelectual era ainda um país trabalhado pelos “mitos do bem dizer”³⁹, põe em circulação a “radicalidade” de uma poesia que, como diz o próprio Campos, afeta na raiz aquela consciência prática e real específica não só da linguagem literária, mas a energia social e cultural transformadora. Campos vai mostrar que a poesia de Oswald constitui um trabalho de postura crítica, “de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem”⁴⁰ e, por isso, o “documento” oswaldiano produzia aquela “dose de ridículo” e os contrastes assinalados pela crítica marioandradina, a partir dos quais o poeta concretista vai colher o aspecto principal da radicalidade da poesia do autor de *Pau-Brasil* que, embora vindo da Europa, se “paubrasiliza”, não sem passar pelos trâmites da burocracia do soneto e pela rasura da subjetividade, que vai da objetivação do lirismo ao traçado da evolução das artes sob o signo da era industrial. Nesse período, Oswald já tinha consciência de que a ‘aura’ do objeto único tinha entrado em processo de falência e, por isso, como diz Campos, vai “direto ao miolo do problema”, percebendo, em todo mundo, uma sorte de democratização estética em função do reconhecimento do trabalho ciclópico da geração futurista em acertar o relógio do “Império da literatura nacional”, sem querer, todavia, ser nacional.

O percurso da obra oswaldiana envolve, portanto, alguns pontos espinhosos, mas fundamentais para o estudo de Haroldo de Campos, entre eles: a noção de “estrutura aberta” da linguagem, a defesa da intervenção

39 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 1974, p. 9-59: 10. Campos observa que “a linguagem literária funcionava, nesse contexto, como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escorreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível”.

40 *Ibidem*, p. 9-59: 20.

crítica do presente sobre o passado (e vice-versa), a discussão do nacional na literatura, o lúdico e a sátira em contraposição à civilização industrial, a valorização das releituras do legado da tradição como processo polifônico e a democratização e circulação da obra. Elementos que, segundo a perspectiva de Campos, compõem a “poética da radicalidade”, a base, segundo o próprio Oswald, para o extermínio dos grandes males da raça, qual seja, “o mal da eloquência balofa roçagante”, metáfora que anuncia as mudanças radicais na linguagem poética já adotadas no romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

Embora de forma superficial, este romance introduz, naquele horizonte do precário, o movimento pendular de “destruição/construção”, redimensionado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), cujo programa utópico se situa na “convergência de dois focos”; de um lado, propõe a dessacralização completa da poesia através do despojamento da ‘aura’ de objeto único, que circundava a concepção poética tradicional⁴¹, provocando no meio literário o choque alienador com a composição dos “poemas comprimidos” (ou das saladas de palavras), baseada na técnica de montagem de peças soltas ou coordenadas e na paródia. E, assim fazendo, Oswald omitia sarcasticamente as ligações lógicas do discurso e associava, doutro lado, a experiência estética tanto à exaltação futurista da vida moderna, quanto ao primitivismo psicológico que coincidia com a volta ao sentido puro e à inocência construtiva da arte de “ver com os olhos livres”, expressão que, nas palavras provocantes de Eduardo Viveiros de Castro, significa “não um ver-se no outro, mas ver o outro em si”⁴², porque, como se percebe também no *Manifesto Antropófago*, trata-se de comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo” ou de “negá-lo”, tampouco transformar-se nele como em um

41 *Ibidem*, p. 9-59: 23.

42 CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Que temos nós com isso?” *In*: AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia: palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 11-20: 16.

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

outro, mas, por meio dele, transformar-se em um eu Outro, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário”⁴³, valorizando poeticamente a cultura brasileira pelo seu interior em detrimento do idealismo douto e da interdição das elites intelectuais, pedra de toque da crítica andradiana e haroldiana. Como bem notou Benedito Nunes, trata-se de uma sorte de educação da sensibilidade que ensina o artista “a *ver com olhos* livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural”⁴⁴, de resto, sem nenhuma fórmula preestabelecida, mas num “misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”⁴⁵. Daí nasce a teoria crítica da cultura brasileira que evidenciou a oposição entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, integrante da superestrutura da sociedade e refletida no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada. Por isso, quando Campos formula que a radicalidade da poesia de Oswald afeta na raiz aquela consciência prática e real específica, o que está em jogo é a relação intrínseca entre a consciência da nossa mentalidade nacional e industrial com a linguagem, que é um produto do social e um imperativo do comércio com outros homens, em outras palavras, “um produto do homem como um ser em relação”⁴⁶.

3. A dialética “marxilar” de Oswald de Andrade

Nesta esteira, chamo a atenção para a ideia do “ser em relação” (e de relações assimétricas) como um dos principais eixos das reflexões haroldianas para o entendimento da antropofagia enquanto definição metafórica da apropriação da alteridade, e não só. O “ser+ em relação”, assim exposto por

43 *Ibidem*, p. 11-20: 16-17.

44 NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, tese de concursos e ensaios*, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XIII-LIII: XX.

45 ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. *In*: *Obras Completas, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, tese de concursos e ensaios*, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 3-10: 9.

46 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 1974, p. 9-64: 10.

Campos, implica uma forma de perspectivismo que, tal qual a antropofagia, é um conceito atinente à mesma família política e poética de combate contra a sujeição cultural da América Latina – polo sociocultural e econômico menos favorecido que suporta “a identidade *an-europeia* de muitas Europas singulares, que nela habitam”⁴⁷ –, sem reduzir, contudo, como sublinhou João Castro Rocha⁴⁸, a dinâmica da alteridade, da qual se nutre a antropofágica oswaldiana, à definição de uma única nacionalidade ou à determinação da identidade nacional. Tal afirmação permite acompanhar criticamente o modo como Haroldo de Campos desenvolve todo um pensamento sobre o Modernismo através da leitura, em particular, da obra de Oswald, tanto para marcar as especificidades acerca das propostas concretistas, quanto para submeter a tradição nacional e a crítica historicista dominante às novas interpretações pautadas, inclusive, na atualização da ideia de antropofagia, o que propiciou, por exemplo, o resgate do barroco para o experimentalismo dos anos 1950 e 1960.

A famosa sentença oswaldiana de que “Nada existe fora da devoração” ganha, na leitura antropofágica de Campos, acerca da formação literária nacional, feições provocativas e irônicas, pondo em tensão distintas temporalidades, distintos modos de representação sociocultural. Reverberam, segundo esses moldes, os anacronismos e potencializam-se as multifacetadas relações culturais que se colocam para além do nacionalismo, dos modernismos e da própria ideia de brasilidade, o que, de resto, autoriza Haroldo de Campos a incluir, em seu *Paideuma*, Oswald de Andrade ao lado de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Sousândrade, Guimarães Rosa, Clarice

47 ANTELO, Raul. “Outro de si próprio” [entrevista por Ricardo Machado]. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, Ontologias Anarquistas: um pensamento para além do cânone, ano XIX, n. 543, 21 out. 2019, p. 19-22: 20.

48 ROCHA, João César de Castro. “Uma teoria da Exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão do mundo’”. In: ROCHA, João César de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 664-666.

Lispector. Assim, ao afirmar que a Antropofagia oswaldiana constitui uma visão crítica da história como função negativa (no sentido nietzschiano), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução, porque todo passado que nos é “outro” merece ser negado, “merece ser comido, devorado”⁴⁹, Haroldo de Campos estabelece uma continuidade fundamental entre o seu esforço crítico-ensaístico de propor novos passados-presentes e o gesto oswaldiano de reler o passado de um modo disruptivo, ou sincrônico, i.e., com os olhos fincados no presente, condicionado por um processo (e mentalidade) industrial que viria acarretar profundas repercussões estruturais. É através do próprio horizonte da utopia, entendida como “crítica do presente”, que Oswald oferece não só uma síntese, mas uma imagem desafiadora de certas identidades do precário mundo moderno para qual a arte se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno para incorporar a categoria do contingente.

Segundo o crítico e poeta paulista, emerge da radicalidade da revolução oswaldiana, já presentificada na poesia *Pau-Brasil*, toda uma linha de poética substantiva e subversiva, e que põe cena o conflito estrutural e o problema da linguagem, porém uma linguagem de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos. Esse tipo de linguagem, que toma “as coisas pela raiz” – dizia Marx –, atravessa a poesia de Drummond na década de 1930, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto, projeta-se na poesia concreta, como “antitradição”, e se infiltra pelos desvãos da “historiografia tradicional”. Todavia, aqui se percebe com mais agudeza o apelo de Campos ao *modus operandi* disruptivo ou sincrônico de Oswald de Andrade, quando observa que não se trata de uma antitradição por “derivação direta”, isto seria, segundo a sua visão, “substituir uma linearidade por outra”, mas, antes de tudo, do “reconhecimento de certos desenhos e percursos

⁴⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 26.

marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa”⁵⁰, em outras palavras, trata-se da emergência de uma poética resultante de uma *razão antropofágica*, contemporaneamente maleável e porosa, a partir da qual inclusive o barroco (latino-americano) e as formas antropofágicas são repensados, relidos, como elementos que se correlacionam de maneira originária para a revisão da cultura e da tradição literária, segundo um viés descentralizador e desconstrutor do logocentrismo ocidental.

A metáfora sugerida para essa desconstrução vem de Décio Pignatari, que define a poesia de Oswald de Andrade enquanto “poesia da posse contra a propriedade”⁵¹, uma poesia sem Lei, que aparece na abertura do *Manifesto Antropófago*, no qual a antropofagia é apresentada, galhofamente, como a única lei do mundo. De fato, essa disposição inaugural veiculada pela ideia de posse contra a propriedade faz circular o tal moinho do banquete antropofágico oswaldiano e constitui um dos problemas centrais que se inserem entre o coloquial/colonial e a voragem, reduzido no único preceito, segundo Oswald, “só me interessa o que não é meu”. Alexandre Nodari interpreta esta afirmação como uma “sanção legal do ilegal” ou ainda enquanto uma lei que, assim reduzida, “parece desativar a Lei”⁵², instigando, conforme Campos, a revisão das imposturas estratificadas condicionada por uma “linguagem onde o bem falar e o bem escrever representavam senhas para o acesso social e para a partilha das benesses da classe dominante”⁵³. Comentando o texto de Nodari, Eduardo Sterzi lembra que, na primeira

50 *Idem*. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 243.

51 Expressão de PIGNATARI, Décio. “Marco Zero de Andrade”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 24 out. 1964.

52 NODARI, Alexandre. “A única lei do mundo”. *In*: ROCHA, João César de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 455-483: 445. Campos lembra que no ano jubilar do Pau-Brasil, Oswald de Andrade admitia em discurso que no fundo de um autêntico revolucionário está sempre um legalista. O discurso foi publicado no Suplemento “Literatura e Arte”, *Jornal de São Paulo*. 26 mar. 1950.

53 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 1974, p. 9-64: 33.

parte de *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade se apropria, por exemplo, da *Carta de achamento* para construir seus poemas *ready-made* e, ao fazê-lo, acentua o caráter ficcional do texto de partida, “produzindo uma imagem da terra que trabalhasse pela sua posse e ocupação”⁵⁴. Assim, ao apropriar-se desses primeiros documentos sobre a descoberta do Brasil, o poeta antropófago cria “contradocumentos” que nascem de uma contraleitura e “vão na direção contrária da conquista”⁵⁵.

Esta ideia encontra correspondências em diversos textos de Haroldo de Campos, entre eles, em “Lezama: o Barroco da contraconquista”, no qual o tema da identidade – o que significa ser americano – é repensado não sob as bases de cariz ontológico, revestidas de aspectos substancialistas e metafísicos que objetivam identificar “*o espírito, caráter, alma ou eidos nacional*”, mas a partir da diferença em “*morfose transepocal*”, que não espera o atestado cívico da emancipação política para insurgir⁵⁶. Campos insiste em mostrar que na arte da “contraconquista” se dá o convívio de ‘formas germinativas’ extravasadas de outras culturas e etnias no “cadinho americano”⁵⁷, evidenciando, assim, o modo de apropriação que se abre àquela mesma alteridade negada no ato da assimilação.

Por meio de uma crítica sincronizada, o poeta concretista realiza, assim, uma aproximação por afinidade textual entre a produção poética de Lezama Lima e aquela de Oswald de Andrade, e encontra na poética antropofágica a base de apoio para a sua concepção antilinear e dialógica da História e da literatura, demonstrando, nessa perspectiva, que o autor de *Pau-Brasil* traz para a cena político-cultural e literária brasileira a ideia de um nacional

54 STERZI, Eduardo. “Diante da lei – da gramática – da história (Oswald de Andrade, poeta das exceções)”. *Luso-Brazilian Review*, 2018, p. 115-130: 120.

55 *Ibidem*, p. 115-130: 120.

56 CAMPOS, Haroldo de. “Lezama: o Barroco da contraconquista”. *In: O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 57-62.

57 *Ibidem*, p. 57-62: 59.

por plenitude, e não “por subtração”, regida por um processo histórico em construção e em relacionamento dialógico e dialético com o universal. Assim argumenta Campos:

[...] só Oswald de Andrade, com sua antropofagia cultural, com sua visão do barroco enquanto “estilo utópico das descobertas”, por oposição ao “egocentrismo ptolomaico” europeu, oferece (e por antecipação!) em nossas letras uma contrapartida à concepção do “Eros Relacional e Cognoscente”, o *dáimon* das “eras imaginárias” lezamescas⁵⁸.

Os poemas de abertura do *Pau-Brasil* são lidos pelo poeta e crítico paulistano enquanto “pulsão fáustica pela descoberta” de produzir “letras maiores que torres” e, ao se inserir no seio da civilização técnico-industrial do mundo moderno, fazem emergir os paradoxos da vida social e cultural brasileira (quando se passa, por exemplo, do naturalismo à Kodak excursionista), recobertos e recalcados pelas camadas idealizadoras e ideológicas. Paradoxos resumidos por Oswald de Andrade nos fragmentos: “Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil”⁵⁹. Após essa fragmentação da linguagem, imposta por pontos de vista múltiplos e em resposta à indústria e à cultura de massa, dá-se, de resto, no interior dessa poética subversiva, a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe, mas de “*inocência construtiva*”⁶⁰. É o poeta do *Pau-Brasil* que se alinha a Mallarmé e não a Rousseau e articula, numa dimensão periférica e descentralizada, a cultura sobrevivente à experiência colonial, realizando assim a sua redenção digestiva. E é nessa perspectiva que o estado de graça da poesia é substituído pelo estado da inocência (utópico), por um indianismo às avessas, i.e., por uma disposição fenomenológica inaugural que nada tem a ver com “os índios conformados e bonzinhos de cartão-postal

58 *Ibidem.* p. 60.

59 ANDRADE, Oswald de. “Por ocasião da descoberta do Brasil”. In: *Obras Completas, Poesias reunidas*, v. 7. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 73-77: 77.

60 CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, 1974, p. 9-64: 27.

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

e de lata de bolacha [...] saídos de Rousseau”⁶¹, e tampouco corresponde ao neoindianismo ornamental e posição do grupo “Anta”.

É bom lembrar, abrindo aqui um parêntese, que nas décadas de 1950 e 1960 o que interessa de imediato à crítica haroldiana é, de um lado, o “engajamento de uma vanguarda construtiva e projetada” que se começa a construir com a nova linguagem; e, de outro, a necessidade de repropor à tradição literária brasileira os ideais “Pau Brasil” e “antropofágicos” que permitiam tanto uma releitura da história em função do presente, quanto a construção de uma identidade nacional que não tivesse compromisso com a subtração, mas, sim, com a mistura e/ou incorporação do outro. O ensaio “A poesia concreta e a realidade Nacional”, de 1962, traz, de certo modo, uma atualização da antropofagia oswaldiana por meio das ideias sociológicas de Guerreiro Ramos. Diante da Guerra Fria e do processo de industrialização nacional, Campos reconhece a necessidade da retomada da criação de uma poesia de exportação, proposta por Andrade, a partir de “uma nova visada redutora, por um novo rasgo antropofágico [por uma] Redução estética [...] ‘uma consciência crítica’”⁶². Contudo, após este artigo publicado na *Revista Tendência*, as referências à antropofagia nos textos críticos seguintes aparecem quase sempre como citação marginal ou comentário de caráter expositivo.

Já nos anos 1970, quando a revisão do “pai antropófago” parecia concluída com a publicação das introduções às reedições oswaldianas (da prosa e da poesia) e da peça teatral *O Rei da Vela*, seguida de uma abordagem estrutural e semiológica pós-Saussure, emerge, nos anos 1980, um novo *corpus* revisionista que se revela, em sentido mais teórico, o estopim para o

61 ANDRADE, Oswald de. “Marcha das utopias”. In: Obras Completas, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 145-228: 226.

62 CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. *Revista Tendência*, 1962, p. 83-94: 85.

pensamento crítico-poético de Campos, denominado por ele mesmo de “pós-utópico”, e, além de abraçar o barroco, se abre com as reflexões desenvolvidas no artigo “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”⁶³, de 1981. Neste, Haroldo retoma o tema do pai antropófago que para os estudos literários parecia esgotado, senão desgastado pelo uso recorrente da imagem do “des-caráter” de um ser camaleônico, excêntrico e marginal que insistia em abalar as estruturas do cânone, e repropõe uma leitura sincrônica da vanguarda, do subdesenvolvimento brasileiro e, mais uma vez, da obra de Oswald de Andrade, sublinhando o modo como ele enfrentou o legado civilizacional europeu através de uma dialética marxilar (Marx + maxilar) que já naquela época apontava para a ressintetização química através de um impetuoso metabolismo da diferença⁶⁴.

Conforme Raul Antelo, a razão antropofágica, enquanto reação à crítica dominante, implantou um fator “corrosivo”⁶⁵ à concepção do modernismo esteticamente aceita e sedimentada pela crítica nacional. De fato, ao ler os modernistas brasileiros Haroldo insiste em defini-los segundo a atitude crítica do criador responsável perante o devir de sua arte, e não admite falar em influências (de poetas estrangeiros), mas de confluências e pontos de encontro, sem prejuízo da autonomia das opções individuais, que permitem engendrar no passado um presente e desgarrar deste um futuro⁶⁶,

63 Com o título “Das razões antropofágicas: a Europa sob o signo da devoração”, o ensaio foi publicado primeiramente na revista Colóquio/Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 62, jul. 1981, p. 10-25, [mas datado de 1980], depois republicado com o título “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” in: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 231-255. Ao propor a retomada da antropofagia de Oswald de Andrade, o autor reconhece-a como possibilidade de pensar a literatura brasileira a partir de uma devoração crítica do patrimônio cultural produzido para além das fronteiras da Nação e pelo diálogo.

64 *Idem*. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, 2006, p. 231-255: 250.

65 ANTELO, Raul. “A Aristocracia do Bombástico”. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005, p. 149-168: 150.

66 CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*,

mas um futuro incerto. Outra vez, Raul Antelo, no estudo “Modernismo, repurificação e lembrança do presente” (2004), adverte que toda vez que o futuro parece “ocluído e distante” há um interesse sentimental, estético e comercial por objetos pertencentes ao passado, uma sensibilidade antiquária no confronto com o *aqui e agora*, que constitui um sintoma desdobrado do presente enquanto lembrança. Por isso, para o modernismo, a dimensão oblíqua do presente significa pôr-se enquanto primitivo e recuperar o arcaico como impureza dinâmica a partir da qual se repurifica o presente⁶⁷. Mas não seria esse *modus operandi* a força e a potência do revisionismo haroldiano?

Consultando o acervo Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo, é possível constatar as anotações de leitura que Campos efetuou às margens das páginas dos exemplares sobre a crítica e a história literária. Algumas dessas observações, particularmente em *Formação da literatura brasileira*⁶⁸, de Antonio Candido, constituem atos de apropriação e antitexto ou contratexto principal para a preparação de seu livro *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989. Nelas, percebe-se como Campos lê a produção literária brasileira e a sua respectiva crítica e, no caso dos estudos acerca da formação da literatura brasileira, ao reconstruir o esquema antropológico de Antônio Candido, de raiz kantiana, o poeta concretista promove um curto-circuito do projeto historiográfico do autor de *Formação*, apoiando-se, entre outros, nas ideias de Jauss e Jakobson, o que lhe permitiu enxergar o que havia ficado às margens dessa tradição, i.e., “as disrupções, as infrações, as margens, o ‘monstruoso’”⁶⁹.

2006, p. 51.

67 ANTELO, Raul. “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. *Literatura e Sociedade*, v. 9, n. 7, 2004, p. 146-165: 164.

68 Veja-se CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* (1^o. v. 1750-1836). 6^a. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

69 CAMPOS, Haroldo de. “Das razões antropofágicas: a Europa sob o signo da devoração”, 2006, p. 231-255: 236.

Assim, ao contrário de A. Candido, Campos propõe, com esse estudo, a construção de uma história literária por saltos, não-linear, através de uma visão labiríntica da história, uma espécie de intervenção revisora “dos restos” constituída dos estudos literários sincrônicos e levando em consideração não apenas a produção de um determinado período, mas parte da tradição literária que permaneceu válida, já que não se deve, segundo ele, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor da constituição do cânone imutável de obras, mas, deve-se, ao contrário, “manter a diferença das obras enquanto diferença” e, assim, ‘pôr em relevo a descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade’⁷⁰. Oswald de Andrade constitui, assim, a figura central e necessária para subscrever não só essa diferença e a tão propalada ideia haroldiana da “antitradição” ou “tradição antinormativa” que vê a historiografia enquanto um “gráfico sísmico da fragmentação eversiva” em vez de uma simples “homologação tautológica do homogêneo”⁷¹.

4. À guisa de conclusão

Mais do que resgatar autores do passado por meio de cortes sincrônicos, Haroldo de Campos questiona os próprios alicerces que constroem a historiografia literária, relendo às bordas da própria literatura o produto das ações antropofágicas oswaldianas e a sua radicalidade, e o faz das margens para dentro, nos interstícios da história. Nas suas últimas releituras e reflexões sobre Oswald de Andrade, bem como sobre a historiografia literária brasileira, o poeta concretista substitui, desta vez, conceitos relativos ao Modernismo como Futurismo, Dadaísmos, Surrealismo, humor, paródia, por vocábulos referentes aos estudos de Hans Robert

70 CAMPOS, Haroldo de. O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos. Salvador: Fundação Jorge Amado e Fundação Banco do Brasil, 1989, p. 61.

71 *Idem*. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira, 2006, p. 231-255: 237-245.

Jauss, Jacques Derrida, Walter Benjamin, ao dialogismo de Michail Bakhtin, entre outros. Daí os seus textos dos anos 1980 e 1990 serem atravessados por palavras como “transculturação”, “transcrição”, “desconstrução”, “transbarroco”, “barrocolúdico”, “transvaloração”, “desierarquização”, “pós-utopia”, sympoética, uma forma de evidenciar a matriz barroca da cultura pós-moderna. Seu olhar sobre o Movimento modernista se alarga, cambia gestos e critérios de análise. Há nessa reconexão, que visa à expansão dos horizontes interpretativos da antropofagia e da própria obra de Oswald de Andrade, um interesse em difundir a ideia de uma literatura universal (transbarroca e sympoética) resultante de um sistema de trocas entre várias literaturas nacionais e internacionais, i.e., um ponto de cruzamento de discursos e diálogos necessários para qual, nesse momento, funciona uma linguagem produzida por um sujeito em relação ao outro e resultado de uma dialética. Por meio da “razão antropofágica”, Campos desenha, igualmente, um giro interpretativo e uma nova lente através da qual se observa a tradição nacional, repropoando a ideia acerca do nacionalismo modal, diferencial, inspirado também nas teorias de Derrida. De fato, para Campos, a verve antropofágica desdobra-se no conceito de contracultura e de releitura como transcrição, que não é outra coisa senão aquele canto paralelo ou plagiotrópico que ele mesmo reconhece na poética de Oswald de Andrade, i.e., uma sorte de movimento de ramificação por obliquidade, um arco-íris branco que convida às releituras polifônicas.

Referências

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *Obras Completas, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, tese de concursos e ensaios*, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 3-10.

ANDRADE, Oswald de. “Marcha das utopias”. In: *Obras Completas, Do Pau-Brasil*

à *Antropofagia e às Utopias*, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 145-228.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Ponta de Lança*, v. 5. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 33-57.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. “Por ocasião da descoberta do brasil”. In: *Obras Completas, Poesias reunidas*, v. 7. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 73-77.

ANTELO, Raul. “A Aristocracia do Bombástico”. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005, p. 149-167.

ANTELO, Raul. “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”. *Literatura e Sociedade*. v. 9, n. 7, p. 146-165, 2004.

ANTELO, Raul. “Outro de si próprio” [entrevista por Ricardo Machado]. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, Ontologias Anarquistas: um pensamento para além do cânone. ano XIX, n. 543, p. 19-22, 21 out. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. *Revista Tendência*. n.4, p. 83-94, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 131-154.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1972, p. XI-XLV.

CAMPOS, Haroldo de. “Oswald de Andrade”. Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*. 1 set. 1957. Disponível também em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22haroldo%20de%20campos%22&pagfis=78146. Acesso em: 10 outubro 2022.

CAMPOS, Haroldo de. “Petrografia dantesca”. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Traduzir É trovar* (poetas dos séculos XII a XVII). São Paulo: Papyrus, 1968, p. 61-67.

CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Memória sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 99-127.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, Poesias Reunidas*, v. 7. 4ª. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974, p. 9-59.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Jorge Amado e Fundação Banco do Brasil, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. “Reflexões após um triênio”. In: ROSA, Eleonora Santa (Coord. do projeto). *30 anos. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda 1963/93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p. 36-45.

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: No espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. “Finismundo: a última viagem”. In: *Crisantempo: No espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 53-59.

CAMPOS, Haroldo de. “A evolução da crítica oswaldiana”. *Literatura e Sociedade*. v. 9, n. 7, p. 46-55, 2004.

CAMPOS, Haroldo de *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª. reimpr. da 4ª. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª. reimpr. da 4ª. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. “Estilística miramariana”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2006, p. 97-108.

CAMPOS, Haroldo de. “Lezama: o Barroco da contraconquista”. In: *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 57-62.

CAMPOS, Haroldo de. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104.

CAMPOS, Haroldo de. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2018.

CAMPOS, Haroldo. “Palestra de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade e sua recepção” (Gravação e transcrição de Jardel Dias Cavalcanti, revisão Ronald Polito). *Revista Circuladô*. ed. 11, p.127-139, dez. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*. Organização de Thiago de Melo Barbosa, trad. de Fábio Roberto Lucas e Daniel Glaydson Ribeiro. São Paulo: Editora Madamu de Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023.

CAMPOS, Augusto. “Troca de mensagens com Augusto de Campos a respeito da autoria de ‘Oswald: somos concretistas’” [e-mail de Augusto de Campos a Júlio Mendonça]. *In: Revisão de Oswald de Andrade: textos dispersos*. Organização de Thiago de Melo Barbosa, trad. de Fábio Roberto Lucas e Daniel Glaydson Ribeiro. São Paulo: Editora Madamu de Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023, p. 199-203.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* (1º. v. 1750-1836). 6ª. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Que temos nós com isso?”. *In: AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 11-20.

HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LIMA, Luiz Costa. “Haroldo, o multiplicador”. *In: Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005, p. 119-130.

MARTHA-TONETO, Diana Junkes Bueno. *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

NODARI, Alexandre. “A única lei do mundo”. *In: ROCHA, João César de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.) Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 455-483.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. *In: ANDRADE, Oswald de. Obras Completas, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, tese de concursos e ensaios*, v. 6. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XIII-LIII.

PIGNATARI, Décio. “Marco Zero de Andrade”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 24 out. 1964.

PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960, 2 v.

ROCHA, João César de Castro. “Uma teoria da Exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão do mundo’”. In: ROCHA, João César de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 664-666.

STERZI, Eduardo. “Diante da lei –da gramática –da história (Oswald de Andrade, poeta das exceções)”. *Revista Luso-Brasílian Review, O Modernismo como obstáculo*. v. 55, n. 2, p. 115-130, 2018.

Submissão: 23/06/2023

Aceite: 23/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e97791>

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

A conquista de um lirismo de libertação: uma leitura de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira

The conquest of a lyricism of liberation: a reading of
Libertinagem, by Manuel Bandeira

Elzio Quaresma Ferreira Filho
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Antônio Máximo Ferraz
Universidade Federal do Pará (UFPA)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94696>

Resumo

Este artigo pretende realizar uma leitura de *Libertinagem*, quarto livro de poesia de Manuel Bandeira, partindo da hipótese de que, nessa obra, se pode vislumbrar a conquista de um lirismo de libertação, o qual propicia uma libertinagem poética que não se reduz à desordem, sem um significado maior. Em verdade, essa libertinagem se constitui como uma travessia por temas e formas distintos, os quais conduzem o leitor a possibilidades que não cabem em conceituações. Para isso, privilegiaremos, em diálogo com o pensamento de Martin Heidegger acerca do poético, a escuta do dizer da linguagem que ressoa nos poemas interpretados, sem a adoção de métodos interpretativos previamente formulados, pois compreendemos a interpretação como um exercício de deixar a obra falar por si mesma, não como a imposição de teorias prévias a seu manifestar. Por fim, também dialogaremos com autores que compõem a fortuna crítica de Bandeira e com outros que, de algum modo, contribuam para uma jornada interpretativa que vá além da inegável importância de *Libertinagem* para o Modernismo Brasileiro, vislumbrando, assim, algumas de suas possibilidades: a grave reflexão, o fino humor, a percepção criativa do cotidiano, a evocação poética do passado e o desejo por escrever um último poema.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; *Libertinagem*; Lirismo de libertação.

Abstract

This article intends to make a reading of *Libertinagem*, fourth poetry book of Manuel Bandeira, starting from the hypothesis that, in this work, one can glimpse the conquest of a lyricism of liberation, which provides a poetic libertinage that is not reduced to disorder, meaningless. In fact, this libertinage constitutes a crossing through different themes and forms, which lead the reader to possibilities that do not fit into conceptualizations. For this, we shall, in dialogue with the thought of Martin Heidegger about the poetic, listen to the saying of the language that resonates in the interpreted poems, without the adoption of previously formulated interpretive methods, because we understand the interpretation as an exercise in letting the work speak for itself, not as the imposition of theories prior to its manifestation. Finally, we will also dialogue with authors who make up the critical fortune of Bandeira and with others who, in some way, contribute to an interpretive journey that goes beyond the undeniable importance of *Libertinagem* for Brazilian Modernism, glimpsing, thus, some of its possibilities: the serious reflection, the fine humor, the creative perception of everyday life, the poetic evocation of the past and the desire to write a last poem.

Keywords: Manuel Bandeira; *Libertinagem*; Lyricism of liberation.

Introdução

Sobre a travessia poética de Manuel Bandeira, é justo afirmar que, com a publicação de seu quarto livro, *Libertinagem* (1930), confirma-se a gradual e espontânea transição da expansiva atmosfera sofrida e fúnebre – por vezes cabotina – de seu livro de estreia, *A cinza das horas* (1917), à maturidade de um dizer mais exultante. Transição referida nos primeiros versos de um dos poemas de *Libertinagem*, intitulado “Oração a Teresinha do Menino Jesus”:

Perdi o jeito de sofrer.
Ora essa.
Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza.¹

A travessia poética de Bandeira começou a ser realizada tendo como alicerce o pranto “de desalento... de desencanto” perante a vida, como se afirma na estrofe inicial do poema “Desencanto”, de *A cinza das horas*:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.²

Já nos primeiros versos de *Libertinagem*, do poema “Não sei dançar”, sua poesia manifesta algo distante da tristeza de tempos anteriores³, a alegria que não necessita de narcóticos para ser alcançada:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.⁴

1 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*, 2009, p. 113.

2 *Ibidem*, p. 8.

3 Além do referido livro de estreia, referimo-nos a *Carnaval*, de 1919, e a *Ritmo dissoluto*, de 1923.

4 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*, 2009, p. 97.

Com esta breve seleção de versos, já é possível vislumbrar a guinada a uma espécie de maturidade poética. Maturidade, diga-se, que nada tem a ver com uma evolução linear, por ser antes um natural aprofundamento nas questões abordadas, explorando suas infinitas dimensões, em contínuos movimentos de avanços e recuos nas formas empregadas e nos temas abordados.

Para o crítico Davi Arrigucci Jr., o fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira é sua *atitude humilde*, a qual é “traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial; tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, ‘cristalizada’ desde *Libertinagem*⁵”. Embora tal característica seja perceptível ao olhar atento em livros anteriores, é em *Libertinagem* que a “atitude humilde” da obra de Bandeira, como nos fala o crítico, de fato surge *cristalizada*, revelando a riqueza de uma poesia autenticamente moderna, despojada e detentora das palavras essenciais.

Arrigucci Jr. ainda acrescenta que a poesia de Bandeira é “centrada num paradoxo: a busca de uma simplicidade em que brilha o oculto sublime”⁶. Atentando-nos a esse paradoxo, podemos, então, entender porque, mesmo preferindo a simplicidade, o dizer dessa obra requer grande esforço para ser alcançado e compreendido.⁷ É que a sua simplicidade exige de seu intérprete uma penetração lenta em sua rede de significados, com a paciência de quem está disposto a realizar uma travessia penosa e misteriosa, como exige a cuidadosa leitura de *Libertinagem*, até ser capaz de vislumbrar o desvelar do *oculto sublime* que vigora na profunda simplicidade dos versos do poeta

5 ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano na poesia de Manuel Bandeira”, 2009, p. 220-234.

6 *Ibidem*.

7 Não por acaso um crítico da estatura de Álvaro Lins certa vez assinalou que “só aparentemente é que o Sr. Manuel Bandeira é um poeta ‘fácil’. Na realidade, muito mais difícil do que o mais hermético dos nossos poetas: Murilo Mendes”. LINS, Álvaro. “Crítica literária – poesia”, 2009, p. 145-149.

pernambucano.

Outro grande nome da fortuna crítica de Manuel Bandeira, Giovanni Pontiero⁸, ao tratar de *Libertinagem*, bem argumenta que é uma árdua tarefa encontrar outro volume de poemas com tamanha riqueza de temas e de técnicas que tão bem ilustre os interesses do movimento modernista. No entanto, não se pode dizer que isso ocorra de maneira programada e militante, mas, sim, como fruto de uma transição espontânea à conquista do verso moderno e à conseqüente ampliação de espaços a serem percorridos. “Poética” é o poema que fundamenta tal conquista:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem-comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo
[e manifestações de apreço ao sr. diretor
[...]
Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
[...]
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare
— Não quero mais saber do lirismo que não é
libertação.⁹

Ao contestar o “lirismo comedido”, “bem comportado” e “funcionário público”, a poesia de Bandeira se liberta das convenções formais – impostas pelos puristas da língua – que obstruem o único caminho que deve importar ao poeta: o livre pensar poético. É necessário cuidado, contudo, para não estagnar a interpretação desse poema na identificação de seu ímpeto subversivo. O verso “Abaixo os puristas” pode, sem dúvida, reforçar a ideia

8 PONTIERO, Giovanni. Manuel Bandeira: visão geral de sua obra, 1986, p. 96.

9 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, p. 101-102.

simplista e limitadora de que se condena o passado literário tendo em vista a afirmação do presente subversivo modernista; porém, a estrofe que o segue inviabiliza tal restrição interpretativa. Como esperado, o ímpeto subversivo almeja, sobretudo, “os barbarismos universais”, as “sintaxes de exceção” e os ritmos inumeráveis, mas a prudência quer *todas* as palavras e *todos* os ritmos, incluindo os da tradição. De tal modo, o poeta moderno não é o que repudia a tradição, mas o que exerce seu fazer poético no livre trânsito entre esta e as possibilidades do verso moderno.

Nesse sentido, argumenta o poeta e crítico Lêdo Ivo que a abrangência nítida e leve da “teoria poética” do poema em questão “tanto estimula a experimentação formal mais desvairada como prestigia as retóricas ilustres e as incursões aos arsenais caluniados”.¹⁰ Dessa forma, bem mais do que um panfleto modernista, “Poética” aponta para uma autêntica libertação que se manifesta no lirismo radicalmente livre dos loucos, dos bêbados e dos *clowns* de Shakespeare, sempre insubmisso a programas previamente formulados. Distante dos ataques injustos e caluniosos dos nichos mais radicalizados das vanguardas contra o passado literário, os versos de “Poética” caminham para o novo contrariando os vícios da tradição poética, não o seu imprescindível legado. É muito mais um grito contra o engessamento poético na tradição do que sua negação. E tal “postura poética”, vale mencionar, é facilmente verificável nos momentos posteriores da poesia de Manuel Bandeira, posto que, como bem afirma Sérgio Buarque de Holanda, “apesar de ter sido ele quem, pela primeira vez entre nós, empregou o verdadeiro verso moderno, não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas”.¹¹

Posto isso, cabe ressaltar o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger acerca do dito poético, o qual influencia o modo como a nossa

10 IVO, Lêdo. “Estrela da vida inteira”, 2009, p. 199-204.

11 HOLANDA, Sérgio Buarque de, “Trajetória de uma poesia”, 2009, p. 150-163.

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

travessia interpretativa pelos poemas de Manuel Bandeira ocorre. Segundo Heidegger, em um dos ensaios de *A caminho da linguagem*, “em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala”¹². Tal colocação não apenas se contrapõe radicalmente à ideia usual da linguagem como um meio de comunicação, isto é, um instrumento que pode ser utilizado conforme o interesse comunicativo humano, mas também abre espaço para pensarmos a linguagem por outra perspectiva, pela qual o que se deve fazer é abandonar o vão afã de controlar o fenômeno da linguagem para, humildemente, prostrar-se à escuta de sua fala. Mas como realizar tal intento? Heidegger nos aponta um instigante caminho:

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. *O que se diz genuinamente é o poema.*¹³

Seguindo esse caminho de escuta, realizaremos uma travessia interpretativa que não esgote o sentido dos versos interpretados em uma definição unívoca, mas que humildemente se proponha a ouvir esse “dito que se diz genuinamente”, cuja plenitude, por essência, é sempre inaugural. Assim, poderemos entrever como a libertinagem poética de Manuel Bandeira não se reduz ao sentido usual dado à palavra libertinagem, vinculado ao termo francês *libertinage*, comumente usado para representar o modo de vida libertino, ávido pela autodestruição e pelos prazeres banais, constituindo-se, desse modo, em um uso equivocado da liberdade.

A libertinagem vigorante nos poemas interpretados, em verdade, parece-nos mais fruto de uma noção aberta, criativa, da liberdade. Com

12 HEIDEGGER, Martin. “A linguagem”, 2003, p. 7-26

13 *Ibidem*, p. 12.

efeito, se entendermos, como assinala Emmanuel Carneiro Leão, que a “liberdade é um dom de uma *conquista*”¹⁴, e que, através de tal conquista, a liberdade torna-se “libertação para criar com as necessidades e seus bens de satisfação, com as *possibilidades* de realização de um mundo realmente novo”¹⁵, compreenderemos que o dizer da linguagem dos poemas de *Libertinagem* evoca uma profunda libertação, ou melhor, a *conquista do lirismo de libertação*, o qual é posto como prioridade no verso final de “Poética”:

“— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

Tal conquista, ao se libertar da tradição como amarra e dos excessos da rebelião modernista, tem como propósito a liberdade de seguir por formas e temas distintos, aparentemente sem conexão, mas que, a um olhar detalhado, convergem para a revelação das mais variadas possibilidades de um “mundo realmente novo”, como o mencionado na citação de Leão. Ademais, a escolha dos poemas abordados adiante tem como critério o destaque de algumas dessas possibilidades: a grave reflexão, o fino humor, a percepção criativa do cotidiano e a evocação do passado. Percorrendo tais possibilidades, notaremos que os diversos caminhos da conquista do *lirismo de libertação*, anunciado no poema “Poética”, encontram ressonância nos versos de “Último poema” (poema que será o último a ser interpretado para não comprometer a linha de pensamento do texto), os quais confirmam a escrita de *Libertinagem* como um dos raros momentos em que se clareia o céu acinzentado e baixo que paira sobre a humanidade, e que Baudelaire via como a “tampa sóbria da imensa marmita/onde indivisa a vasta humanidade

14 LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia contemporânea*, 2013, p. 63.

15 *Ibidem*, 2013, p. 63.

ferve”¹⁶, devolvendo-nos a ternura, a ardência, a paixão, a beleza e a pureza não como conceitos fechados, mas como possibilidades abertas, as quais não cessam de jorrar sentido ao existir.

Entre a grave reflexão e o mais fino humor

Como vimos, os versos modernos de “Poética”, sem rima ou qualquer respeito às regras de pontuação, afirmam Manuel Bandeira como um companheiro de viagem da vanguarda, cuja poesia busca um lirismo plenamente libertador, que paire acima de qualquer ideologia, teoria ou movimento que prometa a libertação delimitando os rumos da criação poética. Até por isso, em *Libertinagem* o lirismo de libertação pode, ocasionalmente, realizar-se nos comoventes octossílabos de “Poema de finados”:

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.
Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.
O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali.¹⁷

A morte de um pai é o momento em que os limites da existência se impõem bruscamente a um filho, abalando sua existência. Martin Heidegger afirma-nos que “os mortais são os homens. Morrer diz: ser capaz da morte *como* morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre

16 BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa, 1995, p. 225.

17 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, 2009, p. 120.

continuamente”¹⁸. A formulação do pensador ajuda-nos a compreender como a morte, no poema em questão, deixa de ser entendida como um conceito teórico, vago e distante para, no vazio da angústia e no silêncio da reflexão, ser reconhecida em toda sua potência de atuação, de modo que o humano se reconheça enquanto mortal: criatura capaz de se questionar a respeito da sua condição de ser que, em seu viver, está continuamente a morrer.

O pedido para alguém levar três rosas à sepultura do pai falecido, ajoelhar e rezar uma oração “não pelo pai”, que descansa nos braços da morte, mas para o filho, por este “ter mais precisão”, revela a precariedade de um existir marcado pela ausência. Ao afirmar nada querer ou esperar da vida, por estar morto na sepultura de seu genitor, o filho entende o fenômeno da morte agindo em seu viver, conduzindo-o ao reconhecimento de sua presença. Com a morte do pai, o filho, em vida, também morre. No reconhecimento da ausência externa (falecimento do pai) e interna (o vazio interior do filho), causada por um drama familiar, a libertinagem da poesia de Bandeira se dá na grave reflexão da morte.

De tal modo, todos os caminhos percorridos em *Libertinagem* – da subversão dos versos livres de “Poética” até a grave meditação sobre a finitude nos octossílabos de “Poema de finados” – têm em comum a busca pela liberdade enquanto libertação das amarras conceituais que impedem o avanço do pensamento a uma dimensão autenticamente criativa, forjada *na e pela* linguagem.

Nas palavras de Davi Arrigucci Jr., a partir de *Libertinagem*, Bandeira: “era dentro do possível, senhor de si, de seus meios e limites: *até onde podia ir com a linguagem [...] Estava pronto para ser livre.*”¹⁹. Prontos para serem

18 HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências, 2012, p. 130.

19 ARRIGUCCI JR, Davi. O cacto e as ruínas: a poesia entre outras as artes, 2000, p. 11.

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

livres, na citada obra, os versos de Manuel Bandeira tornam-se, como bem observa Merquior, “uma sábia melodia interior, tanto mais tocante quanto mais singela”.²⁰ Notemos isso nos versos livres de “O impossível carinho”, nos quais a manifestação do puro amor parece comovente como a dos mais belos sonetos de amor de Camões:

Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo
Quero apenas contar-te a minha ternura
Ah se em troca de tanta felicidade que me dás
Eu te pudesse repor
— Eu soubesse repor —
No coração despedaçado
As mais puras alegrias de tua infância!²¹

A renúncia da voz poética em contar seu desejo em prol da vontade de expor sua ternura à amada é uma revelação firmada no solo do amor originário. Amor que não é a obstinação pela posse afetiva ou sexual do outro (como pregada pelo “amor romântico”, que inunda o imaginário moderno através das telenovelas e das comédias românticas de *hollywood*). Trata-se, deveras, da disposição de ignorar a si mesmo, em certa medida, para vislumbrar o ser amado a partir do que ele realmente é ao invés de buscar somente o que dele se deseja enxergar.

Com esse olhar, percebe-se que o autêntico ato de amar não está no desfrute egoísta da felicidade recebida, mas na busca de um “impossível carinho”, que devolva ao coração despedaçado do ser amado “as mais puras alegrias” de sua infância. O lamento por não conseguir retribuir a felicidade recebida traz o desejo pela possibilidade de a amada se aprofundar em sua humanidade e recuperar as possibilidades mais elevadas de seu ser – e, por isso, puramente alegres, criativas, como na infância. Ainda no livre pensar das

20 MERQUIOR, José Guilherme. “Manuel Bandeira”, 2009, p. 188-193.

21 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, 2009, p. 119.

relações românticas, a recordação de um presente inusitado (um porquinho-da-índia), recebido na infância, origina a percepção da cruel fragilidade das relações sentimentais.

Porquinho-da-índia

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

— O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.²²

O surpreendente vínculo estabelecido entre o porquinho-da-índia, que não fazia questão das ternurinhas do menino, e as namoradas do homem, reais ou imaginárias, impassíveis às suas “ternurinhas”, é um ótimo exemplo de como o dizer de Bandeira se tornou, em *Libertinagem*, absolutamente singular no modo como abordar as questões da existência. Ele retira-lhes o véu dos conceitos e encara-as em sua essência, abrindo-se, quando necessário, para o mais fino humor, fundamental para o alcance da plenitude poética de Bandeira. É nesse sentido, aliás, que José Guilherme Merquior assegura que “foi quando aprendeu a rir das convenções (até das poéticas) que o poeta se ergueu ao seu mais alto lirismo”.²³

É por via da disposição a aprender a rir das circunstâncias que, de modo agridoce, a voz poética percebe que o comportamento do porquinho-da-índia se assemelha ao das mulheres que namorou. O porquinho-da-índia de sua infância compartilha com elas a meiguice encantadora e a cruel

22 *Ibidem*, p. 103-104.

23 MERQUIOR, José Guilherme. “A poesia modernista”, 2013, p. 40-50.

displacência em relação ao sentimento alheio. Aliás, é através dessa verve cômica que a morte pode perder o caráter funesto, imposto pelo senso comum, para surgir envolta por um surpreendente tom cômico no fim do diálogo de “Pneumotórax”:

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito [infiltrado.
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.²⁴

Em uma leitura superficial dessa “cena” poética, pode-se pensar em um humor sinistro e de gosto duvidoso, até em uma injustificável ausência de sensibilidade, por parte do médico, ao apresentar um tango argentino como a única alternativa viável para o grave estado de saúde de seu paciente. Essa leitura, entretanto, não nos deixa entrever a perspicácia da sugestão oferecida. Afinal, se considerarmos que, como disse Heráclito de Efeso, “na morte advém aos homens o que não esperam e nem imaginam”²⁵, quem pode refutar que, melhor do que esperar a certa vinda da morte com o habitual medo injustificável acerca do desconhecido, é espreitá-la serenamente, apreciando a beleza trágica de um tango de Carlos Gardel ou de Astor Piazzola? Essa ideia só pode ser suscitada por um dizer poético como o de Bandeira, que é livre para expressar o que o desgastado falatório cotidiano, tão confiante em suas “certezas” sobre a vida e a morte, não ousa proferir.

Percepção criativa do cotidiano

Ao humano, escapar das representações habituais das questões existenciais que permeiam o dito cotidiano significa estar, efetivamente,

24 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, 2009, p. 101.

25 HERÁCLITO. Os pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito, 1991, p. 65.

presente no mundo, questionando-se sobre o real significado do que está acontecendo. Para isto, é necessário abandonar o existir irrefletido, acostumado ao emaranhado de conceitos estabelecidos, e permitir-se perceber e compreender criativamente a realidade que nos envolve, sem nunca deixar de vigorar em nosso interior, devorando-nos e alimentando-nos simultaneamente, a cada instante, sendo mais vasta do que qualquer ideia ou sistema que almeje explicá-la. De tal maneira, é somente *abandonando-nos* à percepção criativa do que o cotidiano nos impõe que podemos vislumbrar o acontecer da realidade.

O verdadeiro poeta tem essa opção. Rainer Maria Rilke, cuja obra poética é de inegável grandeza, em uma das suas célebres *Cartas a um jovem poeta*, aconselha o poeta iniciante Franz Kappus a se resguardar dos temas gerais para se atentar ao que o cotidiano oferece, alertando que, caso a empreitada seja improdutiva, deve-se reclamar de si mesmo, jamais do cotidiano, uma vez que “para o criador não há nenhuma pobreza e nenhum ambiente pobre, insignificante”.²⁶ O poeta, nesse sentido, é aquele que, em versos, corresponde ao acontecer da realidade que se desvela ao olhar genuinamente atento. É somente esse olhar que pode notar o sagrado do corpo feminino, mesmo que este não seja perceptível em suas primeiras aparições, como expõe o poema intitulado “Teresa”:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna
Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
[nascesse])²⁷

O verso inicial alude ao relato de um caso de amor frustrado do poema

26 RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*, 2011, p. 26.

27 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*, volume único, 2009, p. 110.

“O adeus de Tereza”, de Castro Alves, o qual começa com o verso “A vez primeira que eu fitei Teresa”.²⁸ Longe da melancólica frustração dos versos do maior poeta do nosso Romantismo, o poema de Bandeira é uma de suas contribuições ao verso humorístico. Nas duas primeiras vezes que avistou Teresa, a voz poética, incapaz de vislumbrar além da superfície do corpo, atenta-se às características físicas da mulher e, cruelmente, as deprecia com um humor ácido – “pernas estúpidas e a cara parecia uma perna” –, que soa familiar aos seguintes versos de “Mulheres”, também de *Libertinagem*:

E as feias, certas feias em cujos olhos vejo isto:
Uma menininha que é batida e pisada e nunca sai da cozinha.
Como deve ser bom gostar de uma feia!
O meu amor porém não tem bondade alguma.
É fraco! fraco!²⁹

Contudo, a terceira estrofe de “Teresa” distancia-se do amor “fraco” e “sem bondade alguma” de “Mulheres”, incapaz de vislumbrar na mulher a beleza que vá além das aparências. O amor, em sentido mais amplo e profundo, se manifesta no instante em que Teresa, em sua terceira aparição, é finalmente percebida e compreendida a partir do que ela realmente *é*, da manifestação de sua essência:

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.³⁰

No recuo interpretativo, no qual os padrões de beleza corporal são abandonados, a voz poética assenta-se sob a autêntica e vigorosa luz da transcendência, que se sobrepõe à tênue luz da razão, para observar Teresa

28 ALVES, Castro. Poesias completas, 2001, p. 34.

29 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume única, 2009, p. 98-99.

30 *Ibidem*, p. 110.

como o vínculo da mistura entre os céus e a terra, a revelação do espírito de Deus andando, novamente, sobre a face das águas. Aqui, a manifestação do sagrado – tão rejeitado pela mentalidade moderna, mas que reside vivamente na *libertinagem* de um dos nossos maiores poetas modernos – significa a libertação da tendência à arbitrária redução da natureza humana às aparências físicas rumo ao ser que resplandece em Teresa e que confere um novo sentido a tudo. Não é coincidência que o sagrado manifeste-se já no título do poema, com a alusão à santa e uma das maiores poetisas e místicas espanholas, Santa Teresa D’Ávila, a quem se pede alegria e “a força de acreditar de novo”, no já mencionado “Oração a Teresinha do menino Jesus”:

Me dá alegria!
Me dá a força de acreditar de novo
No
Pelo Sinal
Da Santa
Cruz!
Me dá alegria! Me dá alegria,
Santa Teresa!
Santa Teresa não, Teresinha...
Teresinha do menino Jesus.³¹

A visão de Teresa reaparece, ainda, em um “Madrigal tão engraçadinho”, no qual, aos olhos da voz poética, a beleza de qualquer outra visão terrena é incapaz de superá-la, inclusive a do porquinho-da-índia recebido na infância:

Teresa você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-índia que me deram quando eu tinha seis anos.³²

O olhar apurado, que nota a beleza e o sagrado no corpo de Teresa, também percebe, no voo descompromissado de uma andorinha, a trivialidade de um viver despreocupado no tocante à busca do sentido de existir:

31 *Ibidem*, p. 113.

32 *Ibidem*, p. 115.

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

Andorinha

Andorinha lá fora está dizendo:

— “Passei o dia à toa, à toa!”

Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!

Passei a vida à toa, à toa...³³

No voo de um pássaro, nota-se o drama de uma vida desperdiçada, assim como a possibilidade de se questionar a respeito disso. Sutilmente, esses poucos e grandiosos versos revelam a natureza humana, a qual, bem distante da natureza de “bons servos das leis fatais”³⁴ dos gatos, da qual nos fala um famoso poema de Fernando Pessoa, é essencialmente indefinida, constantemente marcada pela necessidade de escolher entre exercer a virtude de refletir sobre o sentido da existência, questionando o significado de cada ação tomada, ou passar o dia, até mesmo a vida, à toa, perdido na banalidade do mundo.

A poesia de Bandeira – como toda grande poesia – retira-nos da trivialidade cotidiana para a compreensão do que nos cerca, tornando, assim, um episódio comum como a observação do voo de uma andorinha, uma ocasião ao questionamento de si. Isso somente é possível devido ao que Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza denominaram “senso do momento poético” da poesia de Bandeira³⁵, isto é, “o tato infalível para discernir o que há de poesia virtual na cena e no instante”.³⁶ A partir desse “tato infalível”, a libertinagem poética de Bandeira revela ao leitor que não há acontecimentos menores, uma vez que o grande e o pequeno não estão dissociados, mas, sim, vinculados em uma unidade orgânica que a tudo confere um significado maior.

33 *Ibidem*, p. 113.

34 PESSOA, Fernando. O guardador de rebanho e outros poemas, 1988, p. 55.

35 CÂNDIDO, SOUZA. “Estrela da vida inteira”, 2009, p. 164-180.

36 *Ibidem*, p. 164-180.

Evocação do passado

Mas o olhar para a realidade presente nem sempre é suficiente. Às vezes, o retorno ao distante passado mostra-se necessário ao poeta em sua perseguição ao vislumbre do ser. Exemplo disso é a célebre “Evocação do Recife”. Poema grandioso, não apenas pela considerável extensão, incomum em uma obra marcada por poemas curtos, de versos exemplarmente concisos, mas, primordialmente, pela eternização de um Recife perdido no tempo e na memória de quem o vivenciou. Antes de nos lançarmos à leitura desse grande poema de Bandeira, convém lembrarmos-nos de outro gigante da literatura: “É muito fundo o poço do passado”³⁷, escreve Thomas Mann na abertura de sua saga *José e seus irmãos*. E continua o autor alemão:

Não deveríamos antes dizer que é sem fundo esse poço? Sim, sem fundo, se (e talvez somente neste caso) o passado a que nos referimos é meramente o passado da espécie humana, essa essência enigmática da qual nossas existências normalmente insatisfeitas e muito anormalmente míseras formam uma parte; o mistério dessa essência enigmática inclui, por certo, o nosso próprio mistério e é o alfa e o ômega de todas as nossas questões, emprestando um imediatismo candente a tudo o que dizemos e um significado a todo o nosso esforço.³⁸

Esta bela passagem revela-nos, a princípio, uma obviedade: a existência humana, normalmente insatisfeita, deve compor o passado da espécie humana. Mas há algo sob a superfície dessas linhas: a compreensão de que nossa existência pertence ao passado de nossa espécie enquanto *essência enigmática*, a qual abarca todo o nosso mistério, o alfa (início) e o ômega (fim) de todas as nossas questões existenciais. Esse entendimento impõe um

37 Thomas Mann apud CUNHA, Martin Vasques. *A poeira da glória: uma (inesperada) história da literatura*, 2015, p. 175.

38 *Ibidem*, p. 175.

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

dilema a quem pretende investigar um determinado momento histórico tomando distância de sua pesquisa, buscando analisar os fatos objetivamente, sem que sua existência afete e seja afetada pela pesquisa empreendida. Essa postura só pode ocorrer quando o olhar para o passado vem predisposto a catalogar os eventos históricos, a organizá-los em uma coleção de datas, sob a lógica das relações causais. O problema dessa postura para com o passado, obcecada pela demarcação dos fatos e feitos, é a sua incapacidade de enxergar o que está na profundidade de seu “poço sem fundo”: as questões dos nossos antepassados, as quais sempre nos dizem respeito e nunca cessam de agir através das eras.

Como podemos conhecer profundamente o “poço sem fundo do passado” sem nos lançarmos ao seu interior? Observando-o à distância, o máximo a ser feito é avistar sua superfície e o que a nossa limitada vista alcança de seu interior, na injustificável crença de que a “queda” é dispensável e de que se pode sair satisfeito com o que foi avistado mediante o limitado olhar. Logo, a genuína compreensão do passado requer o pulo em seu “poço sem fundo”, pelo qual podemos captar e ser captados pelo mistério que o habita. Mistério capaz de nos questionar acerca do que fomos, do que somos e do que poderemos ser. Posto isto, convém dizer que sem o salto no “poço sem fundo do passado” da capital pernambucana, os versos de “Evocação de Recife” não existiriam:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —
 Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância³⁹

39 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, 2009, p. 107.

O título já indica que estamos prestes a ler uma evocação. Evocação vem do latim *evocatio*, que quer dizer chamar, trazer de volta, fazer com que algo reapareça, retorne. O poema, então, é uma tentativa de evocar o Recife de um tempo e um espaço específicos. O primeiro verso, que diz somente “Recife”, indica onde o caminho a ser seguido deve nos levar: o Recife puro, sem adjetivos ou caracterizações, por isso isolado no verso. O segundo verso inicia uma série de negações. Nega-se o apelido “Veneza americana”, oriundo dos belos rios e pontes da capital pernambucana; a denominação *Mauritsstad* (“cidade de Maurício”, em holandês, referência a Maurício de Nassau), que alude à ocupação da capital pernambucana pelos holandeses; os conflitos entre os fazendeiros de Olinda e os comerciantes de Recife da famosa Guerra dos Mascates. A voz poética nega até mesmo o Recife que aprendeu a amar: o das décadas iniciais do século XIX, marcado por revoluções libertárias.

Isso pode levar o leitor apressado a pensar em uma postura de negação radical da riquíssima história de Recife. Nada disso. Na verdade, o que a voz poética trata de preterir é o conhecimento estritamente historiográfico da capital pernambucana, o qual não deixa brechas para que se vislumbre a inesgotável história originária da cidade, ou, como lemos na passagem citada de Thomas Mann, a “essência enigmática” que inclui as nossas questões. O “Mas” que abre o sétimo verso indica a mudança de direção no discurso poético para o que realmente importa: o Recife, não o da historiografia, “*mas* o Recife sem história nem literatura” (grifos nossos). A cidade de Recife como espaço de múltiplos percursos, encontros e desencontros humanos, inclusive os de Bandeira em sua infância e formação, não a cidade em sua história política e cultural, ou seja, o poema deseja alcançar o “Recife sem mais nada”. Recife que só pode ser entrevisto pela voz poética a partir das imagens empoeiradas que vagam tanto no fundo da memória quanto no “poço sem fundo do passado” do Recife da infância da voz poética, vivida

na rua da união:

A rua da união onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças
[da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos,
[namoros, risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não Sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)⁴⁰

Lembranças profundamente pessoais, mas que também são coletivas: Dona Viegas, Totônio Rodrigues e seu pincenê⁴¹, os familiares que ocupavam a calçada, os meninos que se divertiam com o apelido alheio e as meninas cantarolando cantigas. Recordações de um conjunto de pessoas cujas histórias sempre estarão enraizadas, profundamente, “no poço sem fundo do passado” de Recife, o qual o saber historiográfico não alcança. Na tentativa de reconstituir estilhaços da longínqua infância, surge a meditação sobre a morte. A cantiga das meninas sobre a rosa conduz ao inquietante pensamento de que muitas dessas rosas-meninas, preservadas tão cheias de vida na memória, terão morrido “em botão”, sem terem a oportunidade de desabrocharem à plenitude da vida, ao amor genuíno e à maturidade da velhice.

40 *Ibidem*, p. 107-108.

41 Pince-nez ou Pincenê, termo proveniente da língua francesa, foi um modelo de óculos comum do século XV até o início do século XX, cuja estrutura era desprovida de hastes. Sua fixação era feita apenas fixando-o sobre o nariz.

Na evocação do passado, surge também o descobrimento do erotismo:

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento⁴²

Alumbramento é o momento no qual a iluminação avassaladora se sobrepõe à escuridão, aclarando a existência, ofertando-lhe um novo sentido. No poema, a palavra surge para descrever poeticamente uma situação inesquecível: o primeiro olhar à nudez feminina. O alumbramento permite sentir a presença do erotismo pela primeira vez. Octavio Paz, em seu belo livro *A dupla chama: amor e erotismo*, assinala que o erotismo “é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens”⁴³, de modo que “em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo”.⁴⁴ À vista disso, no encontro erótico de que nos fala o poema de Bandeira, temos o primeiro instante em que o menino, no fascínio de seu primeiro alumbramento, é tomado pela sexualidade transfigurada pela imaginação, pelo desejo avassalador, vigorante no seu encantamento pela visão das formas da “mulher nuinha no banho”. Formas de um corpo que a imaginação, em um mágico instante, transforma em todas as formas do mundo.

Corpo que parece estar ao alcance tanto do menino assustado com o que ocorria em si quanto do homem que relembra o seu primeiro alumbramento, após muito tempo, e até do leitor que, de fato, rendeu-se ao dizer do poema. Corpo próximo, mas que se esvanece no ar na primeira tentativa de tocá-lo. Trata-se do nascer de algo interior, de um desejo inexplicável e inabalável

42 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, 2009, p. 109.

43 PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*, 1994, p. 16.

44 *Ibidem*, p. 16.

por outro corpo, do nascimento do olhar do homem rompendo a pureza do olhar do menino que até então não se atrevia a buscar sensualmente as meninas que cantarolavam a cantiga sobre rosas. Alumbramento, palavra exuberantemente poética, que não é isto ou aquilo: ela é isto, aquilo e ainda muito mais, pois, quando ocorre, ilumina a existência inteira. Por outro lado, a evocação do passado de Recife chega à questão da linguagem por meio da comparação entre a fala dicionarizada e a fala viva do povo:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam⁴⁵

Recife de um tempo mais simples, sem jornais nem livros, em que a vida era propagada oralmente pela língua certa do povo “que fala gostoso o português do Brasil”, sem a paralisia das palavras dicionarizadas e a soberba dos letrados que somente macaqueavam a sintaxe lusíada. Tudo estava ali (ou ao menos parecia estar), em um período impregnado de coisas que a idade não permitia entender bem. Ausência de meios para o entendimento do pouco que ali estava e das infinitas terras que havia fora daquele espaço, o qual, após o fim da infância, recusou-se a desaparecer, habitando o interior do homem e do “poço sem fundo do passado” da cidade:

45 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, p. 109.

Recife...

Rua da união...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto. Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.⁴⁶

Muito do fascínio dos primeiros anos de vida decorre da sensação de que tudo parece impregnado de eternidade. O imaginário infantil é guiado pela crença de que o que lhe rodeia nunca irá acabar. O tempo parece infinitamente elástico. Mais do que isso: todos os tempos, reais ou inventados, vigoram no presente devido ao toque da eternidade em cada sentimento, movimento e fala, até o momento em que a percepção da finitude se instala, geralmente com a partida dos avós. A morte do avô da voz poética, de algum modo, é a morte de Recife de sua infância, embora ambos permaneçam vivos na memória. Recife e a casa do avô, ambos bons, brasileiros e mortos. Mortos, porém eternamente vivos na poesia de Manuel Bandeira.

A libertinagem em seu *télos*

O leitor que se dedicar a percorrer os sinuosos caminhos de *Libertinagem*, ao alcançar o dizer de seus últimos versos, há de notar que sua leitura não se encaminha a um fim, se o fim for pensado como término, esgotamento completo de algo. Ao contrário, se poderia dizer que esse fim é um *télos*, que significa completude, plenitude, em grego. Para elucidar tal afirmação, é conveniente citarmos uma passagem de Emmanuel Carneiro

46 *Ibidem*, p. 110.

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

Leão:

Costuma-se traduzir *télos* por meta, fim, finalidade. Todavia, *télos* não diz nem a meta a que se dirige a ação, nem o fim em que a ação finda, nem a finalidade a que serve a ação. *Télos* é o sentido, enquanto sentido implica princípio de desenvolvimento, vigor de vida, plenitude de estruturação. Assim o *télos*, o sentido de toda ação, é consumir a atitude, é o sumo desenvolvimento do vigor de sua plenitude.⁴⁷

Compreender a diferença entre a tradução usual de *télos* e o que essa palavra grega quer dizer em sua acepção originária, bem abordada por Emmanuel Carneiro Leão, torna-nos capazes de captar o autêntico sentido que ressoa nos últimos versos de *Libertinagem*. Versos que não findam a travessia poética da obra em questão, ao contrário, a levam ao “sumo desenvolvimento do vigor de sua plenitude”, revelando seu sentido poético inesgotável, seu *télos*:

O último poema

Assim eu queria o meu último poema

Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais

Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas

Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume

A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos

A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.⁴⁸

O primeiro verso, habilmente destacado dos demais, já retira do leitor a expectativa por um conceito ou ideia geral acerca do que foi experimentado em sua travessia interpretativa. Isto porque tal verso recusa a afirmação, a consolidação de um ponto de vista, por privilegiar o querer, a possibilidade

47 LEÃO, Emmanuel Carneiro. Aprendendo a pensar II, 1992, p. 156.

48 BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único, p. 120.

desejada: “O último poema”. Desse modo, não se trata necessariamente de dizer “O último poema”, mas, sim, de querer dizê-lo, da perene busca pelas palavras que saciem o desejo do poeta. Busca que muitas vezes o frustra, mas que o consola e o revigora a cada verso escrito.

Já distante do clima libertino e anárquico sugerido pelo título e por alguns versos de “Poética”, seguindo o tom comovente dos versos interpretados de “Evocação de Recife”, a voz poética manifesta o desejo por um poema que seja “terno”, dizendo “as coisas mais simples e menos intencionais”, que seja “ardente como um soluço sem lágrimas”, com “a beleza das flores quase sem perfume”, com “a pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos” e com “a paixão dos suicidas que se matam sem explicação”. Ao vislumbrar tais possibilidades, o poema derradeiro de *Libertinagem*, curiosamente, não se atreve a encerrar nada. Antes, conduz o leitor ao mistério, ao aberto, ao pulo no nada que o poeta deve realizar para dizer as palavras que silenciosamente o aguardam em sua travessia criativa.

De tal modo, o que o “Último poema” torna claro é que *Libertinagem* não é apenas o livro francamente modernista em que a poesia de Manuel Bandeira se liberta das amarras formais, o que já vinha sendo buscado nas obras anteriores. É, fundamentalmente, a obra em que se nota a necessidade da permanente procura de um lirismo radicalmente livre, fundamentado, como vimos, nos versos de “Poética”, que não se alinha rigidamente a programas estéticos ou ao falatório cotidiano. Trata-se de uma poesia que não fala sobre a liberdade, mas que a põe em obra na linguagem – a liberdade se desdobrando para evocar a ternura, a ardência, a paixão, a beleza e a pureza, não em seu estado conceitual, e, sim, poético, o que é propiciado pela conquista de um lirismo de libertação. A libertinagem, nesse sentido, é libertação, mediante o pensar poético, para o inesgotável sentido das

possibilidades de ser.

Considerações finais

O que pretendemos com este artigo não foi o estabelecimento de verdades absolutas sobre os poemas abordados. Antes, tentamos ouvir o dizer que neles ressoa, sem a utilização de qualquer método de interpretação previamente estruturado. Assim, nos foi possível vislumbrar que o teor libertino, anunciado desde o título, não conduz a uma pueril desordem revoltosa, sem um significado maior. Notamos também que os poemas do volume não são textos juntados pela coincidência fortuita, sem uma íntima relação, como pode crer aquele que folheia as páginas do livro em questão sem assumir o compromisso de suar frio pelos infinitos labirintos a que os seus versos nos conduzem, sob o peso do mistério poético que só a grande poesia detém.

Com efeito, desde os versos de “Poética”, passando pela grave reflexão da morte em “Poema de finados” e do amor genuíno em “O impossível carinho”; pelo fino humor que lida com a rejeição em “Porquinho-da-índia” e com a morte em “Pneumotórax”; pela percepção criativa e cheia de alumbramento com a poeticidade que se esconde no cotidiano, em “Teresa” e “Andorinha, Andorinha”; chegando à evocação epifânica do passado, em “Evocação do Recife”, até, posteriormente, alcançar o “Último poema”, pensado como o *télos*, a plenitude de *Libertinagem* ao invés de seu fim como esgotamento, o que nossa travessia interpretativa encontra não é uma unidade de sentido fechada. Com efeito, deparamo-nos com uma libertação que se dá enquanto abertura ao pensar poético de diversas possibilidades: a necessidade de um dizer genuinamente livre, que seja capaz de evocar o amor, a morte, o cotidiano, o tempo, a ternura, a ardência, a paixão, a beleza, a pureza etc. Possibilidades que, na leitura dos poemas *Libertinagem*, se

tornam, em verdade, o ativar de novas e infinitas possibilidades.

Assim sendo, *Libertinagem* propicia ao seu leitor uma travessia poética por versos oriundos de uma libertinagem poética que não se confirma enquanto conceito, mas como abertura ao vislumbre das incontornáveis possibilidades originárias de uma conquista de um lirismo de libertação. Possibilidades que provocam o humano ao livre questionar, instigando-o a sentir o doce gosto da conquista de sua própria libertação.

Referências

ALVES, Castro. Poesias completas. Rio de Janeiro: Livraria Ediouro, 2001.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. *In*: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 220-234.

ARRIGUCCI JR., Davi. O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes. Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Charles Baudelaire, Poesia e Prosa. (Org) Ivo Barroso. Diversos tradutores, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CÂNDIDO, Antônio; MELLO E SOUZA, Gilda de. “Estrela da vida inteira”. *In*: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 164-180.

DA CUNHA, Martim Vasques. A poeira da glória: uma (inesperada) história da

literatura brasileira. Editora Record, 2015.

HEIDEGGER, Martin. “A linguagem.” *In: A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 7-26.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcanti Shuback. Ed. Vozes, 2012.

HERÁCLITO. Fragmento 50. *In: Os pensadores originários - Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 73.

HOLANDA, Sergio Buarque. “Trajetória de uma poesia”. *In: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único*. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 150-163.

IVO, Lêdo. “Estrela da vida inteira”. *In: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único*. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p 199-204.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia contemporânea*. Teresópolis: Daimon, 2013.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1992.

LINS, Álvaro. “Crítica literária – poesia”. *In: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único*. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p 145-149.

MERQUIOR, José Guilherme. “Manuel Bandeira”. *In: BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa, volume único*. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 187-193.

MERQUIOR, José Guilherme. “A poesia modernista”. *In: Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. É Realizações Editora Livraria e Distribuidora LTDA, 2013, p. 40-50.

PAZ, Octavio. A dupla chama: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos e outros poemas. Editora Cultrix, 1988.

PONTIERO, Giovanni. Manuel Bandeira: visão geral de sua obra. José Olympio, 1986.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. Trad. Pedro Süsskind. Porto Alegre, L&PM, 2011.

Submissão: 31/05/2023

Aceite: 31/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94696>

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