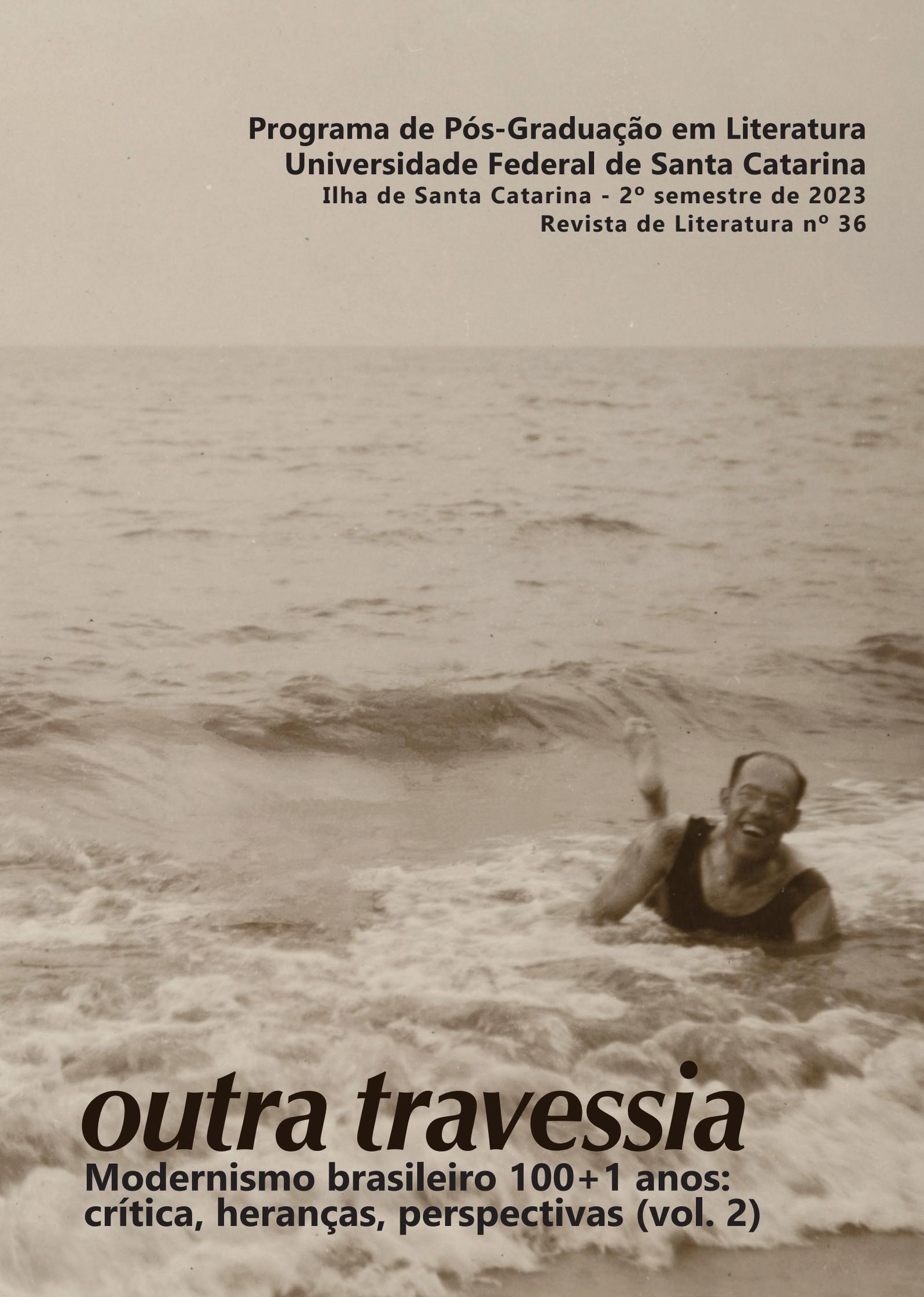


**Programa de Pós-Graduação em Literatura**  
**Universidade Federal de Santa Catarina**  
Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2023  
Revista de Literatura nº 36



***outra travessia***

**Modernismo brasileiro 100+1 anos:  
crítica, heranças, perspectivas (vol. 2)**

# *outra travessia*

Revista de Literatura nº 36

Ilha de Santa Catarina, 2º 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. 2)

Este número 36 da revista *outra travessia* corresponde ao segundo volume do dossiê *Modernismo brasileiro 100+1 anos: crítica, heranças, perspectivas*, fruto de um congresso realizado entre os dias 22 e 25 de novembro de 2022 na Universidade Federal de Santa Catarina em homenagem ao centenário da Semana de Arte Moderna de 22, e que fez parte de um conjunto mais amplo de atividades organizadas ao longo de todo o ano de 2022 a partir da colaboração de dez instituições de cinco países em três continentes, a saber: Espanha (Universidad Complutense de Madrid – UCM e 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).

Ao longo dos meses subsequentes, a revista *outra travessia* recebeu colaboração de seus participantes bem como abriu chamada pública de artigos provocada pelo seguinte manifesto, que foi um modo de dar abrangência,

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

crítica e atualidade ao tema central do encontro:

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?

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?

Este segundo volume está dividido em duas partes. A primeira delas traz uma homenagem ao Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (1943-2022), autor de obras fundamentais para a compreensão da literatura brasileira do início do século XX e da própria Semana de 22, como *Itinerário de uma falsa*

*vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo* (Editora 34, 2010), *Trincheira, Palco e Letras* (Cosac & Naify, 2004), dentre outros. Antonio Arnoni Prado formou-se mestre e doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP) e foi professor titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp de 1979 a 2012. A homenagem reúne contribuições de seus ex-alunos Elisa Domingues Coelho, Ana Carolina Nery Albino, Júlio de Souza Valle Neto e Ricardo Gaiotto de Moraes em torno de encontros, livros e memórias.

A segunda parte traz nove artigos. O primeiro deles, intitulado “As Margens da história: 1822, 1922, 2022”, de Carlos Eduardo Schmidt Capela, propõe um estudo das peças *Amor e pátria*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *Sangue limpo*, de Paulo Eiró, que encenam e debatem a proclamação da independência, para avaliar posteriormente o olhar de António de Alcântara Machado para o modernismo de 1922.

Em “Miss Ciclone e a Semana de Arte Moderna”, Tereza Virginia de Almeida investiga a obra de Maria de Lourdes Pontes, conhecida como Daisy, jovem que foi amante de Oswald de Andrade e que participou, com o pseudônimo de Miss Ciclone, de um livro a várias mãos, um diário coletivo publicado com o título *O Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de 1918. Tereza Virginia busca, com isso, compreender o lugar da mulher na sociedade da época, bem como a repercussão desse encontro no próprio pensamento de Oswald.

No artigo “Oswaldo Costa antropófago”, Cláudia Rio Doce percorre a atuação fundamental de Oswaldo Costa na *Revista de Antropofagia*, a quem atribui a insistência de uma releitura contra-colonial da história, comparando-o com Walter Benjamin, e no jornal *Semanário*, onde ressurgiram vários temas e questões caras ao movimento antropófago, tornando-se, com suas palavras, “porta-voz de um movimento nacionalista,

que assume o caráter de libertação política”, até o seu fechamento com o golpe em 1º de abril de 1964. O quarto artigo, intitulado “Um século após, ainda é preciso narrar o espanto: melancolia e interpelação no conto “Dentes negros e cabelos azuis”, de Lima Barreto” de Gabriel Chagas, parte da análise de um conto do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* para situar o seu lugar frente ao modernismo de 22. Reúne manifestações do próprio escritor, que viu no futurismo de *Klaxon* “senão brutalidade, grosseria e escatologia”. Segundo o autor, o conto de Lima Barreto abriria “uma fissura no discurso civilizatório da modernidade”, com seus corpos “à margem do progresso”, colocando-se criticamente contra um discurso hegemônico pós-abolição sobre os corpos negros no Brasil.

Em “Obscena Ercília, obscena Cláudia: um centro de consciência em desconformidade com o modernismo?”, Luana Barossi propõe uma leitura de *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada*, de Ercília Nogueira Cobra, livro contemporâneo à Semana de 22 e republicado em 2022 pela Editora Carambaia, no qual observa um tratamento estético e um ímpeto de transformação social que passa pela sexualidade feminina e pela liberdade da mulher. Seria ele talvez, com suas palavras, “vanguardista demais até para os parâmetros de seus contemporâneos modernistas”.

No artigo “A Semana de 22 e as escritoras modernistas: o erótico em *Mulher nua*, de Gilka Machado”, Luísa Consentino de Araújo e Aline Venutto se dedicam a observar a participação de autoras na Semana de Arte Moderna de 22, por meio de uma leitura do livro *Mulher nua* de Gilka Machado, atentas ao seu legado crítico e às diversas formas de erotismo que o livro manifesta.

Em “A Bossa Nova e a Música Nova: reflexos do Modernismo brasileiro na obra de Gilberto Mendes”, Rita de Cássia Domingues dos Santos, Rodrigo Vicente Rodrigues e Raphael Fernandes Lopes Farias voltam-se à

leitura da obra do compositor Gilberto Mendes e dos ideais modernistas do Movimento Música Nova por meio da análise de obras que dialogam com a Bossa Nova, como *Diálogo de Ruptura* e *Viva Villa II*, observando por meio delas uma questão recorrente à intelectualidade brasileira: “como criar algo autóctone através de estruturas que tantas vezes nos chegam de fora para dentro?”.

No artigo intitulado “*Urucungo, Batuque e Amazônia: um cotejo entre as poesias de Bruno de Menezes e Raul Bopp*”, Joice Freitas dos Santos e Sylvia Maria Trusen examinam a obra dos dois poetas, observando personagens da negritude, bem como marcas formais de musicalidade. Analisam comparativamente poemas como “Mãe Preta”, dois textos escritos com o mesmo título por ambos, notando-lhes diferenças, mas também, de forma geral, como fizeram com seus livros *Urucungo* e *Batuque* “uma viagem desde a África até as influências mais atuais da negritude no Brasil”.

Por fim, em “Proletários e periféricos: ensaio de interpretação da tradição do romance proletário brasileiro a partir de *Cacau* e *Parque Industrial*”, Ismael Freitas propõe uma resposta ao que viria a ser a tradição do romance proletário no Brasil a partir de dois romances, *Cacau* de Jorge Amado e *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, e do panorama de sua recepção crítica, por parte de autores como Murilo Mendes, que em 1933 escreveu uma nota sobre ambos no *Boletim de Ariel*.

Agradecemos novamente a todas as autoras e autores, à equipe editorial e de diagramação, a todos que colaboraram com o congresso e também para que esta outra edição de *outra travessia* viesse a público.

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

**Boa leitura!**

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

Submissão: 01/11/2023  
Aceite: 02/11/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98402>

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

# Homenagem a Antonio Arnoni Prado

i s  
e l  
e r  
r a  
r a  
v e  
i a

# Entre textos, histórias e memórias: uma homenagem ao professor Antonio Arnoni Prado

Among texts, stories and memories:  
a tribute to Professor Antonio Arnoni Prado

Elisa Domingues Coelho  
UNESP

Ricardo Gaiotto de Moraes  
UFSC

Ana Carolina Nery Albino  
Université Lumière Lyon 2 – França

Júlio de Souza Valle Neto  
UNIFESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98015>

*passam-se meses, e ainda vemos o livro  
o marca-páginas guardando o fogo da última página lida*

Mar Becker

*Contar é muito, muito difícil. Não pelos  
anos que já passaram. Mas pela astúcia que  
têm certas coisas passadas de fazer balancê, de  
se remexerem dos lugares.*

Guimarães Rosa

## **1. Uma homenagem dos alunos do professor Antonio (que não gostava de homenagens)**

No dia 19 de outubro de 2022, às onze e meia da manhã, depois da Conferência da professora Maria Augusta Fonseca, nós nos reunimos para prestar uma homenagem ao professor Antonio Arnoni Prado. Essa programação não foi assim ao acaso. Arnoni – como era chamado pelos seus alunos e colegas –, mesmo com a saúde debilitada, havia justamente aceitado – com o entusiasmo de sempre pelos convites feitos por seus alunos – compor uma das mesas redondas do Congresso, em que também estaria a professora Maria Augusta Fonseca.

Um pouco mais de um mês antes do Congresso, soubemos do falecimento do Arnoni e pelos dias que se seguiram nos debatemos com a pergunta: “como lidar com a sua ausência?”. Ausência é também o título de um poema de Carlos Drummond de Andrade, em que o poeta nos diz: “Por muito tempo achei que a ausência é falta. /E lastimava, ignorante, a falta. /Hoje não a lastimo. /Não há falta na ausência. /A ausência é um

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

estar em mim.”<sup>1</sup>. Concordamos que a ausência do Arnoni na programação não deveria ser o vazio da falta de seu nome, com a transformação da mesa na excelente Conferência proferida pela professora Maria Augusta; a sua ausência, ao contrário, deveria ser, tal qual nos versos de Drummond, um estar em nós, seus últimos orientandos, reunidos para homenageá-lo.

Restava-nos, contudo, um dilema: Arnoni detestava homenagens. O que nos guiou, frente a esse desafio de lembrar nosso mestre, foi pensar em uma forma que ele desgostasse menos e, quem sabe, no silêncio daquele sorriso de canto de boca que lhe era característico, e retirada de óculos enquanto olhava reflexivo, até gostasse, ainda que jamais nos deixasse saber.

Um dos grandes ensinamentos do Arnoni era de sempre ir para o texto, antes de mais nada. No IEL<sup>2</sup>, era fato notório entre os alunos que o primeiro passo, para qualquer um que buscasse sua orientação, era retornar com um fichamento do texto literário, só então haveria conversa sobre a possível pesquisa. Acreditamos, então, que uma homenagem feita assim, vocalizando os textos que nos legou, ele perdoaria.

Sendo assim, este texto é feito da conversa de cada um de nós com alguns dos seus textos que, por tantos motivos, figuraram significativos para esta homenagem e falam um pouco sobre os anos que compartilhamos sendo seus alunos. Há um pouco dessas tantas memórias nas entrelinhas dos textos do Arnoni – aqueles que vimos serem publicados, ou os que conhecemos pelas histórias que nos contou. Há um tecido feito de vida, texto e memória que permanece enquanto nós, seus alunos, permanecemos. É desse tecido vivo que puxamos alguns fios e tecemos saudosamente os comentários que se seguem.

---

1 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Ausência”. Poetisarte.

2 Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

## 2. Um Mestre Inesquecível, *por Júlio Valle*

Publicado na revista *Scripta*, em 2019, “Um Mestre Inesquecível” retoma a convivência de seu autor, Antonio Arnoni Prado, com o professor Antonio Candido. Apesar de breve, a rememoração dá conta de um arco temporal generoso, que abrange desde o primeiro contato entre os dois, referido logo na frase de abertura, em 16 de março de 1971, até o último encontro, no apartamento de Candido, em São Paulo, ocasião que também serve de ensejo para o fechamento do artigo, quando se narra o “derradeiro adeus” ao mestre. É, aliás, sob o impacto da perda do ex-orientador, falecido em 12 de maio de 2017, que o relato parece se estruturar, equilibrando-se entre a recomposição precisa dos fatos e a adesão sentimental, inevitável, aos eventos ali lembrados.

Ler “Um Mestre Inesquecível”, para quem foi orientando do Arnoni, como eu, no mestrado e no doutoramento, é lançar-se a toda sorte de projeções, lembranças, paralelos, surpresas. A situação é mesmo propícia porque, afinal, trata-se de um orientando lendo o texto do orientador lembrando, por sua vez, os seus tempos de orientando... Mas se, tentando recuperar a figura do “mestre inesquecível”, apareço aqui ou ali neste texto, ainda afetado, em novo paralelismo, pela sua perda ainda recente, em 11 de setembro de 2022, é unicamente porque essa perspectiva, digamos, implicada, pode revelar algo mais de seu perfil enquanto professor, intelectual e pesquisador de primeira grandeza, com quem tive o privilégio de conviver por quase uma década.

Imerso nessa experiência de leitura peculiar, uma primeira surpresa logo me assalta, flagrando um jovem Arnoni ainda incerto e inseguro quanto às próprias inclinações para o ofício. É curioso vê-lo, pouco antes da entrevista com o futuro orientador, afirmar “que no fundo não alimentava grandes esperanças de conquistar alguma coisa”, mesmo “depois de semanas

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

repassando os livros de Antonio Candido”<sup>3</sup>. E, mais ainda, descobri-lo entregue a uma espécie de autossabotagem, perambulando, a dez minutos da prova, pelo “começo da rua Pio XI, nas proximidades da Fapesp”, simplesmente fazendo hora, como quem lançasse ao acaso a responsabilidade pela fatal reprovação: “Um misto de indignação e alívio parecia juntar-se ao alvoroço do meu atraso. Enfim – pensava comigo – se chegasse fora de hora, eu pelo menos evitaria fazer feio diante de um mestre que tanto respeitava.”<sup>4</sup> De fato, o candidato chega atrasado e, provavelmente tomado por alguma comiseração, Candido remaneja o horário da entrevista para o final do dia.

Para quem, como eu, sempre viu na figura do Arnoni alguém fatalmente talhado para a carreira que abraçou com rigor e paixão incomuns, é realmente surpreendente vê-lo entregue a tais subterfúgios, inseguranças, aflições. E, com isso, torna-se também visível o quanto a admiração pelo orientador, num movimento algo contraditório, acabava suprimindo um pouco da sua humanidade, que se vê restituída, para o leitor surpreso, num texto como esse. Senti algo parecido, tempos atrás, lendo *A Mão do Deserto*, de Paulo Franchetti, no qual descubro que o admirado ex-professor cogitou seriamente, em algum momento da vida, trabalhar com compra e venda de carros usados...<sup>5</sup> Aliás, Franchetti dedicou, num de seus “perfis” publicados em *blog* pessoal, uma comovente e às vezes cômica reconstituição do colega de décadas, na Unicamp<sup>6</sup>.

É o mesmo texto, contudo, que revela o quanto, naquele Arnoni inseguro, já estava presente, em germe e em atitude, o futuro professor maduro. Para quem frequentava a biblioteca do IEL, nos anos 1990 e 2000, e costumava encontrá-lo, cotidianamente, ora nos corredores, ora nas bancadas

---

3 PRADO, Antonio Arnoni. “Um Mestre Inesquecível”. Scripta, 2019, p. 262.

4 *Ibidem*, p. 263.

5 FRANCHETTI, Paulo. *A Mão do Deserto*, 2022, p. 91.

6 *Idem*. “Perfis 7 - Antonio Arnoni Prado”. Blog Paulo Franchetti: artigos, resenhas, textos inéditos.

de trabalho, às vezes apressado, colhendo uma referência, outras vezes concentrado, lendo ou tomando notas em seus cadernos, tão imediatamente reconhecíveis para qualquer ex-orientando, como bem lembrou Ricardo Gaiotto em texto publicado pouco depois de sua morte<sup>7</sup>, não surpreende encontrar aquele Arnoni jovem, apreensivo, enfurnado na biblioteca da USP, encarando desde logo o trabalho na perspectiva do pesquisador metódico. Ali já estava, em alguma medida, o intelectual inquieto, mas disciplinado, sempre com um texto para começar ou para concluir, e que levava, invariavelmente, a outras questões que pediam outros textos, exigindo, por sua vez, outras visitas à biblioteca e novas sessões de leitura e escrita em sua salinha estreita, perto do Auditório, munida franciscanamente de sofá, escrivaninha e uns poucos livros, de que orientandos de diferentes gerações certamente hão de se lembrar bem.

Penso que testemunhar, às vezes bem de perto, esse movimento circular, virtualmente infinito, talvez constitua o maior ensinamento que obtive durante a convivência com Arnoni. Ali, ficava claro que, no trabalho intelectual, estamos sempre enxugando gelo. Ali, a provisoriedade de nossas reflexões, mais cedo ou mais tarde perturbadas por um ponto-cego de cuja existência nem sequer poderíamos desconfiar a princípio; ou pela fatal parcialidade dos pontos de vista à qual costumamos reagir com um misto de naturalidade e resignação; ou, simplesmente, pela passagem do tempo, que torna uma expressão, um enquadramento, um conceito logo obsoleto, parcial, quem sabe reprovável. Tudo isso que, às vezes, no plano do discurso, periga simplesmente roçar a proposição banal, às vezes tingida de falsa modéstia, ali se transformava simplesmente num regime de trabalho, prazeroso e angustiante em doses parecidas, e, vejo agora, numa lição silenciosa – como costumam ser as lições mais permanentes – de um

---

7 MORAES, Ricardo Gaiotto de. “Anotações a lápis às margens da lição do professor Antonio Arnoni Prado”. Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social.

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

orientador dizendo, pelo exemplo, que as coisas nesse “ramo” – uma das expressões de sua predileção – eram assim mesmo; que estamos no mesmo barco, aluno, professor, qualquer pessoa, enfim, que se aventure a fazer do pensamento um ofício, o seu ganha-pão.

É assim, escavando a presença do orientador em mim, que o reencontro, ao lembrar o seu primeiro trabalho de fôlego sobre Lima Barreto, ouvindo a voz de Antonio Candido “reboando no interior do livro, com a distância sempre comedida e o desejo de permanecer anônimo”<sup>8</sup>. Nesse e em outros momentos, fica patente como o “mestre inesquecível” erige-se numa espécie de norte, de ponto de referência, mesmo quando, e talvez sobretudo, parece estar ausente. É o que descobrimos lendo o relato, meio desencantado, de sua experiência em “um curso de especialização em romance moderno na Universidade de Indiana”, nos Estados Unidos, no qual sempre “senti[u] falta de aulas como as dele”: “A verdade é que lá não havia um Antonio Candido ou alguém que, como ele, ensinasse, discutisse e explicasse literariamente os meandros mais densos que organizavam um texto.”<sup>9</sup> Surge dessas linhas, de um lado, o Arnoni pouco animado pela adoção *glamourizada* de modelos teóricos de importação, como vários orientandos poderão atestar, e, de outro, o orientador que recomendava, de uma ou outra maneira, a atenção aos “meandros mais densos que organizavam um texto”, sem os quais as generalizações mais ambiciosas simplesmente perigavam cair no vazio. E surge, enfim, das linhas do texto como um todo, o paralelismo mais óbvio e inevitável, já anunciado, desde logo, pelo título, que a todo momento quer escorregar para o texto deste orientando lendo o texto do orientador lembrando os seus tempos de orientando.

---

8 PRADO, Antonio Arnoni. “Um Mestre Inesquecível”. Scripta, 2019, p. 265.

9 *Ibidem*, p. 266.

### 3. *Memórias, por Ana Carolina Nery*

“Um grande Professor!” – foi assim que conheci o Arnoni, antes pelo nome e depois pelos comentários, ainda caloura, ao ouvir as recomendações dadas por meus veteranos do Instituto de Estudos da Linguagem – o IEL – de que sempre deveria me inscrever nas disciplinas por ele ministradas. Vinda de uma cidade pequena de interior e tendo crescido bem distante das tradições acadêmicas e mesmo dos livros, o primeiro contato com o ambiente universitário foi tão deslumbrante quanto assustador, assim como as impressões que ia criando diante dos conselhos recebidos, das descobertas de autores, das listas de leituras e da inevitável apreensão de não conseguir enfrentar aquele universo feito de tantos textos – alguns deles que me iam sendo incompreensíveis.

Ainda que não estivesse prevista na maquete dos alunos ingressantes, eu me inscrevi numa eletiva de “Teoria e crítica literária” e passei a frequentar as aulas. Eram assim organizados seus seminários na Graduação: apresentação do texto e de algumas de suas problemáticas, num primeiro momento, abrindo caminhos possíveis para o que viria depois, a discussão em torno dos apontamentos levantados por nós, seus alunos. Arnoni insistia que essa segunda parte era a mais importante para nossa formação. Importante porque era preciso, antes de tudo, o confronto direto com o texto, com os problemas presentes nele. Lembro de ouvi-lo dizer, repetidas vezes, “não se pode, em nenhum momento, cansar-se de ler e reler” e, para ele, nessa troca, a aula cumpria seu dever.

Isso que hoje me parece bastante sensato, mesmo evidente como postura de um professor e de alunos comprometidos, não era, naquele momento, tarefa simples, essa de se expor, sobretudo quando as questões não nos apareciam. Lembro de como todos saíamos para o intervalo da aula com as anotações em mãos, o tempo dividido entre um concorrido café na

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

cantina e as conversas generosas, em que os colegas com mais experiência de leitura antecipavam algumas colocações, ajudando a acalmar os nervos dos mais aflitos; sabíamos que cada um de nós deveria se colocar diante do que o outro tinha pensado sobre o tema da semana. E, nessa dinâmica, todos ganhávamos.

Rememoro, no entanto, uma segunda-feira em que o texto tinha sido particularmente complicado, cheio de nomes e de referências que me escapavam na leitura apressada do fim de semana. Com muito respeito e certa vergonha, fui, pela primeira vez, falar com o professor Arnoni no intervalo, para preveni-lo de minha ausência na segunda metade da aula. Eu não tinha condição nenhuma de contribuir para a discussão, não tinha compreendido o texto, sequer tinha ouvido falar de muitos dos nomes referenciados por Antonio Candido no seu *Introdução ao método de Silvio Romero*, ao passo que, perdida no método e nesse funcionamento novo de aulas, eu colocava em questão o meu lugar ali. Isso que poderia ter sido apenas uma troca de palavras embaraçosa com o notório professor foi, na verdade, a abertura para muitos outros momentos de conversa, que me levariam a receber sua generosa orientação na Iniciação Científica, e também na Monografia de conclusão de curso sobre a obra de Lima Barreto, autor que ele conhecia tão bem.

Aquele professor exigente, que me parecia, por vezes, tão distante – tamanha era sua erudição – achou graça da minha postura de caloura desavisada, bastante ingênua de pensar que para os outros colegas era simples dominar as referências do texto. Ainda ouço seu “Ih rapaz, texto é difícil mesmo, as pessoas balançam a cabeça mostrando que compreendem, mas não é bem assim... o começo não foi simples para mim também não. O caminho requer disciplina e paciência. Vá lendo no seu tempo, fazendo anotações nas margens, fichando para não esquecer; é assim que se cria um

repertório, é assim que o repertório dos autores vai sendo compreendido. Podemos voltar a conversar a partir dessas leituras, vá anotando também suas dúvidas”. Saí da aula com uma lista de livros que poderia me ajudar a melhor acompanhar o curso, ciente de que era preciso correr atrás das referências perdidas e mais consciente de que, nesta formação, o caminho seria de movimento constante, tal como ele nos mostrava em seu exercício de professor. Se me alongo nos detalhes e trago essa lembrança viva é porque esse gesto foi bastante decisivo, tendo marcado profundamente a minha trajetória, naquele momento, como aluna e, hoje, como professora.

A memória funciona de um jeito curioso e, assim mesmo, vai tecendo e ligando os pontos-histórias que nos constituem, a partir dos encontros engraçados – para não dizer inesperados – da vida. À figura do professor, foi se somando a do crítico literário, do ensaísta, do prosador e, nelas todas, o exemplo de fineza e erudição, de trabalho cuidadoso e de muito rigor com o texto, características que não dissociava de sua dimensão humana. Depois das reuniões de orientação, quando sobrava tempo, ele abria um espaço para contar causos, anedotas que remontavam aos seus tempos de estudante na Maria Antonia<sup>10</sup>, onde pôde – palavras dele – “viver umas tantas coisas que iriam marcar o [seu] caminho pela vida afora”. Ao falar sobre os anos de formação em suas reminiscências, a referência de respeito e carinho pelo professor Antonio Candido, seu “mestre que falava de Stendhal, da literatura e da crítica, é verdade, mas que [o] mostrou, como nenhum outro em [sua] vida, que é no coração dos livros que se esconde a melhor entrada para compreender os desenganos da condição humana”. O lugar de referência que se ia criando para nós, seus alunos e orientandos, não era diferente daquele ocupado pelo autor de “Teresina, etc” em sua vida.

Foi num desses momentos de fim de reunião, se não me falha a

---

10 Centro Universitário Maria Antonia, que pertenceu à antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP).

memória, numa sexta-feira à tarde, antes de voltar para casa, que ouvi do professor “E Poços de Caldas, continua bonita aquela praça no centro?”. A cidade onde nasci e cresci fora evocada como lugar de alguns encontros com seu orientador. Lembro de como me contava saudosos desse tempo, falando de uma cidade bastante diferente daquela que eu conhecia, ainda tão mais distante da que vivera, na infância, Antonio Candido. “A praça continua bonita, professor, mas já não há livrarias, acredita?”. Foi o espaço de dividir uma história bonita e que passava a ganhar ainda mais sentido depois do meu ingresso na Universidade. Ainda nos tempos de estudante do Ensino Médio, tinha ouvido falar sobre a inauguração de uma biblioteca na então Companhia Bela de Artes, com doações feitas por Antonio Candido. Eu me lembro da forte impressão de ouvi-lo falar de Poços com tamanha consideração, de lembrar a chegada do livreiro com as encomendas das saídas literárias, histórias que iam sendo confirmadas e acrescentadas por Arnoni.

O ápice daquela noite fora, para mim, poder ouvir a leitura emocionada de um poema que lhe fora dedicado pelo poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade – “O medo” – cujos versos diziam: “Em verdade temos medo/ Nascemos escuro./As existências são poucas:/Carteiro, ditador, soldado./ Nosso destino, incompleto.[...] Somos apenas uns homens/ e a natureza traiu-nos./Há as árvores, as fábricas,/doenças galopantes, fomes.”<sup>11</sup> Sempre que volto a esse poema, lembro tanto daquela noite em Poços de Caldas, ao som de Bachianas n°2, quando não podia sequer imaginar o impacto que teria esse encontro em minha vida, quanto da tarde em Barão Geraldo, em que a música era ditada pelas cigarras, nesse momento de partilha dessas lembranças com o professor que me apresentou o crítico, que eu desconhecia naquele encontro da adolescência e que era sua maior referência, compartilhando generosamente as ferramentas necessárias para

---

11 ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*, 2012, p.17.

que persistíssemos no caminho das leituras.

Entremeiam-se, dessa maneira, os vários fios: das histórias que me foram contadas sobre ele, das que pude eu mesma ouvi-lo contar, daquelas em que ele me ouviu e, por fim, da rica tessitura que nos deixou, em texto, como esse trem que liga a experiência do professor premiado ao menino que descobria o universo das letras:

Entre as ruas e os livros, fui ficando fascinado pelos encantos da literatura, pelo universo da poesia e do romance, pela vida de certos escritores, pela riqueza da linguagem que eles criavam, estranha e bela, surpreendente e cheia de vozes capazes de nos revelar que é possível haver coisas mais verdadeiras que a verdade e mais bonitas que a própria beleza, como se o prazer de existir, mesmo que por instantes, pudesse afinal deixar de ser um sonho. E tudo foi acontecendo num jogo aberto de transformações simultâneas, onde eu podia ser poeta e reinventar o mundo, entrar nos romances e virar personagem, viver como herói de um tempo que me transcendia, mas que dependia só de mim, das minhas escolhas e preferências, da minha imaginação sempre à deriva e quase nunca ajustada aos limites das convenções. Isso tudo foi me arrastando para uma experiência de vertigens e contradições, e também de sonhos e fantasias que me empurravam para dentro da vida.<sup>12</sup>

Vida essa que segue com a memória viva e tão presente desse que foi “um grande professor!”.

#### **4. Últimas imagens do Império, por Ricardo Gaiotto**

Um dos aspectos mais inefáveis do ensaio é o convite à companhia do leitor. Há uma voz que narra e nos apresenta uma hipótese, vai desdobrando-a em ideias, fazendo-nos caminhar por elas, num convite ao convívio. É como se os argumentos pairassem sempre diante de nossos olhos, mas aparecessem arrumados somente agora, nas entrelinhas do texto, ou no meio de alguma

---

12 PRADO, Antonio Arnoni. O último trem da Cantareira, 2019, p. 67.

observação mais longa entre vírgulas. O arranjo novo e instável deixa escapar uma hipótese interpretativa, encadeando o argumento e nos lançando ao final do texto. É então que, já saudosos da agudeza da companhia ou, talvez, aliviados por poder caminhar os olhos sozinhos, não temos outra reação se não sairmos convencidos ou, pelo menos, tocados pelo raciocínio experimentado. É assim que saio desta última leitura de “Últimas imagens do Império”, ainda com os ecos do início:

Na superfície da chapa, as marcas sensíveis do flagrante irreversível, quase ensaiado. Imagens da velha São Paulo, diluindo-se lentamente na voragem do novo século: ecos instantâneos de um embate desigual. É feito voragem que desmancha o tempo, no rastro de um vendaval silencioso, tudo parece inerte no retrato da vida que ficou para trás [...] <sup>13</sup>.

O ensaio que abre o livro *Na rua*, com as fotografias feitas no início do século XX pelo imigrante italiano Vincenzo Pastore, é um dos textos mais agudos de Antonio Arnoni Prado. Foi Arnoni que me presenteou com o livro no dia em que, convidado por ele, participava pela primeira vez como banca de uma defesa de TCC. Desde então, fiquei com a presença do texto, das imagens e das palavras encadeadas pelo ensaísta, com quem conversei por tantos anos – mais de duas décadas – as reuniões com o professor Arnoni também eram assim: muitas vezes nem me lembrava mais ao final qual era a dúvida que eu, orientando desenvolvendo tese e dissertação, havia levado, mas ficavam as palavras, as narrativas, como se dali fosse possível sair um ensaio inteiro, muito diferente do texto que eu inicialmente pensara escrever.

Lembro-me de uma de nossas primeiras reuniões, quando interessado em estudar a coerência dos juízos desenvolvidos por Mário de Andrade na crítica literária de jornal, apresentei o projeto inicial ao Arnoni. Perguntei se ele considerava aquele um recorte de pesquisa possível e Arnoni, diante

---

13 PRADO, Antonio Arnoni. “Últimas imagens do Império”, 2009. p. 7.

daquelas linhas de plano ainda muito iniciais, concordou, mas logo indagou: “é necessário, porém, ver qual pode ser ou não a contribuição de Mário de Andrade para a tua geração”. A pergunta ainda ressoa, voragem que me faz pensar se algum dia tive coragem de respondê-la. Mais ética que estética – lembro aqui as palavras de um amigo de que o Arnoni muito se lembrava, João Luiz Lafeté – a provocação, nesta nossa tentativa de memória do orientador que nos deixou, ecoa no ensaio de Arnoni, cuja pergunta inicial poderia bem ser: qual a contribuição de Vincenzo Pastore?

A resposta é impressa no ensaio a partir da elaboração de um sutil movimento em três planos. De um lado está a percepção nas fotos de ângulos e detalhes que revelam cenas protagonizadas por personagens periféricos, negros, brancos, imigrantes, crianças descalças; no meio, a paisagem decadente, de uma São Paulo que, já na primeira década do século XX, é ocupada pelos imigrantes que compartilham com os habitantes locais o sonho frustrado de algum progresso econômico de uma vida remediada na cidade.

O panorama que prevalece é o de uma São Paulo estagnada no fim do século XIX, embora já estivesse no início do século XX. Uma cidade na qual pobres, imigrantes e ex-escravos figuram como bizarro apêndice urbano, a exhibir o abandono de seu desalinho e o estranhamento da penúria que os iguala. Nas poucas vezes em que se aproximam, não se misturam: [como] na cena do realejo, onde crianças vistosas, de botas, chapéu e bastão aparecem à direita, separadas dos meninos pobres, à esquerda da câmara, um deles de pés no chão e boné, a cesta de doces pendentes do cotovelo, marcando na foto o campo social, cortado ao meio pela figura maltratada da menina descalça, com uma criança nos braços<sup>14</sup>.

---

14 *Ibidem*, p. 11.

*Figura 01:*



“Grupo de pessoas ao redor de realejo, na praça da República”, c. 1910.  
Vincenzo Pastore/ Coleção Vincenzo Pastore/ Acervo IMS.

No outro lado do tríptico, estão, em poema e prosa, vozes de autores e autoras que Arnoni traz para a conversa. Dentre Guilherme de Almeida, José Bonifácio, Martins Fontes, Affonso Frederico Schmidt, aparece também o desconhecido Sylvio Floreal, que viveu e morreu, como nos conta o ensaísta em nota de rodapé, “às margens das correntes hegemônicas da literatura e da crítica literária”. Nas crônicas de Floreal, Arnoni encontra semelhanças com as fotos de Vincenzo Pastore, pois haveria nelas também o flagrante dos “párias” na paisagem noturna de São Paulo. No final do ensaio, Arnoni encontra Alcântara Machado, Oswald e Mário de Andrade, esse último aquele que teria com “poesia e amargura” repassado na poesia as “dissonâncias” das fotos de Vincenzo Pastore. E ficamos nós, leitores e alunos do mestre, com a resposta em suspenso, em aberto:

Como [Vincenzo Pastore], [Mário de Andrade] viu 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”:

Vem um rico, vem um branco,  
São sempre brancos e ricos...

Garoa sai dos meus olhos<sup>15</sup>.

## 5. Cenário com retratos, *por Elisa Coelho*

*Cenário com retratos* é um livro que chegou até mim tardiamente, ainda que sua memória, ao contrário, seja de antes, de uma conversa na porta da sala do Arnoni, quando ele comentou conosco da demora das editoras, motivo que fez com que o ano de 2015 date a publicação tanto desse livro quanto de *Dois letrados e um Brasil nação*; o primeiro publicado pela Companhia Das Letras, o segundo pela editora 34. Quis as circunstâncias da vida que, na ocasião de seu lançamento, eu tenha podido não só comprar esse último como pedir uma dedicatória ao Arnoni, já o primeiro se perdeu para mim até retornar como sugestão de leitura em minha banca de qualificação do doutorado, como tantas vezes as referências e memórias dos anos de orientação com o Arnoni voltaram para me lembrar um pouco de mim e me resgatar do impossível que tantas vezes foi concluir um doutorado na pandemia da COVID-19.

Foi a professora Maria Betânia Amoroso quem me falou – naquele ar das conversas dos corredores do IEL ou ao fim da aula, ali, saindo da sala – se eu conhecia “*aquele texto daquele livro do Arnoni*” (essa construção de frase tão comum que mal se inicia e nós, alunos, já ensaiamos como disfarçar nosso desconhecimento). Eu conhecia o livro, sim, mas tão ao acaso quanto aquela conversa na porta da sala do Arnoni. Lembro que, primeiramente, Ricardo Gaiotto veio em meu auxílio e me enviou o texto que eu precisava em PDF – “Oswald de Andrade *versus* José Lins do Rego?” –, o livro fui comprar bons meses depois. Foi naquele primeiro contato de reconhecimento de um livro

---

15 *Ibidem*, p. 13.

que nos chega que lembrei que era *aquela o livro* que tive notícia ainda antes da publicação e não tivera em mãos por todos esses anos depois de lançado.

Vencidas – temporária e parcialmente – as questões da tese, quando soubemos do falecimento do Arnoni, estando – e estamos ainda – tomados pelas saudades e lembranças, livro e texto transfiguram-se em memória e me tensionam em direções opostas, lançando-me à última vez que vimos o nosso mestre, em dezembro de 2019, às vésperas de seu aniversário; e às primeiras aulas que tive com o Arnoni, no início de 2008, quando estudei a obra de José Lins do Rego pela primeira vez. E, mal terminávamos o semestre, já andava com *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, debaixo do braço, sob indicação do Arnoni como o livro que “resolveria todos os meus problemas” das lacunas que tanto angustiavam minha cabeça de graduanda que recém percebera ser a literatura vasta e o que eu conhecia ainda tão pouco.

*Cenário com retratos: Esboços e perfis.* Na época, lembro de ter me chamado a atenção o título, mas só agora, misturando essa leitura com as memórias das minhas primeiras aulas do Arnoni, vejo no próprio título essas tantas memórias das aulas, palestras e conversas em que nosso professor ia costurando naquela voz calma, nos trejeitos, nas pausas e reflexões, aqueles que eram nossas referências bibliográficas como retratos daqueles cenários que iam se construindo: “Nesse jogo ambíguo e repleto de contradições, nosso olhar oscilou entre o talento e o risco, a pesquisa do belo e a falácia dos que dele se valeram para transformar o ofício de escrever num prolongamento secundário do mando, da vaidade e da presunção”<sup>16</sup>. Era uma costura fina feita com o relato dos acontecimentos, das amizades, das inimizades – essas sempre acompanhadas de alguma risada ou sarcasmo em algum momento –, ao ponto de sairmos sempre nos sentindo mais próximos daqueles grandes

---

16 PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos: esboços e perfis*, 2015, p. 10.

nomes, como se, nos livros tão enxovalhados de tanta consulta e manuseio, eles se presentificassem na humanidade de suas afinidades e conflitos.

O título do texto, especialmente Zé Lins ali, na mira de Oswald, inevitavelmente me lembra da minha primeira leitura de *Menino de engenho*, uma das mais importantes que fiz ao longo da graduação, não por ser um livro que me prende em seu texto até hoje ou por ter feito parte do *corpus* da pesquisa do meu Mestrado, mas por ter sido o meu primeiro aprendizado na metodologia que todos aprendemos com o Arnoni, de sentar com o texto literário, lê-lo e tomar notas. Foi nesse momento, sem saber muito bem o que fazer, que rabisquei meu primeiro fichamento de um texto ficcional, certamente não com a calma com que tantas vezes depois Arnoni me falou dos cadernos e dos fichamentos como principal metodologia de pesquisa, e sim com o desespero de aluna que precisava ter anotações até o dia da aula.

Era a primeira disciplina que fazia com ele, e, diferentemente do que relatou Ana Carolina, meus veteranos me falaram desse “grande professor!” com terror, me advertindo de sua exigência e de que jamais deveria entrar na sala de aula do Arnoni sem ter lido o texto – os famosos seminários de que era feita a segunda parte da aula, em que ele nos dirigia perguntas sobre o texto, eram o grande motivo de tal terrorismo e de minha tentativa desesperada de ter o que falar sobre o livro de Zé Lins. Afinal, fora o suadouro pensando quando seria nossa vez e qual seria a pergunta, tudo ia muito bem enquanto estávamos nas leituras teóricas, mas, agora, como me preparar com um romance em mãos? Anotar o quê?

Lembro que por bastante tempo a sensação de que eu não sabia muito bem como fichar as obras ficcionais me acompanhou e, ali, no início do 3º ano da graduação, preocupada em ter algumas anotações na esperança de não fazer feio na minha vez, não consegui ainda perceber que o que realmente importava para aquelas aulas-seminário do Arnoni estava um passo antes:

ler os textos. Tanto que duvido muito que o que disse naquela aula sobre *Menino de engenho* estivesse em alguma anotação do meu caderno e, salvo engano, tampouco foi me perguntado alguma coisa. Mas a aula pegou fogo, muitos alunos indignados com José Lins do Rego e a retratação da casa grande e da senzala em harmonia. Eu, com a ingenuidade de quem ainda tinha muito a aprender sobre a complexidade do assunto, saí em defesa de Zé Lins e do lirismo tão comovente das memórias do menino Carlinhos. Não lembro bem que caminho tomou a discussão toda, mas lembro de um Arnoni entusiasmado – afinal, adorava quando a aula dava um bom debate – e sei que me tornei sua aluna ali, naquele dia, na cumplicidade da defesa daquele livro, que se seguiria nas tantas vezes em que ele falou com aquela voz calma, de encantamento com a literatura, sobre a beleza daquelas memórias do engenho e da potência literária que morava na transfiguração das relações sociais.

A ideia, mesmo que temperada com o ritmo da troça, indica aquela que, sem dúvida, parece ser ainda hoje a melhor entrada para compreender o universo imaginário do romancista paraibano. [...] o universo que o identifica, como narrador e como cronista, é o do mundo em que nasceu, e a sua literatura – incentivada pelo próprio Gilberto Freyre – é a contraparte imaginária do fluxo histórico e social magistralmente plasmado pela prosa deste último, que ainda permanece inigualável como produto intelectual entre a ficção e o documento, a escrita ensaística e a dicção romanesca. [...] Sob esse aspecto, pode-se dizer – ampliando o palpite de Oswald de Andrade – que a obra de Lins do Rego é a face literária do universo da *Casa-grande*. Planejada em parte como um ciclo, o seu tempo é o tempo coroadado pelo mando da aristocracia rural no espaço indevassável de seus engenhos, descritos em seu esplendor, mas narrados até à decadência. A grande vantagem que os seus romances levam sobre o clássico de Gilberto Freyre é a de eles servirem como um painel animado do verdadeiro maciço socioantropológico que o mestre de Apipucos construiu com raro talento e vigor analítico. Ela faz com que as relações se alterem e a perspectiva se desloque para o olho precário da condição humana, como é natural no domínio da arte, onde os planos se invertem e as coisas trocam de lugar.<sup>17</sup>

---

17 *Ibidem*, p. 172-173.

O que eu ainda não sabia, mas Arnoni sim, era que eu ainda tinha um longo caminho no aprendizado de pesquisadora – e muitos e muitos fichamentos ainda viriam – mas tinha os olhos postos no texto literário. Ler esse texto, ler as palavras de Arnoni costurando ali o conflito entre Oswald e Zé Lins, expondo as nuances e dilemas de cada um, em alguma medida, trata-se sempre de unir o Arnoni em seu sorriso discreto de aprovação ao ver uma aluna flagrar a literatura operando e o Arnoni daquele dezembro de 2019. Um mestre que ensinava pelo silêncio e pela confiança e que sempre nos surpreendia com seus olhos atentos, que tanto sabiam muito bem os alunos que tinha como observavam os pesquisadores que sabia que nos tornaríamos – e a quem chamaria de colegas – e que ele via desde aquela primeira faísca em sala de aula.

*Fig. 02:*



Um dos almoços de Arnoni (ao centro) com as orientandas e os orientandos (da esquerda para a direita) Elisa, Ricardo, Ana Carolina e Júlio.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Ausência. *Poetisarte*. Disponível em: <https://poetisarte.com/autores/carlos-drummond-de-andrade/ausencia/>. Acesso em 20 jun. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BECKER, Mar. *A mulher submersa*. São Paulo: Urutau, 2020.

FRANCHETTI, Paulo. *A Mão do Deserto*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. Perfis 7 - Antonio Arnoni Prado. *Blog Paulo Franchetti: artigos, resenhas, textos inéditos*. 10 mar. 2023. Disponível em: <https://paulofranchetti.blogspot.com/2023/03/perfis-7-antonio-arnoni-prado.html>  
Acesso em 18 jun. 2023.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. Anotações a lápis às margens da lição do professor Antonio Arnoni Prado. *Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*. 29 set. 2022. Disponível em <https://blogbvps.com/2022/09/29/lembrancas-de-antonio-arnoni-prado/>  
Acesso em 18 jun. 2023.

PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos: Esboços e perfis*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.

PRADO, Antonio Arnoni. *Dois letrados e o Brasil nação: a obra crítica de Oliveira Lima e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora 34, 2015.

PRADO, Antonio Arnoni. *O último trem da Cantareira*. São Paulo: Editora 34, 2019.

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

PRADO, Antonio Arnoni. “Um mestre inesquecível”. *Scripta*, v. 23, n. 49, p. 260-267, 20 dez. 2019.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

Submissão: 23/06/2023

Aceite: 31/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e98015>

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

**Modernismo brasileiro  
100+1 anos:  
crítica, heranças,  
perspectivas (vol. 2)**

# As margens da história: 1822, 1922, 2022

The margins of history: 1822, 1922, 2022

Carlos Eduardo Schmidt Capela  
UFSC / CNPq

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

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

## Resumo

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

## Abstract

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

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

## I. Prólogo

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## II. 1882: pendências em duas peças

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

pátria” (154-155).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

alguém cuja vida poderia tirar quando bem entendesse.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

### III. Epílogo: desencaixes em 1922

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

Essa é pelo menos a visão de António de Alcântara Machado, expressa numa de suas rápidas descrições acerca do cotidiano da jovem metrópole: “Nós estamos na puberdade. Período de transformação importante. Não há psicologia assente. Não há nada assente. O ambiente dorme de um jeito e acorda no dia seguinte de outro”. Daí ser ainda “cedo para a literatura de pura invenção”, defendendo com isso o alcance documental, escrutinador, que em 1927 identificava na recente produção modernista.<sup>9</sup> Na medida em que a escrita de Alcântara Machado contrasta vivamente com o estilo *fin-de-siècle* de Euclides da Cunha, ela oferece uma clara ilustração da valorização, pelos literatos modernos, de um ritmo ágil e leve, de versos harmônicos ao invés de melódicos<sup>10</sup>, da parataxe, e, ainda, o recurso a um léxico e uma prosódia embasados em variantes das linguagens cotidianas. Essa matriz servia ao mesmo tempo como fundo para a realização de paródias ou para

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A política de abertura de caminhos fornece argumentos diversos a partir

---

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

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

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

15 *Ibidem.*

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

22 *Idem.*

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

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

## Referências

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

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

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

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

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

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

Arquivo Municipal de São Paulo, 1949.

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

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

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

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

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

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

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

# Miss Ciclone e a Semana de Arte Moderna

Miss Ciclone and The Modern Art Week

Tereza Virginia de Almeida  
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94516>

## Resumo

O artigo tematiza a figura de Daisy, uma jovem normalista que frequentou uma *garçonnière* mantida por Oswald de Andrade, à Rua Libero Badaró, em São Paulo, no ano de 1918, alguns poucos anos, portanto, da Semana de Arte Moderna que aconteceu em 1922. Lá se produz um livro a várias mãos, um diário coletivo, *O Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, que veio a ser publicado apenas na década de 1980 em edição fac-similar sendo, mais tarde, incorporado às *Obras Completas* de Oswald de Andrade. No diário, Daisy escreve sob o pseudônimo de Miss Ciclone. E acaba por se tornar o centro do livro, já que os rapazes que escrevem no livro são todos fascinados pela feminilidade misteriosa que Miss Ciclone representa. Amante de Oswald à época, Daisy vem a falecer de um aborto em 1919. O caso Miss Ciclone leva a reflexões acerca da posição das mulheres na sociedade da época e em particular às ausências de representantes femininas na Literatura na Semana de Arte Moderna. O artigo procura demonstrar como o patriarcalismo foi mais forte que as inovações que foram expostas na Semana de Arte Moderna.

Palavras-chave: modernismo brasileiro; diário-coletivo; Miss Ciclone.

## Abstract

The article thematizes the figure of Daisy, a young normalist who attended a *garçonnière* maintained by Oswald de Andrade, on Rua Libero Badaró, in São Paulo, in 1918, a few years, therefore, of the Week of Modern Art that took place in 1922. There, a book is produced by several hands, a collective diary, *O perfeito cozinheiro das almas d'este mundo*, which was only published in the 1980s in a facsimile edition and was later incorporated into the *Complete Works* of Oswald de Andrade. In the diary, Daisy writes under the pseudonym Miss Ciclone. And she ends up becoming the center of the book, as the guys who write in the book are all fascinated by the mysterious femininity that Miss Ciclone represents. Oswald's lover at the time, Daisy died of an abortion in 1919. The Miss Ciclone case leads to reflections on the position of women in society at the time and, in particular, the absence of female representatives in Literature at the Modern Art Week. The article seeks to demonstrate how patriarchy was stronger than the innovations that were exposed at the Modern Art Week. Keywords: Brazilian modernism; collective diary; Miss Ciclone.

Em 1992, na ocasião em que se celebravam os 70 anos da Semana de Arte Moderna, uma escola de samba do Rio de Janeiro, a Estácio de Sá, foi campeã do Carnaval carioca com um enredo intitulado *Pauliceia desvairada – 70 anos de Modernismo*. Para quem vê hoje o desfile no *youtube* impressionam a alegria e o entusiasmo da arquibancada diante das escolhas da escola para representar o Modernismo: uma comissão de frente composta por arlequins numa clara referência à poesia de Mario de Andrade, alas onde se encontram as icamiabas de Macunaíma, o trenzinho caipira de Villa Lobos, entre outros elementos<sup>1</sup>.

Tudo isto vi naquele ano de 1992 e me surpreendi em perceber que em uma das últimas alegorias do desfile estava a escultura *Daisy* de Victor Brecheret. Ela, entretanto, não aparecia como um busto tal como se apresentava na estátua original, mas de corpo inteiro, e multiplicada para que, de qualquer ponto da avenida, fosse possível vê-la. Assim, o contexto carnavalesco transmutou Daisy ou transmutou sua representação por Brecheret em uma peça produzida em mármore em 1920. A surpresa, porém, residia em sua própria presença em um desfile sobre o Modernismo, já que a crítica literária jamais a havia considerado como parte do movimento.

Daisy aparecia imersa nas convenções estéticas do Carnaval e lá deveria estar porque cinco anos antes, em 1987, viera a público, em edição fac-similar, um volume produzido por Oswald de Andrade e amigos entre maio e setembro de 1918: o diário coletivo intitulado *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. O volume se abre com uma foto da escultura de Brecheret, segue-se uma página com a foto de Daisy e se fecha com um recorte de jornal que traz a notícia da morte de Daisy, cujo nome era Maria

---

1 O desfile da Escola Estácio de Sá se encontra no seguinte link (3) Estácio de Sá 1992 - Pauliceia Desvairada - YouTube

de Lourdes Pontes.

Mas, antes de explicar propriamente quem era Daisy vale voltar à questão da representação e dizer que essa edição de 1987 é prefaciada por duas figuras respeitáveis da crítica nacional, Mario da Silva Brito e Haroldo de Campos. Críticos que, em fins da década de 80, lidam com um cânone que já inclui Oswald de Andrade e sua antropofagia, esse Oswald que é uma das figuras fundamentais e necessárias da Semana de 22. Quando esse diário vier a ser publicado pela Editora Globo na década de 1990 como parte das *Obras completas* de Oswald de Andrade é a foto do escritor que estampará as primeiras páginas, não mais a escultura de Brecheret ou a foto de Daisy. Torna-se, assim, bastante curioso que Mario da Silva Brito, embora tenha observações bastante corretas a fazer sobre o livro em si, ao apresentá-lo como um diário que se torna um romance, no que tange à Daisy, esta que aqui se tematiza, repete toda a versão dos fatos dada por Oswald de Andrade em *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*, suas memórias. Não há nesse prefácio introdutório nenhuma problematização em torno das palavras do poeta pau-brasil. Brito define Daisy como uma “figura estranha e fugidia, normalista e *poitrinaire*”,<sup>2</sup> em total acordo com as definições de Oswald.

Daisy era, de fato, uma normalista e era a única mulher que escrevia no diário produzido em uma *garçonnière* que Oswald mantinha e onde se davam encontros entre rapazes. São eles Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Guilherme de Almeida, Ignácio da Costa Ferreira, Edmundo Amaral, Sarti Prado e Vicente Rao e, é claro, Oswald de Andrade. Neste universo masculino, destoava a figura de Daisy que, assim como os rapazes, escrevia sob pseudônimo. O seu era Miss Ciclone. E se Daisy tinha apenas 19 anos Miss Ciclone era uma *femme fatale* que gostava de desaparecer

---

2 BRITO, Mario da Silva. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. *In*: ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, p. IX.

misteriosamente e fazer ciúmes em Oswald com quem vivia um romance. Miss Ciclone era uma personagem de Daisy e isto pude constatar quando acessei no IEL da Unicamp o seu diário íntimo. Ali estava uma adolescente de sua idade completamente apaixonada por Oswald.

Mario da Silva Brito aponta, com razão, que está ali no diário a origem da linguagem fragmentária dos romances de Oswald como *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. De fato, a experiência modernista ali se iniciava, naqueles registros do cotidiano em um volume com escritas coloridas, charges, caricaturas, colagens etc. do qual Daisy participava com suas letras em cor roxa em grafia graúda e palavras assertivas com as quais brincava com o flerte coletivo que havia no reduto em torno sua figura.

O crítico aponta que o diário “é jocoso e pilhérico no começo”, mas “vai, a pouco e pouco, crescendo em termos de inquietação, melancolia, angústia, dúvidas e suspeitas, para atingir ao final, o plano de lágrimas e do trágico com a morte da bela Ciclone, figura símbolo para o grupo de uma outra mulher que então se forjava – a mulher moderna, em busca de liberdade, de afirmação, de independência”<sup>3</sup>.

Antes deste trecho, Brito já falara do motivo da morte de Daisy. Mas, para isto, recorre à reprodução do que está posto nas memórias de Oswald. Ou seja, afirma que Oswald a seguiu até uma pensão de rapazes e que um tempo depois Daisy informa que está grávida. “De quem? Não pergunto. Ela não fala. Concordamos no aborto” é o que diz Oswald em suas memórias e o que cita Mario da Silva Brito em seu prefácio.<sup>4</sup>

O que não se diz neste prefácio é que Oswald planejava casar-se com Daisy quando se dá o ocorrido. O que não se diz é também que Oswald

---

3 *Ibidem*, p. XI.

4 ANDRADE, Oswald. Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe, p. 132.

fecha suas memórias com extremo sentimento de culpa já que a opção pelo aborto se dera em função da dúvida em relação à paternidade do filho que Daisy esperava. Por um lado, portanto, Mario da Silva Brito reconhece em Daisy o perfil da mulher moderna. Por outro, não dedica qualquer palavra ao papel de Oswald em sua morte.

*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, como já dito, vem à luz em 1987 com um segundo prefácio, o de Haroldo de Campos. Dois anos depois, Haroldo de Campos publicará *O sequestro do barroco da formação da literatura brasileira* em que critica o método de Antonio Candido quando em sua obra seminal identifica no arcadismo a origem da literatura brasileira entendida como sistema. O resultado, segundo Haroldo de Campos, é o sequestro de Gregório de Matos e do barroco. Pois é este mesmo Haroldo de Campos quem sequestra Daisy da história do modernismo brasileiro através dos epítetos que lhe atribui no prefácio. Miss Ciclone, diz ele, é a pré-Pagu da Idade Boêmia de Oswald de Andrade<sup>5</sup>. A afirmação parece indicar que, para o poeta concretista, Daisy só existe se colocada na linha biográfica de Oswald. E brilha aí como antecessora de Pagu de quem ele deve acreditar que ela já apresenta alguns traços. Uma mulher definida como pré-outra mulher. Eis o que temos. Mas Haroldo de Campos não para por aí. Ele vê semelhanças entre Daisy e Alma que em *Os condenados*, de Oswald de Andrade, é uma prostituta. E nosso poeta concretista vai adiante. Chama Alma de “Lucíola tardo-romântica” e afirma: que Daisy “assume, vivencia exasperadamente e satura um paradigma literário: o modelo romanescos das “almas de ficção” (...) Como as heroínas dos “romances de paixão” (...) “morre por amor”<sup>6</sup>.

Daisy é, assim, representada como personagem, heroína de papel, numa espécie de último suspiro do romantismo. Mas ao torná-la heroína de papel,

---

5 CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald. *Ibidem*, p. XV,

6 *Ibidem*, p. XVI.

Haroldo de Campos a descorporifica, encobre a razão mais que física de sua ausência na Semana de Arte Moderna, lhe retira a possibilidade de ter tido voz, não a voz de seus escritos, mas a voz que ressoava e com a qual, tanto quanto seus companheiros, discutia literatura e criava o ambiente propício para a Semana.

Ali nas páginas daquele diário-coletivo estão a fragmentação, o chiste, a experimentação com a linguagem que funcionam como exercícios para as inovações modernistas. O par de Ciclone é Miramar embora todos os rapazes se digam encantados por ela. E Miramar sairá dali para as páginas cubofuturistas das *Memórias sentimentais*, um romance que foi publicado em 1924, mas que começou a ser composto em 1917, anteriormente ao diário.

Quando lemos com atenção *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe* vemos não somente a culpa oswaldiana, mas entramos em contato com alguns detalhes sobre Daisy. Oswald conta, por exemplo, que no período em que ela esteve no interior, em Cravinhos, na casa da mãe, ele a visitou. E ela o ajudou a escrever uma conferência nacionalista que ele veio a apresentar em uma cidade vizinha. Cabe assinalar que Daisy tinha 19 anos. Vale a pena ler esses fatos nas próprias palavras de Oswald: “De Deisi, que também usara o pseudônimo de Gracia Lohe, resta bem pouco, apesar de ter deixado uma difusa e numerosa literatura. Se, nas minhas peregrinações, eu não tivesse perdido as suas “memórias” inteiramente fantásticas, ela talvez tivesse sido a precursora do conto policial que hoje tão bem cultiva meu amigo Luís Coelho”<sup>7</sup>.

Estas observações me levam a crer que Daisy nada tinha de romântica e que fazia parte, de forma consistente, de toda a movimentação que antecedia a Semana de 22. Entretanto, nenhuma palavra é dita sobre ela pela crítica

---

7 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*, p. 127.

nacional até que Oswald publique suas memórias na década de 50. E quando, finalmente, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* vem à luz, em 1987, esses dois prefácios, escritos por renomados críticos, tratam de amenizar a tragicidade da *causa mortis* de Daisy para manter a reputação de quem é central dentro do processo de canonização, Oswald de Andrade. Afinal, Daisy seria uma escritora sem obra. Cabe tratá-la como musa do poeta e como personagem

Mas o diário coletivo não é de autoria de Oswald apenas. É composto por diversos autores e são essas vozes outras que entram em coro com Oswald que vão criar a trama na qual Daisy é cantada e decantada em suas ausências. É o caráter coletivo da obra que transforma o diário em romance. Vista por este ângulo, Daisy é escritora e atriz. Ela não apenas assina como Miss Ciclone, ela atua como Ciclone, uma personagem que é uma *femme fatale*, uma mulher misteriosa que aparece e desaparece do reduto e sobre a qual escrevem todos os rapazes, não apenas Oswald.

Em 1995, defendi uma tese de doutorado na qual apresentava um exercício historiográfico tendo em vista trazer Daisy para a história do modernismo. Nas minhas reflexões dois aspectos vieram à tona. Por um lado, eu reconhecia a demanda por se compreender Daisy como parte do sistema literário, como uma agente literária. Afinal, ela exercia experimentações de escrita junto a um grupo do qual alguns nomes viriam participar da Semana. Isto se comprova através de suas incursões no diário-coletivo. Ao invés de musa pré-modernista Daisy se tornava parte constitutiva do próprio modernismo como escritora impossibilitada. Isto levando-se em conta que o Modernismo não começara na Semana, mas alguns anos antes, seja com a exposição de Anita Malfatti em 1917 seja com o início da escrita das *Memórias sentimentais de João Miramar* no mesmo ano. Por outro lado, bastava que se compreendesse a história em longa duração para que ocorresse

um processo de obscurecimento do próprio Modernismo, ligado a uma camada superficial de eventos que em nível mais profundo seria desafiada por estruturas resistentes à mudança, tais como o patriarcalismo.

Neste sentido, não é difícil observar que há um perturbador *continuum* entre as ações de Oswald que culminam com a morte de Daisy e as escolhas críticas de Mario da Silva Brito e Haroldo de Campos sessenta e oito anos depois. Esse *continuum* seria resultado da própria cultura patriarcal.

A notícia da morte de Daisy que, na verdade se chamava Maria de Lourdes Pontes está na última página d'*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Ali ela se chama Maria de Lourdes Castro de Andrade, pois havia se casado com Oswald *in extremis*. Ali se informa que ela era normalista e que tinha apenas dezenove anos.

Retornemos à *garçonnière* e à Semana para lembrar que um dos frequentadores do reduto era Menotti del Picchia. Agora vejamos uma das partes do discurso de Del Picchia na Semana de Arte Moderna. Diz ele:

E a mulher? Fora a mulher-fetichê, a mulher-cocaína, a mulher-monomania, l'éternelle Madame!

Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços, inçados de termos raros como o porco-espino de cerdas.

Morra a mulher tuberculose lírica! No acampamento de nossa civilização pragmatista, a mulher é a colaboradora inteligente e solerte da batalha diuturna e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont, e cria o mecânico de amanhã, que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros!<sup>8</sup>.

Além de decretar a morte da mulher, sendo ela própria uma doença da poesia, a tuberculose lírica, numa atitude que hoje chamaríamos misógina, Del Picchia destina um lugar para a mulher no mundo moderno. Ela deve

---

8 DEL PICCHIA. Menotti. A "semana" revolucionária, p. 21.

vaiar ou aplaudir da plateia os futuristas. Ela deve criar, cuidar o mecânico que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros. Estão aí postos os lugares tradicionais da mulher, nos bastidores das ações masculinas e na função materna. A mulher moderna, na acepção de Del Picchia não é nem poeta ou escritora nem a própria mecânica.

Com isto compreendemos a prevalência das mulheres na Semana de Arte Moderna nas artes plásticas com Anita Malfatti, Regina Graz e Zina Aíta ou na música com Guiomar Novaes. Onde estão as mulheres escritoras da Semana? Quantas figuras femininas foram afastadas das movimentações em torno da Semana para além de Daisy?

Maria Eugenia Boaventura reuniu a crítica contemporânea à Semana, a crítica ao evento<sup>9</sup>. Minha leitura do livro me fez concluir que, embora houvesse no evento as figuras femininas nas artes plásticas e na música a crítica da época pouca atenção dava a elas, com exceção de Anita de que mais se fala talvez por ela já ter exposto os seus quadros em 1917. Neste sentido, aliás, é curioso que Mario da Silva Brito em sua *História do modernismo brasileiro* dedique um capítulo inteiro a Anita, considerando-a como antecedente da Semana de Arte Moderna. E vale sempre lembrar o quanto nesta exposição de 17 Anita foi atacada por Monteiro Lobato. Anita Malfatti é considerada por Mario da Silva Brito o estopim do Modernismo. Isto porque depois de muita relutância ela decide expor os quadros e o faz na Rua Libero Badaró no Centro de São Paulo, a mesma rua em que um ano depois Oswald manterá sua *garçonnière*. Entretanto, algum tempo depois, o escritor Monteiro Lobato escreve um artigo em que critica, de forma mordaz, as obras de Malfatti. O artigo repercute com tanta força que compradores devolvem os quadros, acordos de compras são cancelados e Malfatti se sente profundamente abalada. Afinal, Lobato havia escrito que sua obra adivinha

---

9 BOAVENTURA, Maria Eugenia. 22 por 22: A Semana de arte Moderna vista por seus contemporâneos.

de paranoia ou mistificação... Ocorre que os jovens se apressam em defender Anita e em torno dela e por causa dela se harmonizam as vozes de Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Anita será uma figura feminina na Semana de 22<sup>10</sup>.

De qualquer forma, o Modernismo brasileiro se inaugura com Anita Malfatti, no feminino, portanto. Escreve Oswald:

A exposição de Anita Malfatti, em 17, provocara o coice monumental de Monteiro Lobato, inteiramente ignaro e maldoso. Sou o único a defender timidamente Anita pelo Jornal do Comércio com iniciais. Agora em 19, encontro-a com Di, Guilherme de Almeida e outros literatos. Deisi é ainda fugidia, mas melhorou muito dos anos esquisitos do começo. Conto certo casar-me com ela. (...) <sup>11</sup>

No trecho que acabo de citar se percebe esse paralelismo no qual já se esboçam os agrupamentos em torno da Semana. Anita, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Daisy todos fazem parte de um mesmo período da vida de Oswald.

Da posição privilegiada em que estamos, é possível ver as representações em torno da trajetória de vida dos modernistas. Temos, portanto, a visão de Oswald em torno daqueles anos que antecedem a Semana e todos os anos posteriores. Oswald escreve suas memórias na década de 50 e nelas não chega até a Semana de Arte Moderna. Talvez planejasse fazê-lo e foi impedido por sua própria morte em 1954. O fato é que *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe* se fecha com a morte de Daisy e a declaração de culpa de Oswald. Escreve ele: “A que encontrei, enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou”<sup>12</sup>. Ele sabe àquela altura da década de 50 que sua ação, ao

---

10 BRITO, Mario da Silva. História do modernismo brasileiro I; antecedentes da Semana de Arte Moderna, p. 40-72.

11 ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe, p. 131.

12 *Ibidem*, p. 133.

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

proponer o aborto a Daisy, se deve tão somente a sua dúvida e esta diz respeito ao valor do lugar do pai, a seu pertencimento a uma cultura patriarcal. Em 1928 Oswald já havia defendido o retorno ao Matriarcado de Pindorama em seu Manifesto Antropófago. Mas é na década e 50, ou seja, nos tempos de suas memórias, no fim de sua vida, que o escritor retoma a proposta do Matriarcado de forma mais consistente. Oswald apresenta uma tese para concorrer a uma cadeira na USP. Uma tese que se intitula *A crise da filosofia messiânica*, texto de 1950, no qual, tal como diz Oswald retorna às ideias antropófagas de seu manifesto de 1928.

O fato é que nessa tese Oswald critica o patriarcado e demanda mais estudos sobre o tema do matriarcado. Escreve Oswald:

O volume recente de Claude Lévi-Strauss sobre as estruturas de parentesco esgota o assunto. No entanto, o antigo professor da Universidade de São Paulo atinge apenas as recuadas fronteiras do Patriarcado. Assim, inicia ele o seu volume estudando o fenômeno primitivo da retribuição. E na retribuição, a mulher como dádiva. Trata-se, portanto, de um estado adiantado de escravidão patriarcal que ele focaliza, no qual a mulher é considerada um simples objeto. Só uma paleontologia social possibilitaria a restauração e o estudo das estruturas matriarcais desaparecidas<sup>13</sup>.

Oswald segue demonstrando como o Patriarcado está representado em vários textos da cultura ocidental até propor que se anuncia uma nova sociedade, a do homem natural tecnizado a quem a tecnologia permitiu livrar-se do trabalho para realizar sua verdadeira vocação lúdica. E afirma ao fim: “Que um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão e realidade social, que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência do Estado”<sup>14</sup>.

---

13 ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica, p. 111.

14 *Ibidem*, p. 146.

Como se vê, essa defesa do Matriarcado, que alguns chamam de sociedade matrilinear, é muito determinante na trajetória de Oswald de Andrade. Minha hipótese é que seu percurso de pensamento tenha sido uma elaboração lenta, porém conseqüente, do evento com Daisy. É sua culpa que está retrabalhada até chegar numa proposta que elimina totalmente a figura do *pater familias*, em nome do qual ele falara e falhara em 1919.

Passados 100 anos da Semana de Arte Moderna é possível perceber que essa reunião de escritores e artistas tem uma função primordial como data delimitadora do Modernismo, como criadora de um divisor de águas pois ali se expressa um coletivo em torno da renovação das artes no Brasil.

Entretanto, a Semana está longe de ser um evento que permita compreender o Modernismo em sua totalidade.

Considero que dois eventos ocorridos na Rua Libero Badaró em São Paulo são já eventos modernistas: a exposição de Anita Malfatti em 1917 e o diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* em 1918.

No que tange à exposição de Malfatti basta que se veja que um dos quadros que ela expõe na Semana ela já havia exposto em 1917: *O Homem Amarelo*. Isto só pode querer dizer que ela considerava fazer arte moderna já em 1917.

Já *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* impressiona ao se apresentar como obra-processo, composta de fragmentos que, unidos, formam um inusitado romance. Ali estão a afirmação radical do presente, os estilhaços da guerra, junto às caricaturas de Ferrignac, às grafias em cores, os chistes, os trocadilhos, tudo perpassado por uma aura de fugacidade que paira entre os múltiplos pseudônimos. Como deixar fora do modernismo este livro que tem alguém com o pseudônimo Ciclone em seu centro. Pois é a ansiedade em torno do feminino que se expressa naquela paixão coletiva

por Daisy. O acolhimento de Daisy na *garçonnière* registrada no diário coloca o volume muito à frente das palavras de Del Picchia em sua conferência na Semana.

A Semana representa sim a consciência de seus participantes de que desejavam a renovação estética. Mas antes da ideia da Semana tínhamos já a arte moderna surgindo em várias manifestações. Quando os que escreviam *n'O perfeito cozinheiro* acreditavam estar apenas registrando o cotidiano eles estavam fazendo arte moderna, uma arte na qual nem Oswald de Andrade acreditava, pois o diário só foi publicado décadas após sua morte.

O gesto de Haroldo de Campos é o de anexar o diário ao cânone oswaldiano, mas deixando claro que a peça pertence ao pré-modernismo, ao pós-romantismo ou a algum ismo que garanta que a morte de Daisy aconteça mais uma vez, agora para o modernismo. Em direção oposta, cem anos depois, quero Daisy ou Miss Ciclone muito viva como uma ausência na Semana, na qual certamente ela estaria não fosse a moral vigente então.

No diário, há este trecho em que Daisy se dirige a Oswald:

Para o meu companheiro  
9 horas...partimos os dois pela manhã, franjada ainda de nevoeiros  
húmidos. E o céu tão alto...e tão azul! E a paisagem que nos corria  
a beira o auto, tinha espanejamentos bruscos de vida e a cidade ao  
longe, batida de somnolencia era como esses desenhos a cores,  
que um papel de seda encobre por inteiro. E a capelinha clara  
que assombrava com seu traço o cenário de luz, se desfazendo de  
nevoa, surgiu radiosa e linda, a nos ditar na magestade real todo  
um poema de unção e de verdade.  
Cyclone<sup>15</sup>

Há, aí, sem dúvida, o cuidado com a linguagem, o esmero na criação de imagens, típicas de uma escritora. Mas há também, em sua plasticidade, a presença tanto do impressionismo, na cena encoberta pela névoa, quanto

---

15 ANDRADE, Oswald.de. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, p. 108.

da modernidade expressa pela presença simultânea do automóvel e dos “espaneamentos bruscos de vida” que lhe correm à beira e que surgem como imagens da velocidade. Esta, por sua vez, contrasta com a imagem da capelinha que fecha o trecho. O arcaico e o moderno, portanto, se colocam nesta cena em que Daisy rememora um momento com o futuro poeta paulista.

Tomo o fragmento, escrito em 27 de julho de 1918, como metonímia da obra invisível que Daisy nos legou. Aí está uma escritora no limiar de concepções estéticas distintas. Uma capela a ditar um poema, mas que se vê distante porque a velocidade do automóvel se faz presente. A tradição e a modernidade que se coabitam.

O poema como um todo funciona como uma alegoria da posição de Daisy na história da literatura brasileira. De um lado, vemos ao longe aqueles que a prendem ao passado do modernismo. De outro, aquelas que como eu a veem sair deste automóvel para ocupar seu lugar na Semana de Arte Moderna.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2.ed., São Paulo, Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2.ed., São Paulo, Globo, 1990.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: A Semana de arte Moderna vista por seus contemporâneos*. 2.ed., São Paulo, Edusp, 2008.

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

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro I: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

DEL PICCHIA, Menotti. *A “semana revolucionária”*. Organização de Jácomo Mandatto. Campinas, Pontes, 1992.

Submissão: 21/05/2023  
Aceite: 28/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94516>

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

# Oswaldo Costa antropófago

Oswaldo Costa anthropophagous

Cláudia Rio Doce  
UEL

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94732>

## Resumo

O artigo aborda a trajetória de Oswaldo Costa, da Antropofagia ao jornalismo político posterior, fazendo um recorte em sua atuação na *Revista de Antropofagia*, como um de seus principais teorizadores, e enfatizando sua atuação no *Semanário*, jornal de esquerda independente que circulou de meados dos anos 50 até o golpe civil-militar em 64. O que exploramos, no decorrer da pesquisa, é a permanência dos interesses defendidos pelo movimento antropófago nos anos 20 nas causas abraçadas pelo *Semanário* décadas depois, mostrando coerência nas crenças e na ideologia de Oswaldo Costa, mas uma mudança radical nas estratégias de luta para alcançar os objetivos.

Palavras-chave: Oswaldo Costa; Antropofagia; O Semanário.

## Abstract

The article addresses the trajectory of Oswaldo Costa, from Anthropophagy to later political journalism, focusing on his work in *Revista de Antropofagia*, as one of its main theorizers, and emphasizing his work in *O Semanário*, an independent left-wing newspaper that circulated from the mid-1950s until the civil-military coup in 1964. What we explore, throughout the research, is the permanence of the interests defended by the anthropophagic movement in the 1920s in the causes embraced by the *O Semanário* decades later, showing consistency in Oswaldo Costa's beliefs and ideology, but a radical change in the strategies of struggle to achieve the objectives.

Keywords: Oswaldo Costa; Anthropophagy; O Semanário.

Oswaldo Costa (1900-1967) foi um dos integrantes mais importantes da *Revista de Antropofagia* (1928-1929), tendo participação ativa no movimento que girou em torno da publicação, sendo responsável por diversos de seus textos emblemáticos, como a série “Moquém”, na segunda edição, que saiu sob o pseudônimo Tamandaré. A relevância do seu papel no movimento foi reconhecida pelos companheiros, em várias ocasiões. Raul Bopp, em *Movimentos Modernistas no Brasil*, menciona que fazia parte dos planos da bibliotequinha antropofágica o lançamento, em livro, dos artigos de Oswaldo Costa que saíram na *Revista*, juntamente com o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade<sup>1</sup>. Informação que por si só mostra a importância da sua participação como articulador do movimento. Assim como Bopp, Jayme Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Oswald de Andrade, todos, em diferentes ocasiões, conferiram, ao jornalista, desempenho fundamental no momento mais radical da publicação<sup>2</sup>.

Carlos Jáuregui, num artigo dedicado a Oswaldo Costa, atribui mesmo ao autor o papel de maior articulador daquilo que ele chama de “crítica canibal da modernidade colonial e do Ocidentalismo”<sup>3</sup>. Lembrando que a primeira contribuição de Oswaldo Costa (“A ‘descida’ antropófaga”) saiu no primeiro número do periódico, juntamente com o Manifesto, ele a considera, e com razão, um “outro manifesto antropófago”<sup>4</sup>, uma vez que nela o feroz canibal aponta para a necessidade de uma decolonização cultural, recorrendo à historiografia nacional para, a um só tempo, recuperar uma tradição de resistência à colonização e desautorizar o discurso colonialista.

---

1 BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*, 1966. p. 91.

2 Cf. JÁUREGUI, Carlos A. Oswaldo Costa, Antropofagia, and the Cannibal Critique of Colonial Modernity. *Culture & History Digital Journal*, 2015. pp. 02 e 03.

3 *Ibidem*, p. 02.

4 *Ibidem*, p. 02

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

Se a contribuição de Oswaldo Costa, na primeira dentição, fica restrita a um único porém importante escrito, na segunda dentição sua presença é mais ostensiva, tendo publicado artigos sob sua própria assinatura e sob o pseudônimo Tamandaré, com textos em 10 dos 16 números. Isso sem contar com a hipótese do autor ter se utilizado de outros dos muitos pseudônimos que enchem as páginas da segunda dentição, em artigos ou notinhas, prática que multiplicava os poucos integrantes da ofensiva antropofágica.

Percorrendo alguns dos artigos de Costa, Jáuregui o coloca em uma posição de distinção em relação ao restante do grupo, que ele considera heterogêneo e diverso, em suas concepções estéticas e ideológicas. Para o autor, é unicamente Oswaldo Costa quem propõe um pensamento decolonizador que desafia as noções de civilização e progresso, que estruturam o nacionalismo brasileiro dos séculos XIX e XX<sup>5</sup>, invocando as lutas contracoloniais indígenas como um exemplo de resistência à incorporação ao Ocidente. Isso em contraposição a muitos de seus contemporâneos, que eram adeptos do mito do progresso. É em Oswaldo Costa que encontramos de forma mais insistente a ideia de necessidade de uma releitura contracolonial da história<sup>6</sup>.

Sobre seu texto inaugural, comentará o autor:

Costa cites Vieira against Vieira; he alludes not to the victory over the savages but to the resistance and valor of the rebels. He reads against the grain of a triumphant Western imperial history and reopens the defeat of the “hunted, tracked down, surrounded” and enslaved Inheiguáras. In contrast to his contemporaries’ nationalist homages to European culture and colonization, Costa’s Antropofagia cannibalizes the historical archive. I do not mean to suggest that Costa was carrying out a Benjaminian reading of history *avant la lettre*, but that he did advance a critique —a cannibal critique— of the historical and symbolic colonialism of the national archive.<sup>7</sup>

---

5 *Ibidem*, p. 05

6 *Ibidem*, p. 11.

7 *Ibidem*, p. 06.

De fato, uma das principais preocupações que percebemos nos textos de Oswald Costa é fazer uma leitura crítica da história. Em tal empreendimento, no entanto, o antropófago não deixa de fora seus contemporâneos, tendo se notabilizado pelos impiedosos moquéns. Diferentemente de Jáuregui, porém, não acredito que a Antropofagia possa ser vista apenas como um movimento literário. E a própria participação de Oswald Costa como um dos líderes da *Revista de Antropofagia* aponta para isso, já que, ao que tudo indica, essa foi sua única incursão no meio literário, tendo dedicado sua vida ao gerenciamento e direção de jornais e ao jornalismo político. O movimento antropófago queria-se muito mais amplo do que o campo literário, ou das artes. Os indícios nos são dados pela própria *Revista*. O começo do Manifesto nos diz que “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”<sup>8</sup>, e o texto dirá também que “Queremos a revolução caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”<sup>9</sup>. No número 5 da primeira dentição, em setembro de 1928, Oswald de Andrade menciona a intenção de fundar o clube de antropofagia, cujos objetivos eram fazer uma revisão de direitos (pensando, por exemplo, em questões como o divórcio, que já existia em Portugal desde 1910 e que no Brasil só torna-se lei em 1977; e a propriedade); uma revisão da religião (respeitando todas as práticas religiosas, já que entende o brasileiro como um povo supersticioso); a revisão da educação (propondo uma educação que procure uma sensibilidade de aprender com a terra); o amor natural (ou seja, que não se enquadre obrigatoriamente sob rótulos e legislações), a revisão da história do Brasil e da Europa, enfim, sinteticamente, nas palavras de Raul Bopp: “O clube de antropofagia quer agregar todos os elementos sérios. Precisamos rever tudo – o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio – , escrever como

8 ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*. N. 1 da primeira dentição, maio de 1928, p. 03.

9 *Ibidem*, p. 03.

se fala, sinceridade máxima”<sup>10</sup>. Dessa forma, fica mais fácil compreender o rompimento do grupo e o surgimento da segunda fase da *Revista*, com nova configuração. Não parecendo ser por acaso que se finalize a revista no formato conhecido de periódico literário, e que a chamada segunda dentição seja constituída de uma página do *Diário de São Paulo*, empreendendo a discussão antropofágica agora em um veículo de alcance muito maior que o anterior. Os ataques às instituições, assim, embora de inegável cunho dadaísta – contestando valores e práticas sociais correntes – estão a serviço dessa revisão do que a *Revista* chamava de “mentalidade reinol” e em prol de uma sociedade mais justa. Por isso Oswald Costa quer distanciar a antropofagia do modernismo, alegando que o modernismo foi apenas mais um dos muitos movimentos literários, já que buscava só uma revolução estética – residindo aí a sua limitação e o seu esgotamento – mostrando, assim, como o núcleo central do movimento antropofágico tinha uma compreensão da antropofagia muito diferente da abordagem da primeira fase.

Quando o primeiro número da segunda dentição aparece, em 17 de março de 1929, apresenta-se como “órgão do clube de antropofagia”. O “clube” era operante e, pelo que lemos nas páginas da *Revista*, buscava novas filiais e tinha uma atuação que não se restringia à publicação. A *Revista de Antropofagia* só noticiava algumas delas: o almoço de Piolin, os planos para a constituição de uma bibliotequinha antropofágica, a organização do Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia, com uma lista bastante diversificada de temas a serem debatidos. A *Revista* anunciava, ainda, que depois do congresso o grupo solicitaria, “ao senado e à câmara, algumas reformas na legislação civil e penal, bem como na organização político-

---

10 Raul Bopp *apud* ANDRADE, Oswald de. Esquema ao Tristão de Athayde. *Revista de Antropofagia*, N. 5, primeira dentição, setembro de 1928, p. 03.

social”<sup>11</sup>. Mesmo que vários desses planos não tenham se concretizado e que alguns deles pareçam mais um chiste vanguardista, fato é que muitas discussões foram empreendidas e eventos promovidos, e alguns nem foram noticiados na publicação do grupo. Lendo os textos de Raul Bopp sobre o tema, temos a dimensão de um movimento muito mais rico e atuante do que a *Revista* dá a conhecer. Ele nos conta, por exemplo, que “Quando Berta Singerman, numa das suas andanças declamatórias pelo Brasil, anunciou o seu novo recital de poesias, no Teatro Municipal, a Antropofagia lançou, também, em cartaz, no mesmo dia, um programa literário da negra Sorumbá, denominada ‘a nossa *disease*’”<sup>12</sup>. O que mostra um posicionamento político, capaz de causar escândalo na época, mas também de provocar discussões relevantes. Três acontecimentos próximos interromperam o projeto antropofágico: O *Diário de São Paulo* acabou com a *Revista*, pois um número cada vez maior de leitores indignados com a página devolveu os jornais; Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade se separaram, dividindo e dispersando o grupo; e, por fim, a quebra da bolsa de Nova York, que afetou integrantes do movimento. Anos depois, Bopp diria que “Com a emoção dos acontecimentos, ninguém pensou mais no congresso de Vitória. A ‘Bibliotequinha’ ficou em nada. E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época”<sup>13</sup>

A antropofagia não teve uma teorização sistemática. Suas atuações mesclam questões e posicionamentos importantes com uma impostura vanguardista típica, que não se furta à ofensa aos leitores, às instituições e aos ex-companheiros. Isso não quer dizer, no entanto, que os integrantes do movimento não acreditassem na sua força revolucionária – como Benjamin

---

11 Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia. Revista de Antropofagia. N. 15, segunda edição, 19/07/29.

12 BOPP, Raul. Movimentos Modernistas no Brasil, 1966, p. 74.

13 *Ibidem*, p. 94

também acreditava na força revolucionária do Surrealismo –, conforme observamos no depoimento de Bopp citado e no próprio fato de vários antropófagos terem ainda se ocupado – na vida política ou em suas obras posteriores – das principais questões presentes no movimento, mesmo depois de muito tempo de sua extinção.

Oswaldo Costa, na *Revista de Antropofagia*, parece bem situado nesse local que reúne posicionamento contestatório e impostura vanguardista. Seu primeiro texto, no N. 1 da primeira edição, “A ‘descida’ Antropófaga”, é um dos que dão as diretrizes do movimento. Ele começa dizendo que

Há quatro séculos, a “descida” para a escravidão. Hoje, a descida para a libertação. O Dilúvio, foi o movimento mais sério que se fez no mundo. Deus apagou tudo, para começar de novo. Foi inteligente, prático e natural. Mas teve uma fraqueza: deixou Noé.

O movimento antropófago, – que é o mais sério depois do Dilúvio – vem para comer Noé. **NOÉ DEVE SER COMIDO.**  
(...)

Os **PEROS** que ainda existem entre nós hão de sorrir por seus dentes de ouro o sorriso civilizado de que, reagindo contra a cultura, estamos dentro da cultura. Que besteira. O que temos não é cultura europeia: é experiência dela. Experiência de quatro séculos. Dolorosa e pau<sup>14</sup>.

O texto começa com a oposição entre “descida” para a escravidão e descida para a libertação, fazendo uma analogia entre o “descimento de indígenas” para a incorporação ao sistema colonial, no passado, e a “descida antropofágica” atual, simbólica, para a luta contra o jugo iniciado no século XVI. Essa ideia de descida para a libertação fica mais clara num outro texto de Costa, onde ele diz que “Só o selvagem nos salvará. Essa força profunda que sentimos e que cumpre conservar, lutando sempre, é dele, nos veio dele. A catequese não tirou o índio do mato. Ele ficou na floresta e dela só agora

---

14 COSTA, Oswaldo, A ‘descida’ antropófaga. *Revista de Antropofagia* N. 1, primeira edição, maio de 1928, p. 08.

saiu para a vitoriosa descida antropofágica”<sup>15</sup>.

Explicitando a importância da recuperação de uma história de resistência indígena, e da identificação com essa história, e não com o discurso colonial. Daí a referência zombeteira ao dilúvio, “movimento mais sério que se fez no mundo”, apagando tudo para começar de novo, ou, no caso da antropofagia, fazendo uma leitura contracolonial da história. A ideia de começar de novo se apóia no fato de termos uma “experiência” “dolorosa e pau” da cultura europeia, de espoliados, e não daqueles que usufruem de suas benesses. A descida antropofágica, em outras palavras, é um levante.

Percorrendo os textos de Costa, é difícil não os associarmos aos conceitos de história de Benjamin, principalmente ao fragmento de número 7:

Os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores (...). Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...) Todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura<sup>16</sup>.

É justamente contra a identificação com o vencedor – “mentalidade reinol”, no vocabulário antropofágico – que os antropófagos se insurgem. Na verdade, tanto “reinol” quanto “descida” ou “pero” (forma como os portugueses eram chamados pelos indígenas, no início da colonização) são expressões do Brasil colonial, apropriadas pela Antropofagia que, com seu uso, faz uma espécie de sobreposição temporal entre um passado e um presente

---

15 COSTA, Oswaldo. De antropofagia. Revista de Antropofagia, N.9, segunda denteição, 15/05/1929.

16 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. 1987, p. 225.

de espoliação, sujeição, enfim, de violência colonial. O arcaísmo de tais expressões apontam, como explica Benjamin sobre o uso do que é antiquado pelos surrealistas, para a transformação em “nihilismo revolucionário das coisas escravizadas e escravizantes”<sup>17</sup>. Esse jogo de sobreposição entre o passado colonial e acontecimentos recentes, como o pacto entre o papa Pio XI e Mussolini, em 1929, está presente em toda a *Revista*, evidenciando uma afinidade entre os perigos atuais e momentos do passado, revelando o “lado bárbaro” da civilização. Assim, civilização e barbárie são identificados como uma mesma coisa, fazendo com que a oposição tradicional predominante no discurso colonial seja colocada em questão.

Na minha leitura, Oswaldo Costa não é o único antropófago a propor um pensamento decolonizador ou que tenha – mais que o restante do grupo – se preocupado com uma leitura contracolonial da história, como afirma Carlos Jáuregui. Existe uma dinâmica na *Revista de Antropofagia* que não deve ser ignorada. Embora o grupo seja sim heterogêneo, há um jogo de ideias que se repetem pelos textos e notinhas, assinados ou anônimos, e dos quais fazem parte também o Manifesto Antropófago e mesmo os poemas da colonização de *Pau-Brasil*, por exemplo. Há um trabalho de montagem na *Revista* que coloca tudo isso em diálogo com frases de efeito e notícias, e os artigos de Costa e/ou Tamandaré fazem parte dessa dinâmica. É relevante notar que os autores se citam mutuamente. Fragmentos de alguns dos artigos são incorporados a outros, alguns textos desenvolvem ideias de aforismos do Manifesto, anedotas que foram contadas aparecem de forma elíptica em uma outra edição. Nessa espécie de jogo de ecos e reescrituras, de repetições e frases de efeito, é que a Antropofagia vai ganhando corpo. E as sobreposições de imagens do passado e do presente não parecem fazer senão apontar para os estados presentes de injustiça, estabelecendo uma

---

17 BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. 1987, p. 25.

relação entre eles. A montagem, recurso utilizado na composição da página antropofágica, propicia a exposição dos conflitos da história, trabalhando, no seu processo de desmontagem e remontagem, com a transgressão e o reposicionamento, do qual emerge um sentido político. O conhecimento histórico, nesse movimento que cria descontinuidades, se converte em uma montagem temporal. Como ressalta Didi-Huberman, “não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e novas urdiduras dos vínculos de filiação, sem reexposição de toda a história anterior”<sup>18</sup>. O autor também lembra que montagem e anacronia é o que caracteriza o *gestus* filosófico de Walter Benjamin. Podemos reconhecer a força e o desejo da investida antropofágica justamente circunscritas a esse gesto.

Com o fim da *Revista*, o grupo antropófago se dispersou. Alguns integrantes do movimento, no entanto, continuaram envolvidos com as preocupações que aparecem na *Revista*, buscando outras formas de luta, mas ainda atuando na imprensa. *O homem do povo* (1931), *O homem livre* (1933-1934), *Vanguarda socialista* (1945-1948) foram alguns dos periódicos em que estiveram envolvidos. Nas décadas de 30 e 40 é notória a temática social nas obras literárias de Oswald de Andrade, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão e na pintura de Tarsila. Oswald de Andrade, nos anos 30, dedica-se ao teatro, gênero que ele considera “educativo”, portanto, um meio mais eficaz de chegar às massas. A trajetória de Oswaldo Costa segue caminho semelhante. Ele escreveu para o jornal *A Manhã* (RJ, considerado porta voz da Aliança Nacional Libertadora), foi diretor da sucursal das *Folhas de São Paulo* no Rio e também de *Diretrizes* (RJ), assumindo a direção deste último em fins de 1945, tornando-se, mais tarde, diretor-proprietário do jornal, detendo a

---

18 Na tradução espanhola: “No hay fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas y retejer de los vínculos de filiación, sin reexposiciones de toda la historia anterior”. DIDI-HUBERMAN. Cuando las imágenes toman posición. 2008, p. 157.

maioria das ações. Em 1956, fundou, com Joel Silveira, *O Semanário* (RJ), um dos mais importantes veículos da imprensa nacionalista de esquerda. Segundo Edmar Morel, Oswaldo Costa foi considerado um dos maiores jornalistas do seu tempo por nomes como Barbosa Lima Sobrinho e Nelson Werneck Sodré<sup>19</sup>. Morel também conta que ele foi preso duas vezes. Uma pela participação no movimento da ANL e a segunda depois do golpe civil-militar, em 1964, quando teve seus direitos políticos cassados. Depois do fechamento do *Semanário*, Oswaldo Costa ainda conseguiu lançar o clandestino *Jornal Semanal*, que teve apenas três edições, com quatro páginas cada. O intuito da publicação era “desmascarar” o golpe. Porém, sendo perseguido pelos órgãos da repressão, o jornalista não encontrava oficinas de impressão e bancas que se dispusessem a receber o periódico. Oswaldo Costa morreu em 1967.

*O Semanário* apareceu em abril de 1956, com tiragem de cerca de 60 mil exemplares e circulação em todo o território nacional, como um espaço aberto para o debate político e livre de interesses econômicos e partidários, conforme anuncia no primeiro número, onde ressalta que sua arrecadação era baseada na vendagem avulsa do jornal e nas assinaturas: “Não somos uma empresa que disponha de recursos capitalistas. Somos uma equipe de trabalhadores da imprensa que não quiseram, nem querem fazer da profissão um negócio. Por isso mesmo, só contamos com um auxílio efetivo: o do povo. E temos confiança nessa ajuda, para nós decisiva”<sup>20</sup>.

É bem interessante lermos o jornal sem esquecermos que Oswaldo

---

19 MOREL, Edmar. *Histórias de um repórter*, 1999, p. 237. Entre as páginas 235 e 237 de seu livro, Morel traça uma pequena biografia de Oswaldo Costa, personalidade sobre a qual são escassas as informações pessoais. Ele conta, por exemplo, que o jornalista nasceu em Belém do Pará, em 1900. Aos 15 anos foi para Salvador, onde começou sua carreira jornalística no *Diário da Bahia*, que publicou seu primeiro furo de reportagem. Foi para o Rio de Janeiro quando tinha 21 anos, tornando-se o principal redator do *Correio da Manhã*. Passou a vida entre o Rio e São Paulo, escrevendo para diversos jornais.

20 Profissão de fé. *O Semanário*. N. 1, 5 a 12 de abril de 1956, p. 02.

Costa foi um dos protagonistas da Antropofagia, pois em suas páginas vemos vários dos temas abordados pelo movimento ganharem destaque. E o título de alguns artigos, como “Revolta do homem contra a roupa”<sup>21</sup> (sobre os desenhos de Darcy Penteado, designer de moda masculina, baseados nos modelos de Flávio de Carvalho), são ainda ressonâncias da revista vanguardista. O jornal abre espaço para discussões sobre o divórcio, sobre a liberdade religiosa (com sessões sobre religião em vários números, divulgando o espiritismo e a umbanda, por exemplo), sobre a reforma agrária, e mapeia, pelo Brasil, o surgimento de organizações nacionalistas e populares em diversas regiões, destacando suas atuações, assim como a *Revista de Antropofagia* fazia com as sucursais do clube de antropofagia nos diversos estados. O *Semanário* também manteve, desde o começo de 1959, a coluna “Brasilianas”, assinada por José Frejat. José Frejat foi um destacado líder estudantil e um dos fundadores do Movimento Nacionalista Brasileiro. Tornou-se redator-chefe do *Semanário* em 1958, mesmo ano em que concorre, pela primeira vez, a um cargo público, candidatando-se a vereador do Rio de Janeiro, enveredando por uma longa trajetória na política nacional. “Brasilianas” foi uma coluna de notinhas numeradas que se ocupava em fazer denúncias da sujeira política do país, falando sobre casos de corrupção, de enriquecimento fácil ou ilícito, alianças escusas, etc. Se na primeira fase da *Revista de Antropofagia* “Brasiliana”<sup>22</sup> denuncia a imbecilidade reinante em determinados meios sociais, como sugere Augusto de Campos, em *O Semanário* a denúncia se detém ao cenário político. No jornal, a coluna não é composta de citações e nem se utiliza do método da montagem, como na *Revista*, mas de uma sequência numerada de fatos e notícias, o que supõe continuidade. A coluna, portanto, ao mesmo tempo em que remete à anterior, muito se distingue dela, encarnando as características e objetivos

21 Capa do N. 46, 14 a 21 de fevereiro de 1957.

22 Sobre essa coluna da Revista de Antropofagia, ver RIO DOCE, Cláudia. Experimentação antropofágica em “Brasiliana”. Terra Roxa e Outras Terras, 2020, pp. 69-77.

do jornal.

*O Semanário* é porta-voz de um movimento nacionalista, que assume o caráter de libertação política, numa luta que ele denomina de anticolonialista, defendendo medidas que possibilitassem o desenvolvimento econômico do país, tais como o apoio às reformas de base (principalmente a reforma agrária, a reforma tributária e a reforma bancária), o industrialismo “voltado para dentro” e o combate aos “trustes” estrangeiros, que dominavam o cenário econômico.

Nos anos 50 e 60, esses aspectos do movimento nacionalista estão na pauta de setores da esquerda, das forças armadas e também do governo, com os membros da Frente Parlamentar Nacionalista (FPN). Nesse período, vale lembrar, os militares têm papel de relevo no cenário político nacional, se candidatando a cargos políticos, ocupando funções administrativas e técnicas em estatais, e também contribuindo para a estabilidade ou instabilidade dos governos. Alguns setores do movimento nacionalista, assim como o próprio *Semanário*, enxergavam nas forças armadas um meio de defesa dos interesses nacionais, e não uma ferramenta de repressão. Jorge Ferreira explica que, “as esquerdas trabalhistas, comunistas, socialistas e cristãs, além de movimentos sindicais urbanos, organizações camponesas, estudantis e, inclusive, facções das Forças Armadas se entendiam como participantes ativos na elaboração de um projeto de libertação nacional”<sup>23</sup> constituindo uma cultura política popular da qual *O Semanário* fazia parte, como um dos seus mais importantes veículos de comunicação. O historiador também irá lembrar que,

naquelas décadas consideradas (erroneamente e por muito tempo) de ‘populistas’, toda uma geração de homens e mulheres partilhando ideias, crenças e representações, acreditou que no nacionalismo, na defesa da soberania nacional, nas reformas das estruturas sócio econômicas do Brasil, na ampliação dos direitos

---

23 Jorge Ferreira *apud*. BRITO, Leonardo Leonidas de. A imprensa nacionalista no Brasil: o periódico “O Semanário”. 2007, p. 15.

sociais dos trabalhadores do campo e da cidade, entre outras demandas materiais e simbólicas, encontraria os meios necessários para alcançar o tão almejado desenvolvimento do país e o efetivo bem-estar da sociedade. Esperança, reformismo, distributivismo e nacionalismo, tornaram-se o elemento integrante da utopia desenvolvimentista que se constituiu como signo daquela época<sup>24</sup>.

O *Semanário* tem um papel relevante nesse cenário, pois procura mobilizar a opinião pública em torno de questões políticas e econômicas (como o controle estatal na exploração do petróleo, a industrialização internacionalizante do governo JK, a extração e comercialização de minerais atômicos, etc.), abrindo espaço para interlocutores e pontos de vista que não tinham acesso à grande imprensa. Além de expor as ideias e projetos do movimento nacionalista, buscava arregimentar setores da população em torno da “defesa dos interesses nacionais”, organizando debates, abrindo-se ao diálogo e dedicando-se a um trabalho “didático” a fim de esclarecer a população mais simples e dar voz às suas angústias. O intuito de colaborar num processo de formação política dos leitores é claro, e mesmo em uma formação geral. Para tanto, diversos são os meios empregados. O jornal divulga e contribui, por exemplo, com as ações de “comandos nacionalistas”, grupos organizados para percorrer bairros do Rio de Janeiro com o objetivo de esclarecer e discutir diretamente com as camadas mais desprivilegiadas da população as causas defendidas pelo movimento nacionalista e as possíveis soluções para seus problemas, promovendo debates. A folha constantemente cria novas colunas que resumiam e concentravam informações para o leitor demasiadamente ocupado ou sem dinheiro para acompanhar diversos jornais, além de enfatizar a diferença dele, jornal “comprometido com a verdade” e a “grande imprensa”, comprometida com o capital estrangeiro e o “entreguismo” (um dos epítetos da publicação era “*Semanário*, o jornal que não se vende”). Alguns exemplos são “O que os jornais dizem”, “Isto as

---

24 *Ibidem*, p. 15.

agências não noticiaram” e “Nós lemos os jornais para vocês”. A publicação também se preocupa em identificar “os inimigos da pátria” e atribui grande importância a sessão de cartas e opiniões dos leitores, além de reivindicar melhores condições para os trabalhadores, focando em acontecimentos – como a violência empregada pelos “rapas” contra os vendedores ambulantes de jornais, no centro do Rio de Janeiro – e que muitas vezes têm resultados positivos, o que mostra a influência e respeitabilidade adquirida pelo jornal, mesmo sendo uma publicação independente pequena, se comparada aos grandes conglomerados que já dominavam a imprensa da época. Nesse sentido, é impressionante pensarmos no tamanho e na constância desse combate empreendido pela equipe do *Semanário* e por Oswaldo Costa, em particular, contra os tubarões da grande imprensa e seus interesses, a fim de conquistar espaço, leitores e, mais do que isso, companheiros em uma luta desigual, para dizer o mínimo. Em muitos momentos os leitores são diretamente convocados para o campo de batalhas, principalmente durante o conturbado período político vivido após a renúncia de Jânio Quadros. Esse diálogo direto com o público também seria marcado por várias enquetes promovidas pelo jornal, consultando seus leitores acerca de temas variados – prática também existente na grande imprensa. O primeiro “inquérito”, já no número inaugural, foi sobre a condenação ou absolvição de Adhemar de Barros, acusado de peculato pela compra irregular de 36 veículos da General Motors. Em 1957 o jornal também lançou um concurso, pelo período de dois meses os leitores podiam eleger, “livre e democraticamente”, “os dez mais entreguistas” do país. Assis Chateaubriand ficou em primeiro lugar, Carlos Lacerda em terceiro e Augusto Frederico Schmidt em oitavo. O resultado foi divulgado, como era de se esperar, de forma zombeteira:

Em nosso próximo número, publicaremos a relação completa dos restantes votados, bem como as biografias dos DEZ MAIS. Como se viu, Chatô ganhou a corrida espetacularmente, com uma vantagem de 4.030 votos sobre o segundo colocado [Amaral

Peixoto]. Fez jus, portanto, ao prêmio Calabar, no valor de 30 dólares, que lhe será entregue em praça pública, em local, dia e hora por ele próprio escolhido, para o que aqui ficamos a seu inteiro dispor<sup>25</sup>.

A publicação manteve-se coerente durante todo período de sua existência, na atuação em favor de um projeto econômico reformista e popular. Para tanto, o jornal procurou dar voz e destaque ao movimento estudantil, aos trabalhadores rurais – articulados nas Ligas Camponesas –, aos movimentos sindicais e a todas as questões que afligiam os trabalhadores e as classes populares. Durante o governo JK, os destaques eram para os trustes internacionais e a exigência de controle estatal de áreas consideradas estratégicas, como no caso da extração e comercialização de minerais atômicos e do petróleo.

Nos anos 60, mediante os intensos debates sobre o desenvolvimento do país e os caminhos que deveriam orientar sua economia, o maior enfoque do jornal é em torno das reformas de base, principalmente a reforma agrária, já que a exploração imperialista e os latifúndios improdutivos eram considerados os grandes obstáculos para o desenvolvimento nacional e a maior causa da miséria da população. Oswaldo Costa irá mencionar o projeto de lei elaborado pelo deputado do Piauí, Clidenor de Freitas, que autorizava o registro das Ligas Camponesas no Ministério do Trabalho e o seu financiamento para aquisição de terras e custeio do trabalho agrícola. O jornal se engajaria pela aprovação do PL 3107/1962, arquivado em maio de 1964.

Uma das preocupações principais do *Semanário* é com a crescente instabilidade. O jornal, então, cobra a união das esquerdas, num apoio mais incisivo ao governo e como forma de barrar a conspiração das forças conservadoras, cuja movimentação denunciava constantemente.

---

25 Os dez mais entreguistas. O *Semanário*, N. 80, 17 a 24 de outubro de 1954, p. 08.

Depois que Goulart resolveu levar adiante o programa de reformas, confiando que a pressão popular sobre o Congresso Nacional de fato possibilitasse sua concretização, o *Semanário* aderiu com ímpeto às novas estratégias, convocando os leitores a comparecerem às ruas. Entusiasmado com o comício de 13 de março, Oswaldo Costa deixa transparecer confiança não apenas nos novos rumos escolhidos por Jango, mas em suas realizações com o apoio popular.

o sr. João Goulart mostrou ter, mais do que nenhum outro político, qualidades de comando que o credenciam à efetiva liderança popular. Agora, é liquidar as vaidades e ambições sem horizonte dos que lhe atiravam cascas de banana no caminho, a fim de que nelas escorregasse, para a alegria dos lacerdas, é todos nos unirmos em torno do Governo, (...) porque a fase dura agora é que vai começar, é marchar, com firmeza, para a reforma constitucional, porque uma Constituição que nega o direito de voto aos analfabetos, cabos e soldados, que se refere de forma vaga e ambígua à elegibilidade dos sargentos, que exige pagamento prévio em dinheiro pelas desapropriações por interesse social, que transfere para os Municípios, isto é, para os do latifúndio, a cobrança do imposto territorial etc. nada mais é do que uma Carta Patente das Classes Privilegiadas e, como tal não pode subsistir, por incompatibilidade congênita e insanável com os imperativos do momento histórico de transformações substanciais que estamos vivendo.

Na destruição da velha estrutura, o decreto da SUPRA foi o primeiro passo. O segundo será dado pela reforma constitucional. Vamos a ela!<sup>26</sup>

Esse foi seu texto da última edição do jornal, na semana de 19 de março a 1 de abril de 1964 (o jornal não costumava circular na semana da paixão). Logo na manhã de 1º de abril, *O Semanário* teve sua redação destruída. O novo regime foi eficaz na eliminação das vozes de contestação, principalmente as identificadas com a liderança do nacional-reformismo. Oswaldo Costa e alguns colaboradores do *Semanário* já constavam no decreto de 14 de abril do “comando revolucionário”, que cassava os direitos políticos de civis e

---

26 COSTA, Oswaldo. Agora, a Reforma Constitucional! *O Semanário*, N. 376, 19 de março a 1 de abril de 1964, p. 01.

oficiais do exército.

O movimento antropofágico marcou seus integrantes que, não raro, voltaram-se para seus princípios posteriormente. Essa utopia de um país mais justo e igualitário continuou a ser buscada por eles, por outras vias, porém. Oswaldo Costa não foi exceção. Percebemos a ressonância, mesmo que longínqua, da Antropofagia, em outros aspectos além de temas abordados e colunas do jornal. Em mais de uma oportunidade, Costa cita Oswald de Andrade em seus artigos, mencionando sua ideia de “horizonte de pedrada”<sup>27</sup>. Sua única incursão no suplemento literário do *Semanário* foi para entrevistar o ex-companheiro Jayme Adour da Câmara, em 1957. E em um dos seus textos chegou mesmo a equiparar “antropófago” a uma série de outros epítetos “pejorativos” pelos quais os nacionalistas eram comumente chamados por seus opositores políticos: “Nós, os nacionalistas estatistas, totalitários, antropófagos, inimigos do Trono e do Altar, agitadores, jacobinos, vendidos a Moscou, salafrários, bandidos etc.”<sup>28</sup>, utilizando-se do mesmo recurso de seus textos para a *Revista de Antropofagia*, recuperando um vocabulário ou expressões coloniais nos quais se inscreve a ideologia do dominador. Dessa forma, deixa evidente a estratégia utilizada desde sempre pelas classes hegemônicas que procura não só reprimir, porém deslegitimar, desqualificar seus adversários. Mas “antropófago” aqui é mais do que isso, afinal mostra exatamente o que dizia um de seus textos de 1929: “Essa força profunda que sentimos e que cumpre conservar, lutando sempre, é dele [do selvagem], nos veio dele.”<sup>29</sup> Os meios nessa luta se modificaram. *O Semanário*, como já dissemos, procura interpretar os acontecimentos cotidianos para explicá-los, com linguagem acessível e muitas vezes panfletária, para seus

---

27 Como, por exemplo, no artigo “Ação política pró-desenvolvimento econômico”, no N. 66, 11 a 18 de julho de 1957, p. 02.

28 COSTA, Oswaldo. Rififi na Free Enterprise. *O Semanário*, N. 67, 18 a 25 de julho de 1957, p. 02.

29 Cf. Nota 15.

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

leitores, observando a importância, no combate político e social, da adesão das massas. E essa adesão, como o jornal a entende, se conquista com educação, no corpo a corpo, com esclarecimentos. O movimento deveria vir de baixo para cima, e não de cima para baixo, como nos planos para os resultados do Congresso de Antropofagia. O aspecto lúdico, as estratégias vanguardistas e a utilização da montagem se foram. A utopia agora era a de uma aliança de classes, interessada no pleno desenvolvimento do país e na melhoria de vida das classes mais pobres. Para isso era imprescindível a participação de todos e de cada um, como o jornal dá a ver em “Organização do povo”, artigo não assinado, presente no N. 283, de 31 de maio de 1962:

Cumprir ter em vista que o movimento nacionalista é um movimento de massas, e não um movimento de cúpulas. Deve vir de baixo para cima, e não de cima para baixo. (...) É preciso que você, estudante, operário de fábrica, camponês sem terra, intelectual, pequeno comerciante ou pequeno artífice industrial progressista, homem ou mulher, jovem ou velho, se compeetre de que o líder é você. Não espere que o governador, o prefeito ou o deputado venha à sua cidade ou ao seu bairro para fundar um Núcleo Nacionalista, que esclareça e eduque o povo no trato e no conhecimento dos problemas, que promova em torno deles conferências e mesas redondas de debates de que participem todos os setores da população local, (...) que faça pressão sobre os poderes públicos no sentido da defesa dos interesses do País e do povo, e que mantendo contato fraternal com os elementos progressistas de todos os partidos, com os sindicatos e com as ligas camponesas, se torne uma poderosa e influente organização de massas, capaz de empunhar com garbo a nossa bandeira de luta. Que já fez, nesse sentido, seu governador, seu prefeito, seu deputado?<sup>30</sup>

Se com o fechamento do *Semanário*, o golpe pôs fim à cultura política popular promovida por ele, o fez por reconhecer sua potência. A trajetória de Oswaldo Costa nos mostra a coragem e principalmente a força daquele que não aceita mais ser subjugado, e que tem a enorme capacidade de recomeçar uma e outra vez em projetos pela concretização de um sonho, pelo despertar

---

30 Organização do povo. O *Semanário*, N. 283, 31 de maio de 1962, p. 2.

desse sonho, como diria Benjamin. O movimento nacionalista do qual Oswaldo Costa fazia parte agora era um programa, com uma coordenada projetiva de ação. Coloca-se como um levante, não de uma classe, mas de toda uma população.

### **Referências:**

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1966.

BRASIL, Rafael do Nascimento Souza. *Um jornal que vale por um partido*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BRITO, Leonardo Leonidas de. *A imprensa nacionalista no Brasil: o periódico "O Semanário"*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC SP, 2017.

JÁUREGUI, Carlos A. Oswaldo Costa, Antropofagia, and the Cannibal Critique of Colonial Modernity. *Culture & History Digital Journal*. Vol. 4, N. 2, Madrid, Dezembro de 2015. pp. 1-17 Disponível em: <https://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/82/274> Acesso em fevereiro de 2023.

MOREL, Edmar. *Histórias de um repórter*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.  
O SEMANÁRIO. Rio de Janeiro: [1956-1964].

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-similar. Pref. Augusto de Campos.  
São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve, 1975.

RIO DOCE, Cláudia. Experimentação antropofágica em “Brasiliana”. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, Vol. 38, 2020, pp. 69-77. Disponível em:  
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/39267/pdf>

Submissão: 01/06/2023  
Aceite: 11/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94732>

*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

# Um século após, ainda é preciso narrar o espanto: melancolia e interpelação no conto “Dentes negros e cabelos azuis”, de Lima Barreto

A century later, it is still necessary to narrate the  
amazement: melancholy and interpellation in the short  
story “Dentes negros e cabelos azuis”, by Lima Barreto

Gabriel Chagas  
UFRJ/University of Miami, Estados Unidos

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94390>

## Resumo

Embora à frente de seu tempo em vários sentidos, o escritor carioca Lima Barreto (1881 – 1922) é ainda hoje reduzido à categoria de “pré-modernista”. Pensando nisso, analiso o conto “Dentes negros e cabelos azuis”, publicado originalmente em 1918, com o objetivo de demonstrar a contribuição fundamental de Lima Barreto para uma literatura contrária à celebração acrítica do “progresso” durante a Primeira República (1889 – 1930). Para tanto, ofereço uma breve reflexão sobre o conflito de 1922 entre Lima Barreto e os modernistas de São Paulo. Em seguida, dedico-me ao espaço do subúrbio, à alegoria dos dentes negros e dos cabelos azuis e à interpelação entre os personagens do conto como uma possibilidade de denúncia ao racismo brasileiro. A tese central deste artigo é a de que o conto faz uso da relação antitética entre casa e rua para desenvolver uma série de outras antíteses, numa narrativa “em abismo” sustentada por oposições que refletem a própria contradição da modernidade brasileira. O horizonte teórico deste trabalho parte da tradição negra de caráter anticolonial e decolonial, como a cena de interpelação narrada por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* e as formulações teóricas de Achille Mbembe e Grada Kilomba.

Palavras-chave: literatura brasileira; modernismo; estudos negros; Rio de Janeiro; Lima Barreto.

## Abstract

Although ahead of his time in many ways, Rio de Janeiro writer Lima Barreto (1881 – 1922) is still reduced to the label of a “pre-modernist.” In this paper, I analyze the short story “*Dentes negros e cabelos azuis*,” (1918) to demonstrate Lima Barreto’s fundamental contribution to a type of literature contrary to the uncritical celebration of “progress” during the First Republic (1889 – 1930). To this end, I discuss the conflict between Lima Barreto and the modernists of São Paulo in 1922. Then, I turn to the space of the outskirts, the allegory of black teeth and blue hair, and the interpellation between the characters as a possibility of denunciation of Brazilian racism. The central thesis of this paper is that the story uses the antithetic relation between home and street to develop a series of other contrasts, in a narrative *mise en abyme* sustained by oppositions that reflect the very contradiction of Brazilian modernity. I draw on Black anticolonial and decolonial works, such as the scene of interpellation narrated by Frantz Fanon in *White Skin, Black Masks*, and the theoretical formulations of Achille Mbembe and Grada Kilomba.

Keywords: Brazilian literature; Modernism; Black studies; Rio de Janeiro; Lima Barreto.

*Eu não me canso nunca de protestar.  
Minha vida há de ser um protesto eterno contra todas as injustiças.*

Lima Barreto

## **Introdução: uma festa de portas fechadas**

O escritor carioca Lima Barreto (1881 – 1922) não figura no cânone de nosso modernismo iniciado oficialmente em 1922. Pelo contrário, a história da literatura brasileira a que estamos acostumados tratou de enquadrá-lo como “pré-modernista”, uma categoria genérica que conseguiu capturar, dentre outros, escritores como Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos, Monteiro Lobato e o próprio Lima, injustiçado intelectual negro das letras brasileiras. O racismo estrutural que atravessa a organização dos clássicos é, sem dúvidas, uma das razões pelas quais o ficcionista foi praticamente ignorado após sua morte em novembro de 1922, pouco depois da festejada Semana de Arte Moderna. No entanto, no caso específico do modernismo, além do predomínio geográfico dessa estética estar em São Paulo, Lima Barreto recebeu com antipatia as inovações da turma de Mário de Andrade, tornando-se uma figura nada bem-vinda entre os intelectuais paulistas.

Ao receber a revista *Klaxon* das mãos de Sérgio Buarque de Holanda meses antes de sua morte, Lima não pensou duas vezes antes de publicar sua crítica dura ao futurismo italiano, estética que, para ele, estava sendo imitada pelos modernistas. Em texto publicado sob o título de “O Futurismo”, na Revista *Careta*, em 22 de julho de 1922, Lima explica que sua repulsa “não representa nenhuma hostilidade aos moços que fundaram a *Klaxon*; mas, sim, a manifestação da minha sincera antipatia contra o grotesco ‘futurismo’,”

que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia, sobretudo esta. Eis aí.”<sup>1</sup>

Apenas duas semanas depois, em 5 de agosto de 1922<sup>2</sup>, Lima Barreto publica na *Careta* aquela que seria sua desavença definitiva com os jovens modernistas de São Paulo: a crônica “Esthetica do ‘Ferro’”, uma crítica ao poeta português António Ferro, o qual havia lançado no ano anterior em Portugal o manifesto *Nós*, texto reproduzido na mesma Revista *Klaxon*. O escritor carioca não poupa o sarcasmo escrevendo que “não há cidadão que aqui chegue com duas ou três bobagens nas malas que não nos cause pasmo (...) O que há neles [nos escritos de Ferro] é berreiro e vociferação, manifestações de vaidade e impotência de criação”.<sup>3</sup> Quando foi publicada essa crítica nada amigável, Ferro estava no Brasil e havia tido contato próximo com os modernistas de São Paulo. Por isso, se o autor do Rio já havia incomodado com o texto anterior sobre o futurismo italiano, agora recebe de vez a antipatia de Mário de Andrade e dos demais modernistas.

Todavia, é crucial destacar a aguda percepção de Lima Barreto, que, sem nunca sair do Brasil, lia vorazmente periódicos do mundo todo e foi capaz de entender os riscos que a celebração futurista poderia trazer. Como nos lembra Luiz Ruffato, da mesma forma que faria o futurista Marinetti na Itália, António Ferro associou-se fortemente ao fascismo.<sup>4</sup> O poeta, aliás, viria a se tornar titular da Secretaria de Propaganda Nacional de Portugal entre 1933 e 1949, órgão responsável pela política cultural da ditadura de Salazar.

---

1 BARRETO, Lima. Impressões de leitura e outros textos críticos, 2017 [1922], p. 311.

2 Desde os anos 1950, acreditava-se que esse texto havia sido publicado em 1907. Em 2020, o romancista e pesquisador Luiz Ruffato descobriu que, na verdade, havia sido escrito em 1922, em reação à leitura da Revista *Klaxon*. Essa contribuição está melhor explicada no artigo “Lima Barreto contra os ‘futuristas’”, aqui referenciado.

3 *Ibidem*, p. 63.

4 Cf. RUFFATO, Luiz. “Lima Barreto contra os ‘futuristas’”. Rascunho, 2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

Por isso, o receio de Lima Barreto em abraçar as inovações estéticas do futurismo não foi uma simples aversão ao que se divulgava em São Paulo, mas sim a consciência madura de quem esteve muito atento aos projetos de extermínio que mostravam as suas garras em diferentes partes do mundo (vale lembrar, por exemplo, que Lima Barreto denunciou duramente os linchamentos contra homens negros no sul dos Estados Unidos em crônica de 1919)<sup>5</sup>. Apesar disso, não tardou para a resposta paulista vir impiedosa. Pouco depois dos artigos de Lima na Revista *Careta*, o grupo modernista devolve a crítica referindo-se ao criador de Policarpo Quaresma como “um snr. Lima Barreto”, aquele que não teria compreendido as ideias da *Klaxon* e, em sua má leitura, teria demonstrado, segundo os paulistas, um caráter atrasado e quase provinciano, chamando-o, então, de “escritor de bairro”.<sup>6</sup> Beatriz Resende, ao comentar a resposta de Mário de Andrade ao jornalista carioca, chega a uma conclusão com a qual concordo:

Preconceituosa, elitista, bairrista e etarista. Uma tristeza para o mundo das Letras! Mário tinha 29 anos, morava em São Paulo, Lima Barreto, carioca vivendo em subúrbio da capital, tinha 41 anos e uma vasta produção literária. Para um escritor preto, com trajetória anarquista e socialista, aguentar a estética de Marinetti, já comprometido com o fascismo em 1922, era demais. (...) O que seu antagonista talvez não soubesse é que Lima dominava diversas línguas e recebia publicações europeias na casinha do subúrbio de Todos os Santos.<sup>7</sup>

Quando faleceu em 1922, momento em que o imaginário modernista começava a se formar em torno de São Paulo, Lima Barreto deixou uma obra vasta e fundamental para se entender o racismo no Brasil. Contudo, foi deixado de fora da festa antropofágica pela memória construída ao longo

---

5 Uma das mais relevantes referências de Lima Barreto à segregação racial e aos linchamentos nos Estados Unidos se encontra na crônica “Considerações oportunas”, publicada na revista A.B.C. em 16 de agosto de 1919.

6 Cf. SCHWARCZ, Lilian. Lima Barreto: Triste Visionário, 2017.

7 Beatriz Resende, *apud*. REBINKSI, Luiz. “A batalha de Lima Barreto”. Rascunho, 2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-batalha-de-lima-barreto/>

do século XX, passando pela morte literal no ano da Semana, mas sofrendo uma morte simbólica ao longo das décadas de 1920 e 1930, contexto em que a eugenia e o embranquecimento do Brasil ditavam as regras do jogo. A propósito, quando Mário de Andrade escreveu *O movimento modernista* em 1942, as duas décadas que o separavam da Semana de Arte Moderna não foram o suficiente para repensar o ostracismo a que Lima havia sido submetido. Ao mencionar precursores do modernismo fora de São Paulo, o célebre autor de *Macunaíma* traz os nomes de Adelino Magalhães e Nestor Vitor, ignorando a existência de Lima Barreto.<sup>8</sup> Apenas nos anos 1950, graças ao trabalho de Francisco de Assis Barbosa, o escritor carioca recebeu sua primeira biografia e uma edição de suas obras completas.

Depois de Barbosa, gerações subsequentes produziram intelectuais de máxima relevância no estudo e resgate da obra de Lima, como Nicolau Sevcenko, Beatriz Resende, Lilia Schwarcz, Antonio Arnoni Prado e tantos outros. Em 2017, o autor recebeu merecida homenagem na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e, agora, quando se faz urgente repensar o modernismo brasileiro, é também preciso visitar 1922 como o ano da morte de Lima Barreto, cuja obra tanto ainda pode nos dizer.

Com isso em mente, neste trabalho eu me dedico a uma leitura do conto “Dentes negros e cabelos azuis”, publicado pela primeira vez em 1918. Pretendo demonstrar como Lima Barreto constrói nesse texto uma reflexão crucial em torno das periferias e dos corpos postos à margem do “progresso”, projeto desigual pregado em sua época pela lógica positivista da Primeira República. Por meio de um afastamento do real, a alegoria presente em “Dentes negros e cabelos azuis” abre uma fissura no discurso civilizatório da modernidade, dado que escancara a impossibilidade de os corpos “indesejados” habitarem o espaço urbano.

---

8 Cf. RUFFATO, Luiz. “Lima Barreto contra os ‘futuristas’”. Rascunho, 2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

Este estudo não se trata de uma tentativa de encontrar vilões ou mocinhos na rivalidade entre o carioca e os paulistas. Na verdade, almejo demonstrar como Lima Barreto, lido hoje em paralelo ao que já sabemos do modernismo de São Paulo, pode revelar um lugar fundamental na construção de uma literatura brasileira mais democrática e multifacetada. Meu argumento central neste artigo é o de que a estrutura “em abismo” de “Dentes negro e cabelos azuis” opera a partir de uma sobreposição de antíteses, o que abre espaço para uma representação crítica da própria modernidade brasileira do início do século XX, um processo autoritário e contraditório.

Ao alargar as linhas conhecidas da literatura brasileira e transformar o subúrbio em matéria literária, como faria também no romance *Clara dos Anjos* (1922), é inegável a contribuição de Lima Barreto para um projeto literário nacional que se afaste dos moldes conservadores e eurocêntricos do século XIX. O projeto iconoclasta dos primeiros modernistas, portanto, não foi um fenômeno isolado e, no Rio de Janeiro, assim como em outras partes do Brasil, havia, de diferentes formas, uma agitação intelectual que não deve ser ignorada. Para essa reflexão, estou em diálogo com pensadores da crítica africana e afrodiaspórica de base anticolonial, dentre os quais destaco Frantz Fanon, Grada Kilomba e Achille Mbembe, além das contribuições brasileiras de Silvio Almeida e Sueli Carneiro.

### **A melancolia de dentes negros ou a solidão de uma casinha**

Em “Dentes negros e cabelos azuis”, por intermédio de uma alegoria que rompe a tendência realista de sua prosa, Lima Barreto conta a história de um homem discriminado por conta de seus cabelos de cor azul e de seus dentes negros. Nesse sentido, a noção violenta de “estranho” ou “exótico”, usada para inferiorizar corpos afrodiaspóricos desde o princípio da expansão

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

colonial europeia, tem aqui muitos desdobramentos. Na trama, ao voltar para casa nos subúrbios do Rio de Janeiro, o protagonista Gabriel é assaltado e entrega o pouco dinheiro que carregava, mas, para a surpresa do leitor, sua aparência causa espanto no assaltante, cuja reação, em vez da esperada fuga após o roubo, é de encará-lo como se fora um fantasma. Desse modo, há na trama um corpo “estranho” no sentido mais literal do termo, ou seja, uma existência que assusta os olhos que a circundam.

No livro *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Beatriz Resende argumenta que “Dentes negros e cabelos azuis”, a despeito de fazer parte da produção menos conhecida do autor, remete-nos, em um só tempo, ao seu processo de criação artística e às suas condições de vida no Rio de Janeiro. Resende frisa também que o texto se movimenta entre as três camadas constitutivas da narrativa de Lima: a ficção, a História e a autobiografia.<sup>9</sup> Essa justaposição, de fato, faz do conto um texto imprescindível para o estudo de sua ficção, bem como para a compreensão da relevância contemporânea de sua obra.

O que me interessa aqui é desdobrar essa leitura e demonstrar como o enredo em questão faz uso de um corpo deslocado, “exótico” e “estranho” para, em última análise, denunciar o descompasso entre as populações suburbanas afrodescendentes e o projeto contraditório de Brasil difundido pela República. Ou seja, o texto abre caminho para uma interpretação sobre os corpos impossibilitados de circularem na cidade “moderna” que à época se erguia. Vale lembrar, a propósito, que Lima viveu o tempo das reformas urbanas na capital federal, as quais foram responsáveis pelo chamado “Bota-abaixo” sob o comando do prefeito Pereira Passos. Desse modo, o tema da casa é basilar na composição dessa história, porque seu personagem principal tenta retornar ao seu lar e é interrompido por um assaltante, fazendo com

---

9 RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, 2016 [1993], p. 14.

que esse regresso seja impossível.

Lima Barreto, por isso, acerta em cheio ao criar na ficção um corpo fora da norma transitando pelas ruas do Rio de Janeiro, bruscamente atravessado por um encontro súbito. Já no início da história, o narrador apresenta Gabriel, frisando como esse homem é diferente dos demais, com o uso de adjetivos e substantivos que colaboram para o mesmo campo semântico, tais como: “queixoso”, “amargo”, “melancolia”, “isolado” e “estranho”.

Era dos mais velhos, o conhecimento que eu mantinha com esse rapaz. Iniciadas na rua, nos ligeiros encontros dos cafés, as nossas relações se estreitavam dia a dia. Nos primeiros tempos, ele sempre me apareceu como uma pessoa inalteravelmente jovial, indiferente às pequeninas coisas do mundo, céptico a seu modo; mas, em breve sob essa máscara de polidez, fui percebendo nele um queixoso, um amargo a quem uma melancolia, provinda de fugitivas aspirações impossíveis, revestia de uma tristeza coesa. Depois o seu caráter e a sua organização muito concorriam para sua dorida existência. Muito inteligente para amar a sociedade de que saíra, e muito finamente delicado para se contentar de tolerado em outra qualquer, Gabriel vivia isolado, bastando-se a si e aos seus pensamentos, como um estranho anacoreta que fizesse, do agitado das cidades, ermo para seu recolhimento.<sup>10</sup>

O homem, então, é descrito como um sujeito de “dorida existência”, que, aliás, pode ser lido como um dos diversos índices autobiográficos na obra de Lima, visto que o personagem se trata de um homem “inteligente”, “muito finamente delicado”, mas que vivia “isolado”, “ermo para seu recolhimento”. Gabriel demonstrava notória inteligência, mas não tinha facilidade em sociabilizar, do mesmo modo como Lima Barreto, apesar de sua formação intelectual e presença na cena literária carioca, certa vez se autodefiniu como um “bicho do mato”.<sup>11</sup>

O subúrbio, nesse sentido, traz outra marca pessoal para a narrativa, sendo este o território em que Lima viveu por boa parte da sua vida. Logo, se

---

10 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 321.

11 BARRETO, Lima. Impressões de leitura e outros textos críticos, 2017 [1921], p. 268.

o narrador da história, cuja voz nos conta sobre o protagonista de aparência inusitada, parece ser o duplo de Lima Barreto,<sup>12</sup> acrescento a isso o fato de que Gabriel, com seus cabelos azuis e dentes negros, também revela algo sobre o autor. O que parece haver, na verdade, é um caleidoscópio narrativo, ficcional, histórico e autobiográfico, de modo que diversos personagens indicam traços distintos do ficcionista que os criou.

Como veremos a seguir, esse nome angelical se opõe diametralmente à descrição de Gabriel como uma criatura demoníaca. É, portanto, o primeiro elemento de dualidade do conto, acompanhado pela relação antitética entre o “agitado das cidades” e o “recolhimento”, ao final do excerto supracitado. Tal qual o próprio autor em sua casa suburbana em Todos os Santos, Gabriel é um *outsider* desde o início da história, uma condição que culmina adiante em sua fisionomia “estranha”. Proponho uma leitura, portanto, que vê em “Dentes negro e cabelos azuis” uma narrativa constituída por antíteses em diversas camadas, sintetizadas pela aparência do personagem principal, mas sem a ela se limitar. É o que se nota também na descrição do narrador sobre a natureza “dual, bifronte” de Gabriel.

Sua natureza era assim, dual, bifronte, sendo que os seus aspectos, por vezes, chocavam-se, guerreavam-se sem nunca se colarem, sem nunca se justaporem, dando a crer que havia entre as duas partes um vazio, uma falha a preencher, que à sua união se opunha um forte obstáculo mecânico...<sup>13</sup>

Para pensar o dualismo nesse texto, é crucial ler com atenção a referência do narrador ao espaço onde mora Gabriel. Diferente do que se vê em “O moleque”, um outro conto de Lima Barreto em que há vários parágrafos de contextualização espacial do subúrbio e do barracão, a descrição do espaço aqui é mais concisa, sem, no entanto, passar despercebida. Tudo parece

---

12 RESENDE, Beatriz. Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos, 2016 [1993], p. 14.

13 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 322.

favorecer o fato de que acompanhamos a história de um corpo indesejado, pois, embora o narrador nos informe que Gabriel não vivia mal, logo em seguida o chama de *raté*, isto é, uma palavra em francês para algo como “um perdedor” ou “um fracassado”. Todavia, o que mais chama atenção no excerto sobre sua casa é a descrição que faz de um “africano velho” que vive com o rapaz.

Não vivia mal, o emprego exigia pouco e dava relativamente muito; e solteiro, habitava a casinha com um africano velho, seu amigo, seu oráculo e seu cozinheiro; e um desgraçado poetaastro das ruas, semilouco e vagabundo.  
Era uma colônia de *ratés* animados pela resignação africana.  
Quando eu entrei em sua casa naquela tarde, a sua fisionomia radiava.<sup>14</sup>

Como se vê, a “casinha” surge na trama intimamente relacionada à presença africana de um homem jamais nomeado e que, após essa breve menção, não ressurge na história em momento algum. Sua presença, porém, embora tão breve, é crucial para o desdobramento de uma possível leitura interseccional de raça, gênero e lugar de origem. Afinal, esse “africano velho” que divide a casa com Gabriel não apenas é seu “oráculo” e “cozinheiro”, mas também um “desgraçado”, “semilouco” e “vagabundo”. Com apenas uma frase, então, Lima Barreto sintetiza uma longa trajetória da diáspora de africanos no Brasil, pois começa com uma ancestralidade venerável (a leitura do oráculo e o alimento), mas logo interrompe essa descrição positiva com um legado triste da escravidão: a mendicância, a “loucura”, e, provavelmente, o alcoolismo que o fazia perambular. Ao lembrarmos que o conto foi publicado apenas trinta anos após a abolição da escravatura, a presença desse personagem na casa de Gabriel não pode ser tratada como coincidência.

Desse modo, se tanto o narrador quanto o protagonista partilham características em comum com Lima Barreto, o velho africano que aparece

---

14 *Ibidem*, p. 322.

na história de relance também tem algumas características de seu criador, não só na cor de sua pele, mas no desafio em manter-se lúcido. Aliás, há nessa passagem outra dualidade de “Dentes negros e cabelos azuis”, dado que o velho africano opõe, de um lado, a leitura do futuro com o alimento que nutre o presente e, de outro, a lamentável realidade da “loucura”. Logo, esses *ratés* unidos pela “resignação africana” são uma inserção fundamental da discussão sobre racismo num texto que opta pela alegoria para problematizar esse tema. Operam também como indicativo do tema do abrigo x desabrigo e, conseqüentemente, a dificuldade das populações afro-brasileiras em terem uma casa que lhes fosse acolhedora, sobretudo no conturbado momento da Primeira República em que Lima Barreto produziu sua obra.

O narrador, então, logo após a descrição da casa de Gabriel, vai até lá e encontra o rapaz. Numa estrutura de narrativa “em abismo”, quando um texto se encaixa dentro de outro, Lima Barreto inicia, a partir daí, uma outra história. Gabriel passa a narrar para o seu interlocutor — e também para os leitores — o dia em que havia sido assaltado nos subúrbios do Rio de Janeiro. É interessante perceber que o rapaz não narra oralmente os acontecimentos, mas entrega um manuscrito ao primeiro narrador da trama, como se fosse também o próprio Lima Barreto em sua grafia de letras pequenas e, por vezes, quase ilegíveis: “E depois dessa sentença, não sei de que filósofo hindu ou chinês, ele me leu o seguinte, escrito com letra miúda e irregular em duas dezenas de tiras de papel almaço, cheias de paixão”<sup>15</sup>. Desse ponto em diante, o narrador do conto passa a ser Gabriel, cujo depoimento começa, não por acaso, com a descrição de sua moradia em uma rua erma dos subúrbios.

Morava eu nesse tempo em rua remota de uma estação de subúrbio afastado. Sem calçamento e mal iluminada, eu a trilhava a desoras em busca da casa reconfortante. Afazeres, e, em geral, a exigência do meu temperamento pelo bulício, pela luz da cidade, faziam-

---

15 *Ibidem*, p. 322.

me demorar nas ruas centrais. A esmo, por elas à toa, passeava, vagava horas e horas, olhando e conversando aqui, ali; e quando inteiramente fatigado, buscava o trem e durante uma meia hora, tímido, covarde, encostado a um canto, pensava, sofria à menor risota e o mais imbecil dito cortava-me a alma. Era a constante preocupação das minhas ideias passar meu sofrimento, a outra pessoa, evitá-lo detidamente a alguém.<sup>16</sup>

Numa espécie de apropriação antropofágica da *flânerie* baudelairiana, o andarilho de Lima Barreto não caminha pelas ruas de Paris, como fizera o poeta francês, mas sim pelas ruelas precárias do subúrbio carioca. Mais uma vez, ganha força a tese de que Lima Barreto tematizou o desalento das populações negras no Brasil republicano pós-Lei Áurea, pois Gabriel admite estar “em busca da casa reconfortante”. Em meio à multidão urbana, o homem vaga errante pela cidade e, no retorno para os distantes subúrbios, teme passar seu sofrimento para alguém, uma frase potente que poderia significar o trauma do racismo ou as sequelas do alcoolismo, mas que, nesse caso, logo se associa ao tom fantasioso dos cabelos azuis e dos dentes negros. É quando sofre a ação de um assaltante, que se torna cena-chave da história:

Quase com repugnância ele recebeu o maço que lhe estendia; e já se retirava quando a uma onda de luz que em um vaivém da chama de gás lançou-me, percebeu alguma coisa nos meus cabelos e com ironia indagou:  
— Tens penas? És azul? Que diabo! Estes teus cabelos são especiais.<sup>17</sup>

Com a chegada do ladrão, ocorre o primeiro momento de interpelação entre Gabriel e o assaltante. A partir dessa cena, a narrativa de Lima Barreto passa a desdobrar muitos sentidos. Mantendo-se firme no objetivo de mapear os subúrbios e, vislumbrando essa geografia dos esquecidos, consegue propor, de forma única, uma fotografia do Brasil.

---

16 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 322 – 323.

17 *Ibidem*, p. 324.

## A interpelação dos cabelos azuis ou a violência do espanto

A palavra “interpelação”, na tradição filosófica ocidental, remonta imediatamente ao pensamento do teórico francês Louis Althusser.<sup>18</sup> Para ele, um indivíduo se torna sujeito de uma certa ideologia quando interpelado por condições concretas que atribuem sentido à sua posição em determinado contexto social. Ser interpelado, segundo Althusser, significa entrar em contato com outro sujeito e, em consequência, reconhecer o outro e a si próprio em posições específicas de determinadas ações práticas que permeiam o nosso dia a dia, como um aperto de mãos, uma consulta médica, uma sala de aula ou uma ação policial. Essas são atitudes, portanto, que nos situam como participantes de certas cenas sociais, as quais necessariamente envolvem uma ideologia.

No entanto, para essa leitura da obra de Lima Barreto, há um ponto cego no pensamento de Althusser que, na verdade, já havia sido contemplado pelo pensador caribenho Frantz Fanon quase vinte anos antes. Em *Pele negra, máscaras brancas*, o teórico caribenho argumenta que o sujeito negro, antes de tudo, é lido no contexto colonial sob a narrativa de uma invenção branca, de modo que sofre um outro tipo de interpelação. É o que defende por meio de uma cena em que uma criança branca o aponta para a mãe com medo: “‘Mamãe, olhe o preto, estou com medo!’ Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível”.<sup>19</sup>

Mantendo no horizonte essa construção teórica sobre a interpelação de corpos negros, percebemos que tais processos operam para inferiorizar a experiência negra e rotulá-la como ameaçadora, irracional ou sub-humana. No caso narrado por Fanon, uma criança branca teme a presença de um corpo negro masculino e procura refúgio nos braços da mãe branca. Na história de

---

18 Cf. ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado, 1980 [1970].

19 FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. 2008 [1952], p. 105.

Lima Barreto, podemos usar essa formulação como lente teórica e ver na história de Gabriel um índice crítico à percepção do discurso hegemônico pós-abolição sobre os corpos negros no Brasil. Em outras palavras, o susto do assaltante ao se dar conta de que Gabriel tinha cabelos azuis pode ser também uma representação do susto que a população carioca tinha ao ver corpos negros ex-escravizados caminhando pelas ruas da cidade.

Ademais, na cena em que o protagonista de “Dentes negros e cabelos azuis” é interpelado, o uso da luz merece nossa atenção, pois, quando o ladrão já estava prestes a se retirar, foi uma chama bruxuleante de luz a gás que iluminou os cabelos azuis de Gabriel. Além da metáfora de um sujeito permeado pelas trevas e, por isso, ignorado pelo corpo social, Lima Barreto parece reforçar o abandono dos subúrbios no que tange à infraestrutura urbana, pois a luz elétrica havia chegado ao Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, mas em 1918 os subúrbios sequer imaginavam em serem iluminados por um sistema moderno de lâmpadas.

Como se vê, ao perceber os cabelos azuis, a primeira reação do ladrão é perguntar se Gabriel tinha penas, depois pergunta se o rapaz é azul e, por fim, exclama “que diabo!”. Há nessa fala alguns elementos necessários para uma interpretação do conto sob uma lente racializada. Em primeiro lugar, a referência a penas e à cor azul deixa entender que o assaltante tem como reação imediata comparar o homem a uma ave. Isso é interessante porque aciona um imaginário de desumanização que serve de base para a compreensão do estigma racial contra homens e mulheres negras na lógica da modernidade. Parte fundadora da colonialidade e da escravidão transatlântica no mundo ocidental é a inferiorização de sujeitos negros como criaturas distantes do ideal de humanidade e, por isso, mais animais do que humanos.<sup>20 21</sup> Desse modo, é simbólico o ladrão do conto de Lima ter como primeira reação

---

20 Cf. KILOMBA, Grada. Memórias da plantação, 2019.

21 Cf. MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra, 2014 [2013].

perguntar se Gabriel era um animal.

Em segundo lugar, a exclamação “que diabo!”, embora seja simplesmente uma interjeição que denote espanto, é também peculiar nesse contexto, pois retoma a oposição cristã entre pecado e santidade, uma balança também utilizada desde o século XVI como forma de desumanização das populações negras.<sup>2223</sup> Essa ideia se aprofunda logo em seguida quando o assaltante, ainda estarecido, vê os dentes negros de Gabriel e o acusa de ser o “diabo”, “uma alma penada” e, enfim, um “fantasma”.

— Pois até tu! Que mais queres de mim? disse-lhe eu. Acaso além do dinheiro que trazem nas algibeiras, mais alguma coisa te interessa nos transeuntes? És também da sociedade? Movem-te as considerações dela?

Olhei-o interrogativamente. O homem tinha o ar mudado. Os lábios estavam entreabertos, trêmulos, pálidos, o olhar esgazeado, fixo, cravado no meu rosto. Olhava-me como se olhasse um duende, um fantasma. Contendo porém a comoção, pôde dizer: — Dentes negros! Meu Deus! É o diabo! É uma alma penada, é um fantasma.<sup>24</sup>

No ensaio *1492: A New World View*, a filósofa jamaicana Sylvia Wynter chama atenção para o fato de a empreitada colonial europeia ter se baseado na divisão entre áreas “habitáveis” e “inabitáveis” do mundo para estabelecer seu sistema de poder. A teórica demonstra que o princípio aristotélico de pessoas “naturalmente” predispostas à escravidão foi reapropriado na lógica da modernidade ocidental de modo a categorizar os negros como único grupo passível de escravidão “legítima”. Como demonstra a autora, isso teve como base a narrativa bíblica de Cam, segundo a qual as populações africanas seriam descendentes diretas do filho amaldiçoado de Noé e, por isso, pessoas

---

22 Cf. ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural, 2019.

23 Cf. CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil, 2011.

24 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 324 – 325.

de pele escura carregariam em si o pecado.<sup>25</sup> De fato, essa justificativa foi repetida por séculos, tornando-se uma narrativa fundadora judaico-cristã que tentava atenuar o horror da escravidão. É por esse motivo que o artista espanhol Modesto Brocos pintou, em 1895, uma cena familiar em que uma avó negra agradece a Deus por ter tido um neto branco e intitulou esse quadro como *A Redenção de Cam*.

No texto de Lima, portanto, ao retomar uma antiga tradição de animalização e demonização dos corpos negros, ocorre um deslocamento abrupto do Eu para a posição de Outro. Nesse caso, o sujeito outrificado é confinado a uma sub-humanidade fantasiosa, mas não menos potente em seu significado simbólico, visto que o rapaz tímido com nome de anjo, por conta de seus traços fenotípicos, transforma-se em “diabo”, “alma penada” e “fantasma”. É possível ler, por isso, uma reencenação colonial de estigmatização das populações africanas e afrodiáspóricas. Essa oposição brutal entre um nome de anjo e uma aparência de “diabo” se desdobra em ainda mais uma antítese já anunciada desde o título da história: Seus cabelos tingidos no céu, mas seus dentes maculados pela lama. Constrói-se, então, o contraste entre o azul celestial, ligado à santidade, à pureza e à elevação, em oposição à cor escura da lama, que se associa à sujeira, à degradação e à mundanidade.

— Se, em dia claro e azulado, continuei, vou por entre árvores, crendo-me só, e feliz, o miserável rafeiro que passa deixa a inexorável busca do osso descarnado, para olhar as caretas do símio em que me desdobro, e ri-se de mim, meio espantado, mas satisfeito. Então, como por encanto o caminho se povoa. Há por toda parte zumbidos, alaridos, risotas. Do farfalho das árvores ouço: Olá, tingiste a cabeça no céu; mas onde enlameaste a boca? Os seixos rolam, crepitam, e na sua vileza não escolhem palavras, não ensaiam deboches, gritam: monstrengo, vergonha da terra.<sup>26</sup>

25 WYNTER, Sylvia. “1492: A New World View.”, 1995, p. 35.

26 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 326.

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

Outro elemento que avança o argumento de que há um fundo racial no conto em questão é o desabafo de Gabriel narrando seu sofrimento devido à aparência. Nesse trecho, diz ao assaltante que, quando seus amigos querem se referir a ele, dizem apenas “aquele dos dentes negros”, o que nos indica que seu nome não é lembrado, ou talvez sequer conhecido, nem mesmo por seus amigos. Sendo o nome um elemento fundador da identidade de um sujeito, aprofunda-se, assim, a sub-humanidade a que Gabriel se vê confinado. Vale lembrar, aliás, que negros escravizados perdiam seus nomes na chegada às Américas, o que esvaçava suas possibilidades de identificarem-se como indivíduos.

— (...) Eu devia fugir, desaparecer, pois mal ando passos, mal me esgueiro numa travessa, das gelosias, dos mendigos, dos cocheiros, da gente mais vil e da mais alta, só uma coisa ouço: lá vai o homem de cabelos azuis, o homem de dentes negros... É um suplício! Tudo se apaga em mim. Isso unicamente brilha. Se um amigo quer referir-se a mim em conversa de outros, diz: aquele, aquele dos dentes negros... Os meus sonhos, as minhas leituras são povoados pelos momos do símio. Se escrevo e faltam sílabas nas palavras, se estudo e não compreendo logo, o sagui salta-me na frente dizendo com escárnio: — fui eu que a “cumi”, fui eu que não te deixei compreender...<sup>27</sup>

Não parece ser gratuita também a inserção de primatas em sua descrição, como o “símio” e o “sagui”, uma vez que os macacos são associados de forma racista às populações negras pelo menos desde o século XIX. No caso do fragmento acima, Gabriel parece estar perturbado pela presença insistente desses animais ao seu redor, o que pode representar a forma como os estereótipos raciais, de maneira agressiva e insistente, povoam o imaginário coletivo de países em que a escravidão negra se fez presente. O resultado dessa presença, portanto, são formas traumáticas de interpelação que atingiram Fanon, Lima Barreto, Gabriel e tantos outros sujeitos dentro e fora da ficção.

Adiante na fala do protagonista, ainda se lamentando para o assaltante,

---

27 BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto, 2010 [1918], p. 327.

encontramos uma imagem poderosa de que seguir em frente em sua vida é “avançar como um acrobata no arame”. Surgem de novo referências às interpelações que sofrera ao longo da vida por ter cabelos azuis e ser um “monstro”, um “neurastênico”. No entanto, o mais representativo aspecto do fragmento a seguir — e o que faz ser inquestionável a nota racial da história — é a alusão à eugenia na fala de “um senhor de cartola”.

— (...) Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui; inclino-me dali; e em torno recebo a carícia do ilimitado, do vago, do imenso. Se a corda estremece acovardando-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza — esse berra alto, muito alto: “Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam”... Assim vivo.<sup>28</sup>

As escolhas lexicais normativas e patologizantes, como “doente”, “anormal” e “aberração”, são características básicas do discurso racista da eugenia. Nesse caso, o homem de cartola, representação da burguesia branca defensora da eugenia, é quem chama Gabriel de “degenerado”, reforçando a seguir o princípio de hierarquia racial do começo do século XX com o adjetivo “inferior”. Finalmente, como se a referência à eugenia já não estivesse evidente o bastante, a voz que atormenta Gabriel continua: “as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física”, isto é, o princípio de “aperfeiçoamento” da espécie, inspirado pelas teses de Cesare Lombroso, perseguiu Gabriel em suas angústias mais íntimas, justamente porque seus cabelos azuis e dentes negros funcionam, nesse caso, como alegoria de uma pele escura.

Do mesmo modo como a luz da chama próxima é fundamental no

---

28 *Ibidem*, p. 327 – 328.

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

primeiro momento de interação entre Gabriel e o assaltante, a cena de interpelação também se encerra por intermédio da luz, dando fim também ao conto. Com o vento que se intensifica nas ruas desertas do subúrbio, a mesma chama que iluminara parcialmente seus cabelos azuis ameaça se apagar, indicando o esmorecimento gradual da própria narrativa. É a hora em que a escuridão da noite vai dando espaço para a luz do dia.

Uma rajada mais forte do vento que soprava quase apagava o combustor próximo. Ao cantar dos galos já se juntava a bulha do rolar de carroças na rua próxima. O subúrbio ia despertar. Despedi-me do salteador. Andara alguns passos e como me parecesse que me chamavam, voltei-me e dei com a figura retangular do ladrão, agitando-se ao meneio de sua cabeça, como a venerável bandeira de misericórdia das execuções.<sup>29</sup>

Se na escuridão Gabriel conseguia andar tranquilamente, agora que a luz do dia está próxima, já não pode mais caminhar por aquelas ruas. Ele então se despede do assaltante e, assim como nas narrativas de vampiros, precisa voltar a sua casa antes que o sol apareça. Nesse caso, não estamos a ler uma criatura tão macabra como na literatura gótica, mas, em certa medida, trata-se de uma comparação cabível porque tanto Gabriel quanto o célebre Drácula, de Bram Stoker, são sujeitos *outsider* que, na sua condição de corpos excluídos, são enquadrados como criaturas “fantasmagóricas” ou “monstruosas”. No caso de Lima, tudo isso se resume pela frase “o subúrbio ia despertar”, um alerta para a criatura de cabelos azuis refugiar-se novamente em sua casa, longe das vistas da população.

É também interessante notar que essa narrativa “em abismo” não retorna ao seu narrador original. Ainda que a primeira voz narrativa da história seja a de um narrador não-nomeado em primeira pessoa que vai ao encontro de Gabriel, essa voz desaparece a partir do momento em que o protagonista

---

29 *Ibidem*, p. 328.

começa a contar sua experiência. Fazendo isso, Lima Barreto subverte o recurso literário do encaixe de uma narrativa em outra, implodindo uma técnica já explorada por autores fundamentais do cânone mundial. Dentre vários outros exemplos, há um recurso semelhante nas narrativas de *As mil e uma noites*; na tragédia *Hamlet*, de Shakespeare; e no romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte. No entanto, Lima Barreto se apropria desse recurso e modifica-o, pois não encerra o momento de “abismo” de sua narrativa voltando para o plano inicial como era de se esperar, mas sim concluindo a narrativa como um todo. Ou seja, depois que a primeira voz passa a palavra para Gabriel, o conto abre outro plano de narração, perdendo-se do primeiro. Desse modo, o retorno impossível de Gabriel à sua casa é a impossibilidade da própria linguagem, que é interrompida abruptamente, sem retornar à sua voz inicial.

A última frase da história sintetiza a melancolia de Gabriel e encerra o conto num tom ressentido, que poderia muito bem ser um fragmento dos diários de Lima Barreto: “Pelos anos em fora, pelos dias iguais e monótonos que minha vida presenciou, mais fundo que essa incurável mágoa muito sofrida na mocidade, doeu-me à minha alma mais, muito mais a sincera piedade que inspirei àquele homem”.<sup>30</sup> Como se vê, o que mais fere o protagonista da trama ao final é o fato de o ladrão ter sentido pena de sua condição. Nesse sentido, o assaltante apiedar-se do rapaz aprofunda ainda mais o fato de que os cabelos azuis e os dentes negros podem ser lidos como um índice de racialização. Isso fica mais significativo ao prestarmos atenção em seu “‘sotaque’ espanhol”<sup>31</sup>, isto é, o ladrão é, provavelmente, um estrangeiro, mas a condição de corpo estranho de Gabriel é tão profunda que, mesmo na perspectiva de um imigrante que comete crimes, o rapaz causa comiseração por sua aparência.

---

30 *Ibidem*, p. 328.

31 *Ibidem*, p. 326.

Por fim, espero ter demonstrado que Lima Barreto foi um intérprete singular de seu tempo histórico. Atento a quem estava de fora do projeto modernizador que se espalhava pela capital federal da república, o jovem de dentes negros e cabelos azuis exemplifica a atualidade dos textos do escritor carioca. Neste momento de revisão crítica de nossa literatura, em que interessam cada vez mais as interseções de raça, gênero, classe e lugar de origem, reler a obra barretiana é também um convite para visitar as lacunas deixadas pelo cânone modernista e, finalmente, repensar o Brasil.

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

BARRETO, Lima. *Contos completos de Lima Barreto*; organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. 3. ed. Tradução Joaquim José de Maura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980 [1970].

BARRETO, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008 [1952].

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014 [2013].

REBINKSI, Luiz. “A batalha de Lima Barreto”. *Rascunho*, n.p., dez. 2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-batalha-de-lima-barreto/> Acesso em: 17 maio 2023.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016 [1993].

RUFFATO, Luiz. “Lima Barreto contra os ‘futuristas’”. *Rascunho*, n. 248, n.p., dez. 2020. Disponível em <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/> Acesso em: 17 maio 2023.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Submissão: 18/05/2023  
Aceite: 04/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94390>

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

# Obscena Ercília, obscena Cláudia: Um centro de consciência em desconformidade com o modernismo?

Obscene Ercília, obscene Cláudia: A center of  
consciousness in nonconformity with modernism?

Luana Barossi  
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95237>

## Resumo

O presente ensaio tem por proposta realizar uma leitura da obra *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada*, de Ercília Nogueira Cobra, considerando seu ethos vanguardista, tanto em termos de forma, quanto em termos temático-políticos. Para tanto, será realizada uma análise do centro de consciência da narrativa, como proposto por Kress em sua leitura das formulações de Henry James e Edith Wharton, e de seu inconsciente político, tomando por base o conceito de Fredric Jameson, considerando especialmente o que diz respeito à sexualidade feminina na primeira metade do século XX no Brasil.

Palavras-chave: Ercília Nogueira Cobra; Centro de consciência; estudos culturais; modernismo.

## Abstract

This essay aims to analyze the work *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada*, by Ercília Nogueira Cobra, taking into consideration its avant-garde ethos, both in form and in thematic-political terms. To do so, will be carried out an analysis of the narrative center of consciousness, as discussed by Kress, in her reading of Henry James and Edith Wharton formulations, and its political unconscious, bearing in mind Fredric Jameson's concept, considering especially what concerns female sexuality in the first half of the twentieth century in Brazil.

Keywords: Ercília Nogueira Cobra; center of consciousness; cultural studies; modernism.

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

*O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci  
não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto  
Macunaíma puxava da pageú. [...] Os manos vieram  
e agarraram Ci. [...] Quando ficou bem imóvel,  
Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do  
Mato.*

(Macunaíma, Mario de Andrade, 1928)

*Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar*

(Vou-me embora pra Pasárgada, Manuel Bandeira,  
1930)

*Tinham-se como coisas podres, almas deterioradas e nem  
sequer indagavam por um instante se aquele estado de  
infâmia era ou não justo, nem por que razão se achavam  
metidas nele, quando podiam ser, naturalmente,  
advogadas, médicas, condutoras de autos, parteiras,  
deputadas, funcionárias públicas – as coisas que os  
homens são, em suma. Não tratavam de saber qual a  
superioridade que tinham sobre elas os homens que lhes  
compravam os corpos.*

(Virgindade Inútil, Ercília Nogueira Cobra, c. 1922~27)

O exagero de se iniciar o texto com três epígrafes é deliberado. Elas são necessárias para observarmos os centros de consciência de duas obras canônicas publicadas entre as décadas de 1920 e 1930, quando pensamos em um conteúdo temático como a sexualidade feminina, em comparação a uma obra contemporânea às duas primeiras, mas recuperada recentemente,

logo, apartada do cânone. Há três representações bem distintas, mas que deixam claro quais eram os pontos de vista de cada obra com relação a esse conteúdo específico, o que, coincidentemente ou não (tendemos a crer que não), pode ser correlacionado aos gêneros (sexuais) dos autores. Desta forma, o presente ensaio, a partir do conceito de centro de consciência – discutido por Jill M. Kress<sup>1</sup>, que toma por base a elaboração de Henry James e sua “reestruturação” pela obra de Edith Wharton –, tem a proposta de realizar uma leitura da obra *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada*, de Ercília Nogueira Cobra, apontando como a sexualidade feminina, como um ideologema<sup>2</sup>, é tratada de maneira distinta na obra da autora, como uma movimentação em prol da transformação social por meio da estética literária.

Se, como propõe Eliane Robert Moraes, em entrevista a Christina Queiroz sobre sua pesquisa acerca da prostituição no modernismo brasileiro, “a personagem da meretriz não representa a si mesma, mas sim o desejo”<sup>3</sup>, percebemos que o centro de consciência da obra recai sobre o desejo de determinado sujeito lírico ou personagem das obras. A autora ainda exemplifica com o poema “A puta”, de Carlos Drummond de Andrade, que se inicia com os seguintes versos: “Quero conhecer a puta./ A puta da cidade. A única./ A fornecedora./ Na rua de Baixo/ Onde é proibido passar./ Onde o ar é vidro ardendo/ E labaredas torram a língua/ De quem disser: Eu quero/ A puta/ Quero a puta quero a puta”<sup>4</sup>. No caso desse exemplo, que é de 1968, fica claro que o desejo parte desse sujeito lírico jovem e masculino

---

1 KRESS, Jill M. *The figure of consciousness: William James, Henry James and Edith Wharton*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

2 Jameson, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

3 QUEIROZ, Christina. A figura poética da prostituta: Estudo investiga o significado da personagem no modernismo brasileiro. *Revista Pesquisa FAPESP*. n. 241, mar. 2016, p. 83.

4 Carlos Drummond de Andrade *apud* QUEIROZ, Christina. A figura poética da prostituta: Estudo investiga o significado da personagem no modernismo brasileiro. *Revista Pesquisa FAPESP*. n. 241, mar. 2016, p. 83.

bem específico e que, de fato, “a puta” fica no espaço da obliteração, “onde é proibido passar”, e importa bem menos do que o direcionamento do sujeito lírico para esse “objeto de desejo”, que “não representa a si mesmo”, como propõe Moraes.

Vemos essa mesma lógica em obras de décadas anteriores, como as citadas nas duas primeiras epígrafes do presente ensaio. No caso de *Macunaíma*<sup>5</sup>, de 1928, o “herói sem nenhum caráter” se apodera do corpo da mãe do mato, que “não queria”. Aqui, o foco não é a prostituição, mas o ato violento do estupro, tratado com certa normalidade, uma vez que acompanhamos a rapsódia pela perspectiva do protagonista. A especificação da vontade da personagem feminina na tangente da narrativa (“Ci não queria”) intensifica a certeza de que o centro de consciência da obra é *Macunaíma*, pois a perspectiva de Ci serve apenas para compor um dos episódios do protagonista na diegese. No caso da *Pasárgada de Bandeira*<sup>6</sup>, de 1930, as “prostitutas bonitas para a gente namorar” mostram qual seria o ideal utópico do sujeito lírico: além de dormir na cama que escolher, “ter” a mulher que quer. O desejo é, mais uma vez, via de mão única. O sujeito lírico é o sujeito masculino e o “objeto” do seu desejo é o corpo feminino, que deve estar à sua escolha, sendo colocado no mesmo grau de importância que a cama, um objeto inanimado do qual se detém uma posse, ainda que temporária.

A representação da sexualidade feminina, nessas obras, se lida como ideologema, reflete algo do inconsciente político presente nessas produções literárias: a reificação das figuras femininas, que aparecem quase como autômatos. O ideologema, para Jameson, é a unidade mínima em que os discursos de classe se articulam nos artefatos culturais, e é papel do intérprete realizar um inventário dessas unidades, para em seguida explorar como as

---

5 ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 32.

6 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 144.

contradições sociais ressoam nas obras, transfundindo um lado escuro até mesmo nas “aparentemente inocentes obras-primas do cânone, que *apenas celebram a vida*”<sup>7</sup>.

Na última epígrafe, presente obra de Ercília Nogueira Cobra<sup>8</sup> a ser aqui discutida em maior profundidade, vemos considerável diferença no centro de consciência, com a perspectiva voltada às mulheres que não contestavam, em decorrência do seu contexto cultural e social, a condição limítrofe em que se encontravam, quando entravam na vida de prostituição: eram “almas deterioradas e nem sequer indagavam por um instante se aquele estado de infâmia era ou não justo”<sup>9</sup>. A categorização da mulher como objeto do desejo do personagem ou do sujeito lírico masculino é questionada na medida em que o enfoque da obra muda em relação às duas obras citadas anteriormente. A mudança de ponto de vista não é realizada apenas no sentido de “trazer a perspectiva das mulheres”, mas na própria estrutura formal, pela mudança do centro de consciência: “Não tratavam de saber qual a superioridade que tinham sobre elas os homens que lhes compravam os corpos”.

Por centro de consciência, aqui, tomamos a perspectiva de Jill M. Kress<sup>10</sup>, que apresenta o conceito de Henry James e como esse é reorganizado pela obra da escritora Edith Wharton. Kress aponta para o que Henry James chama de “*algo espiritual em nós, ao redor do qual todas as outras coisas agregam e pertencem*”<sup>11</sup> e explica que isso é o que retrata o centro de consciência. Esse “nós”, pode ter diferentes posições numa obra, seja como um sujeito lírico de um poema, um narrador protagonista em um romance,

---

7 O inconsciente político, 1992, p. 307, grifo no original.

8 COBRA, Ercília Nogueira. Virgindade Inútil: Novela de uma revoltada. São Paulo: Carambaia, 2022, p. 58.

9 *Ibidem*, p. 58.

10 KRESS, Jill M. The figure of consciousness: William James, Henry James and Edith Wharton, 2002.

11 *Ibidem*, p. 59, tradução nossa, grifo no original.

ou ainda no enfoque assumido por um narrador posicionado externamente à diegese. Assim, de acordo com Kress, o conceito Jamesiano especifica que todos os outros elementos aparentam se direcionar para esse centro, como se esse “*elemento ativo* possuísse alguma força centrífuga. No entanto, também atua como uma presença poderosa, *sai de e preside* nossas percepções como juiz e anfitrião, acolhendo e rejeitando, encontrando e recebendo”<sup>12</sup>. A pesquisadora especifica que Edith Wharton, diversamente a James, altera o próprio sentido de consciência, uma vez que “desmonta a visão da mente como construtora de seu próprio mundo privado ao projetar a consciência por meio de metáforas que combinam interiores protegidos com domínios sociais”<sup>13</sup>. Assim, os romances de Wharton ampliam a concepção desse centro de consciência, “desafiando quaisquer noções estáveis de interioridade por meio da atenção constante à corrente do mundo social”<sup>14</sup>.

Essa perspectiva ampliada de centro de consciência viabiliza uma abordagem às obras com uma reflexão concomitantemente formal e política sobre determinados aspectos representacionais do “mundo social”, pois o centro de consciência, como parte da estrutura formal da obra, deixa extravasar algo do inconsciente político, que Fredric Jameson aponta como “o inquebrantável poder da distorção ideológica que persiste mesmo na restauração do significado utópico dos artefatos culturais, lembrando-nos de que, no poder simbólico da arte e da cultura, a vontade de dominar permanece intacta”<sup>15</sup>.

*Virgindade Inútil: novela de uma revoltada*, de Ercília Nogueira Cobra, recebeu uma nova edição de 2022, pela Editora Carambaia<sup>16</sup>. Há discordância

---

12 *Ibidem*, p. 59, tradução nossa, grifo no original.

13 *Ibidem*, p. 130.

14 *Ibidem*, p. 130.

15 O inconsciente político, 1992, p. 307.

16 Há uma publicação de Susan Quinlan e Peggy Sharpe, de 1996, intitulada “Visões do passado, previsões do futuro: duas modernistas esquecidas” na qual as autoras compilam a obra ensaística e o

entre pesquisadoras sobre a data da primeira publicação do romance, sendo que a edição aqui utilizada, de 2022, toma por base uma edição de 1927. Essa é a data da primeira publicação suposta pela investigadora Maria Lucia de Barros Mott<sup>17</sup> na primeira biografia que encontramos da autora. No entanto, em texto de 2003 para a Revista de Estudos Avançados da USP, Constância Lima Duarte especifica que a primeira edição é de cinco anos antes, evidenciando sua concomitância com a Semana de Arte Moderna:

Ercília Nogueira Cobra, que no importante ano da Semana de Arte Moderna, lançava seu primeiro livro, *Virgindade inútil – novela de uma revoltada* (1922), dando início a uma obra polêmica que pretendia discutir a exploração sexual e trabalhista da mulher, e provocou intenso debate e muita crítica entre os contemporâneos.<sup>18</sup>

Embora cite a data de 1922, não consta nas referências ou no decorrer do texto de Duarte de onde essa informação foi extraída. Desta forma, a questão sobre a data correta da primeira edição fica em aberto. O que sabemos é que a autora foi contemporânea da vanguarda modernista brasileira e, como cita Nelly Novaes Coelho, “embora não haja registro documental de possíveis relações da escritora com o movimento modernista de 1922, a natureza revolucionária e desafiadora de sua escrita é prova eloquente de seu envolvimento com as novas ideias”<sup>19</sup>. Apesar de concordarmos com Coelho sobre a natureza revolucionária de Cobra, nossa leitura da obra da autora pretende assinalar como seu modo de tratamento estético e temático acerca da sexualidade feminina e da liberdade da mulher quiçá tenha sido

---

romance de Ercília Cobra, bem como um dos romances de sua contemporânea Adalzir Bittencourt. No entanto, não tivemos acesso a essa publicação até o término da redação do artigo.

17 MOTT, Maria Lucia de Barros. Biografia de uma Revoltada: Ercília Nogueira Cobra. Cadernos de Pesquisa. São Paulo, agosto de 1986, pp. 89-104.

18 DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. Estudos Avançados, 2003, p. 161.

19 COELHO, Nelly Noaves. Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-1001). São Paulo: Escrituras, 2002, p. 198.

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

“vanguardista demais” até para os parâmetros de seus contemporâneos modernistas.

Além do romance *Virgindade Inútil*, Cobra publicou uma obra ensaística intitulada *Virgindade Anti-Higiênica: Preconceitos e Convenções hipócritas*, que foi apreendida pela polícia por acusação de pornografia. Cyana Leahy-Dios<sup>20</sup> compara essa recepção de Ercília Nogueira Cobra com sua contemporânea Julia Lopes de Almeida, cuja obra, embora contenha traços de erotismo, não tem “qualquer ameaça ou desafio social explícito”. Leahy-Dios argumenta então que a “pornografia” de Cobra residiria em sua proposta “abertamente transformadora, apresentada em linguagem desabrida, destemida, rebelde”<sup>21</sup>, algo que percebemos, em parte, nos autores citados anteriormente (Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira).

Em que pese a recepção polêmica das produções literárias da semana de 1922 e de alguns de seus sucessores, sua inscrição no cânone e no sistema literário nacional corrobora o argumento de Leahy-Dios, na medida em que percebemos que o erotismo explícito das obras desses autores não é a razão da polêmica. As próprias mulheres representadas nessas obras, como propõe Eliane Robert Moraes, “não são *documentos sociais*, mas interpretações da realidade atravessadas pelas fantasias de seus criadores”<sup>22</sup>. O romance de Cobra, ao contrário, embora também realize uma ruptura estética e lance mão de recursos estilísticos semelhantes aos de seus contemporâneos, assume também um caráter de intervenção social, que não funciona meramente como “interpretação da realidade atravessada por fantasias”, mas de interpretação da realidade atravessada pelo ímpeto de transformação social.

---

20 LEAHY-DIOS, Cyana. “Revolução Sexual E Pedagogia Feminista Em Ercília Nogueira Cobra”. *Letras De Hoje*, vol. 33, nº 3, 1998, p. 51.

21 *Ibidem*, p. 52.

22 A figura poética da prostituta, 2016, p. 83, grifo no original.

A obscenidade de Ercília Cobra é, então, o seu ímpeto de transformação do inconsciente político, em especial no que tange à sexualidade e liberdade femininas<sup>23</sup>. A mulher é educada para uma castidade que, de acordo com a narradora, não é natural. Ela argumenta: “Eduquem os homens à maneira das mulheres, e verão o que disso resulta. Fechem-nos em convento a fazer crochês e a rezar e verão em que tristes imbecis e histéricos se tornarão eles”<sup>24</sup>.

### Obscena Ercília, Obscena Cláudia

*Virgindade Inútil* se inicia com um “Introito” satírico, acerca da história e geografia de “Bocolândia”, um “país de costas largas”, banhado pelo Atlântico numa extensão “de 7 mil km, mais ou menos”<sup>25</sup>. A consciência político-social é exposta logo nessa abertura, quando se alude às “castas” da população de bocós: “a dos açambarcadores; a dos capangas, mantenedores do status quo; e a dos que mourejam e pagam o pato”<sup>26</sup>. Sobre essa última classe, é dito que é mantida, de propósito, no analfabetismo, “a fim de que o povo se conserve em permanente estado de estupidez, e num medievalismo inconcebível no século XX”<sup>27</sup>. Após o breve introito, apresenta-se uma narradora que, embora seja heterodiegética, ou seja, externa à narrativa, centra-se na experiência da protagonista Cláudia, ou seja, faz dela o centro de consciência da obra. O estabelecimento desse centro de consciência fica explícito, em especial se tomarmos a concepção de Kress<sup>28</sup>, do amálgama de “interiores protegidos com domínios sociais”, na inserção categórica da

---

23 A obra também tem forte apelo à luta de classes, com várias referências a contextos de revolução, mas essa temática deverá ser abordada em outro contexto, por exceder o escopo deste ensaio.

24 *Virgindade inútil*, p. 57.

25 *Ibidem*, p. 13.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*, p. 14.

28 *The figure of consciousness: William James, Henry James and Edith Wharton*, p. 130.

história das mulheres em evidência. A narradora inicia apresentando Cláudia e seu núcleo familiar:

Cláudia é ainda menina. Pertence a uma dessas famílias do interior que aparentam fortuna e onde o valor da mulher é igual a zero. **O pai**, um estroina, **casou-se com o dote da mulher, e depois de o ter dissipado em farras, morreu, deixando-lhe apenas seis filhas e dois filhos**, segundo o hábito dos povoadores a todo transe. **Dos filhos não trataremos**. Basta dizer que eram educados como homens, isto é, no trabalho, a fim de poderem ser independentes e portanto felizes.<sup>29</sup>

Tanto a sátira do introito, quanto a caricaturização da figura masculina nessa passagem são essenciais para estabelecer o centro de consciência da narrativa, mas também para tornar manifesto um modo de compreensão de mundo que era – e em muitos contextos ainda é – naturalizado no inconsciente político. Nesse ponto, a questão da “obscenidade” da obra pode entrar em discussão. Isso porque argumentamos com Leahy-Dios que a obra não foi considerada obscena ou pornográfica por conter elementos explícitos de sexualidade, mas por expor questões que, para a sociedade que recepciona a obra, deveriam permanecer inertes, ou seja, fora de cena.

Cabe aqui uma reflexão acerca do próprio termo “obscena”, escolhido inclusive como elemento recorrente no título do presente ensaio. Não há aqui pretensão de fazer uma leitura etimológica precisa da palavra, mas de citar alguns modos como ela é compreendida e como se insere no inconsciente político. Luís Herberto Nunes argumenta, em um artigo da Revista Gama, que a obscenidade é uma “categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável”<sup>30</sup>. O autor ainda sugere algumas possibilidades etimológicas, embora especifique que a maioria dos dicionários apontam

---

29 Virgindade Inútil, p. 14, grifos nossos.

30 NUNES, Luís Herberto. Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Meméres (1968-72)? . Revista Gama, Estudos Artísticos. Lisboa, 2015, p. 47-48.

para o latim *obscenus*, que diz respeito àquilo que é imundo, depravado ou ofensivo para a moral social. Outra possível relação traçada por Nunes é a exposta por Sánchez e Medina, acerca do contexto da Grécia clássica, de *ob skené*, ou seja, o espaço fora de cena, ou “atrás do cenário e que se refere precisamente ao que não pode ser presenciado, para não ferir a sensibilidade dos espectadores”<sup>31</sup>. Por fim, o autor discute que a noção de obscenidade não era relacionada ao sexo, uma vez que as comédias e as sátiras possuíam representações sexuais muitas vezes bem explícitas. Ora, já expusemos os traços estilísticos satíricos na obra de Ercília Cobra, de forma que o que seria obsceno em sua obra seria aquilo considerado “ofensivo para a moral social”, por insuflar a alteração de um estado de coisas: a falta liberdade de escolha das mulheres em seu contexto sociocultural. Isso é o que deveria, de acordo com a moral social da época, ser mantido *fora de cena* e talvez essa seja uma das razões inclusive das obras de Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira serem galardoadas com tanto reconhecimento posterior, enquanto Cobra passa a ser lida e estudada apenas por um grupo muito limitado de pessoas, em geral que buscam por essas obras “obscenas ao cânone”.

A narradora nos esclarece que a formação acadêmica de Cláudia, no colégio interno de freiras, apenas a preparou para ser uma “moça de família”, pois “ao fim de oito anos de clausura devolveram-na para casa tão ignorante como ao entrar, porém mais cheia de superstições e nervosa”<sup>32</sup>. Há também menção ao fato de que Cláudia tinha inclinações para as artes plásticas, tendo desejo de se tornar pintora, o que foi repreendido por sua família. A narração é também intermeada de tons ensaísticos sobre a fabricação da feminilidade e a manutenção deliberada das mulheres nos espaços domésticos sem uma educação emancipadora: “Não é a mulher apenas um

---

31 *Ibidem*, p. 48.

32 Virgindade Inútil, p. 15.

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

ente reprodutor? Uma espécie de autômato que só se move nos momentos em que a sociedade exige?”<sup>33</sup>; além disso, contém elementos de manifesto, algo bastante próximo do que circulava nos mais diferentes contextos modernistas. A sátira, o manifesto e os tons irônicos permeiam a narrativa inteira. A “tese” da narradora é de que os mantenedores do *status quo* da Bocolândia, ou seja, os homens que estão no poder, têm interesse em manter as mulheres “incultas”: “moças bocós, católicas, apostólicas, romanas, devem ser bem incultas. A mulher foi feita para agradar ao homem e, pois, não deve igualar-se a ele. Seria uma desgraça. Acabar-se-ia a pagodeira. As vítimas abririam os olhos”<sup>34</sup>. Além disso, as mulheres que vêm de famílias ricas “podem” se casar, pois têm dotes que enriquecem seus pretendentes. Já as mulheres despossuídas podem ter dois destinos que, de acordo com a narradora, são igualmente trágicos: tornar-se uma solteirona ou uma prostituta, pois “na Bocolândia pode faltar tudo ao povo, menos o bordel para as moças famintas”<sup>35</sup>. Os “destinos” das mulheres aparecem quase como *leitmotifs* na obra, sendo repetidos tanto como elementos narrativos, quanto nos momentos ensaísticos: “Os homens dividiram a mulher em duas categorias de servas: prostitutas obrigadas pela fome a dar-lhes gozo; esposas para lhes trazer o dote e lhe servir de dona de casa e enfermeira”<sup>36</sup>. E ainda sobre a “solteirona”: “vive morta, e antes de conhecer a solidão do túmulo, onde ao menos descansará, morre aos poucos em plena vida, sem nunca dar expansão ao mais forte dos seus instintos, o sexual”<sup>37</sup>.

A própria concepção de casamento como destino “ideal” para as mulheres é veementemente contestada, pois como o centro de consciência da narrativa incide em Cláudia, suas reflexões vêm à tona: “Que coisa

---

33 *Ibidem*, p. 16.

34 *Ibidem*, p. 17.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, p. 66-67.

37 *Ibidem*, p. 58-59.

interessantíssima se vê no recesso dos lares à noite! Em casa nenhum homem, mas senhoras de fisionomias cansadas, muitas na flor dos anos, ainda crianças e já com filhos e ares de matronas envelhecidas”<sup>38</sup>. Ou seja, há a explicitação de que, na construção social da época, a mulher está sempre “em função de”, e nunca é agente de seu próprio desejo.

Como explícito no começo, Cláudia não tinha dote, uma vez que seu progenitor havia gasto tudo “em farras”, então seu destino é dado: ela vai para a capital, Flúmen, e acaba se prostituindo: “O lar fugira com o dote, e a menina à qual eles achavam impróprio que fosse pintora e convivesse com artistas era agora uma prostituta!”<sup>39</sup>. Mas antes disso resolve acabar com a “virgindade” com um estudante qualquer na viagem de trem e provar sua hipótese de que nenhum homem saberia dizer se uma mulher é ou não virgem:

Educada severamente, Cláudia só sentira o contato masculino em bailes familiares, onde nem sequer era permitido dançar várias vezes com o mesmo par. Ainda não conhecia o amor, o desejo, a paixão que cega e lança um ente nos braços de outro. Conhecia apenas a sensação material, que qualquer contato pode dar e que experimentara logo em pequena em infantis esfregações com amiguinhas. [...] Aproveitando uma passagem de túnel, entraram no W.C. Alguns minutos depois, Cláudia saía, deixando o estudante a murmurar indignado:

– Se estava nesse estado, por que não me avisou?  
A experiência confirmara a sua desconfiança.<sup>40</sup>

Ou seja, o rapaz acreditou que ela fosse uma mulher “de vida livre”<sup>41</sup> e achou que o sangue fosse de menstruação. Após o acontecido, ela sente muito nojo do rapaz, mas torna-se “só e completamente livre”. Ou seja, subverte completamente o valor atribuído à construção social da “virgindade”

38 *Ibidem*, p. 67.

39 *Ibidem*, p. 66.

40 *Ibidem*, p. 33.

41 *Ibidem*.

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

pelo inconsciente político da época. Realiza um ato sexual absolutamente mecânico para destituir corporalmente a construção da virgindade o que, embora tenha produzido desgosto, proporciona também a sensação de liberdade, que as mulheres que “se guardavam” para a noite de núpcias não teriam: “a lua de mel, esperada tão ansiosamente, apenas fora uma farsa. Orgulhosas na maioria, tudo calavam, mas o sinal indelével do desgosto estampava-se-lhes no rosto entristecido”<sup>42</sup>.

Há algo que passa quase despercebido na passagem do sexo no banheiro do trem, mas que será ponto chave no desenrolar da narrativa. Ela não sente prazer algum com o rapaz e a narradora como que “deixa escapar” em uma analepse, que recupera a memória afetiva de Cláudia, de que ela já experimentara a “sensação material” do prazer ainda quando criança, em “esfregações com amiguinhas”. Embora em algumas passagens a narradora busque elucidar que a protagonista não era “uma viciada”, termo pejorativo utilizado à época para nomear mulheres lésbicas, ela sente prazer, desde criança, com mulheres. Esse dado é corroborado por outras analepses, como quando, em um diálogo com Juju, uma amiga de mocidade que também acaba se prostituindo, faz referência ao sexo com Glória, uma colega de escola:

- Pudera! No colégio a preocupação de Marta era fechar-se no gabinete com a Glória.
  - E o que faziam ninguém o sabia.
  - Ninguém é um modo de dizer, porque uma vez a Glória fechou-se comigo para a mesma coisa.
  - Não me diga! E fez-te?
  - Não quis que fizesse em mim, mas o fiz nela.
- Juju soltou uma gargalhada.
- Mas eras uma criança, e Glória moça feita!
  - Queres que te diga francamente? Foi das mais curiosas sensações de minha vida. Nunca fui uma viciada, mas aquela grande a tremer sob minhas mãos de criança me perturbou singularmente.<sup>43</sup>

---

42 *Ibidem*, p. 67.

43 *Ibidem*, p. 51.

Na capital Flúmen, Cláudia passa por maus bocados, até ser internada em um asilo de freiras. Após sair e perceber que lhe faltava um diploma para conseguir um trabalho “digno”, ela chega a pensar em suicídio: “Cláudia fora educada à moda antiga, e não sabendo como fugir ao horror da sua vida, deu de pensar no suicídio. Uma náusea imensa a mantinha na cama noite e dia, sem coragem de coisa nenhuma”<sup>44</sup>. A saída que ela encontra é imigrar para a Argentina. Lá passa a trabalhar como cortesã, uma espécie de prostituta de luxo que, por vezes, é mantida por apenas um cliente.

Seu principal cliente passa a ser André Calvente, um banqueiro que lhe paga muito bem, de tal maneira que consegue poupar uma boa quantia de dinheiro. No entanto, apaixona-se por outro homem, que dizia se chamar Emiliano, com quem passa a morar em um hotel de luxo. Ele lhe trapaceia, apropriando-se de sua poupança, o que a faz regressar à condição de pobreza: “o golpe fora rude em excesso, apanhando-a em pleno sonho de felicidade. [...] Amara um falsário! Enquanto com a mão esquerda a acariciava, com a direita imitava-lhe a assinatura e lhe arrombava o cofre!...”<sup>45</sup>. Após o golpe, Cláudia passa a se relacionar com outras pessoas, mas a mais marcante é uma “espanhola ou que tal” de nome Clariska Monteiro: “Quase da mesma estatura ambas, pequeninas e nervosas, mergulharam-se num safismo que não tinha fim, e começava nos *shimmies* trepidantes, onde os seios eletrizados se esfrolavam, e terminava no leito, com escalas pelo quarto de banho”<sup>46</sup>.

No curto período de tempo que mantinha seus relacionamentos pessoais, também se ocupava de seu trabalho de cortesã, o que a fez lograr novamente uma poupança considerável. Nesse momento ela descobre que está grávida e não tem ideia de quem é o progenitor da criança. Poderia ser

---

44 *Ibidem*, p. 71.

45 *Ibidem*, p. 77.

46 *Ibidem*, p. 84.

de qualquer de seus amantes, incluindo o falsário Emiliano (que na verdade se chamava Ivan) e o banqueiro Calvente. Chega a pensar em aborto, mas decide se isolar durante a gestação em uma chácara que havia comprado com a poupança e criar a criança com alegria e liberdade, especialmente se fosse uma menina:

Seria livre, instruída, audaz, vencedora. Dar-lhe-ia uma profissão sólida, a mais linda das profissões liberais. Fá-la-ia advogada para que defendesse a causa das mulheres infelizes, e explicasse à sociedade que o infanticídio que leva ao cárcere tantas desgraçadas não é crime, em face da organização atual das leis, mas sim em consequência dela, já que a estúpida ordem de coisas coloca a honra da mulher no seu aparelho sexual, órgão tão exigente quanto o estômago.<sup>47</sup>

Nesse ponto se condensam, talvez de maneira até direta demais, as críticas ao ideologema da mulher nas narrativas da época. Há uma ponderação acerca do fato social da prisão de mulheres que efetuavam aborto, sendo que os homens presentes nas obras contemporâneas, nas “aparentemente inocentes obras-primas do cânone, que *apenas celebram a vida*”<sup>48</sup> não têm responsabilidade alguma por possíveis filhos, pois só querem “prostitutas bonitas pra gente namorar”, ou “a puta/ quero a puta quero a puta”. Por outro lado, o “aparelho sexual, órgão tão exigente quanto o estômago” merece, de acordo com as ponderações centrais à consciência da obra, receber seu alimento: “a natureza deu-nos com a inteligência o poder de variarmos as nossas sensações ao infinito.”<sup>49</sup>

Na chácara, Cláudia cavalga uma égua Alazã, que nomeia de Clariska, “em virtude de ser muito ferosa.”<sup>50</sup> É na volta de uma de suas cavalgadas

---

47 *Ibidem*, p. 85.

48 O inconsciente político, 1992, p. 307, grifo no original.

49 Virgindade inútil, 2022, p. 97.

50 *Ibidem*, p. 88.

matinais que entra em trabalho de parto:

E ela, que sentira um medo horrível do momento extremo, riu a valer quando o médico chegou precedido da parteira, e encontrou-a já recostada na cama. Tivera uma menina, e ali mesmo a batizou com o nome de Liberdade, apesar dos protestos dos presentes.<sup>51</sup>

Após o nascimento da filha, Cláudia resolve partir em um Transatlântico para a Europa. Nessa viagem, encontra uma conterrânea chamada Cecília. Em conversa com essa patriciã, uma mulher muito esclarecida, falam sobre prazer feminino, sobre a mudança social em curso, e sobre a aparência da criança:

- Então, não tens a certeza quanto ao pai? – perguntou Cecília.
  - É verdade.
  - Mas a criança não se parece contigo, Cláudia; é fácil, pois, observar com quem ela se parece.
  - Parece-se com uma espanhola chamada Clariska.
  - Não hás de querer me convencer que esta espanhola foi o progenitor de tua filha?
- Cláudia desferiu uma gargalhada.
- Não, por certo. Mas apesar de eu não ser uma viciada, em certa época de grande desgosto procurei esquecê-lo nos braços dessa espanhola, e de tal modo que a criança lhe tomou os traços. Dizendo isso Cláudia foi buscar um retrato da Clariska e mostrou-o a Cecília. De fato, a semelhança era perfeita!<sup>52</sup>

A ideia simbólica da “cavalgada em Clariska”, somada ao desnecessário comparecimento de um médico para o parto, única figura masculina presente, e à semelhança da criança com a mulher com quem Cláudia havia se relacionado, constrói um novo ideologema na narrativa: o fato da liberdade ser filha de mulheres. A menina, herdeira de Cláudia e de toda sua vida em combate com as construções ideológicas propostas às mulheres,

---

51 *Ibidem*, p. 88.

52 *Ibidem*, p. 100.

chama-se Liberdade, e não tem a cara de nenhum homem: é uma autêntica “filha da mãe, um ser que pisaria aos pés de todos os preconceitos que a fizeram sofrer”<sup>53</sup>. O centro de consciência da obra, assim, busca trazer à tona elementos de exploração sexual da mulher que percebemos presentes de maneira acrítica nas obras de alguns de seus contemporâneos modernistas.

Como depreende Jameson sobre os artefatos culturais,

todas as obras da história de classe, da forma que sobreviveram e foram transmitidas às pessoas pelos vários museus, cânones e *tradições* de nosso próprio tempo, são, de uma forma ou de outra, profundamente ideológicas, têm todas um interesse adquirido e uma relação funcional com as formações sociais baseadas na violência e na exploração: e que, por fim, a restauração do significado dos maiores monumentos culturais não pode ser separada de uma avaliação apaixonada e parcial de tudo o que é neles opressivo e cúmplice do privilégio e da dominação de classe, que é manchado com a culpa não apenas da cultura em particular, mas da própria História como um longo pesadelo.<sup>54</sup>

A “História como um longo pesadelo” para a mulher, presente em passagens *inócuas* como “prostitutas bonitas pra gente namorar”, “quero a puta” e “quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato”, fica mais explícita e menos inócua quando contrastada com o centro de consciência que desmantela o ideologema da meretriz ou da mulher como um autômato, que “não representa a si mesma, mas sim o desejo”, como citado anteriormente, e reconstrói uma representação de liberdade para a mulher através de uma obra vanguardista não apenas na forma, mas no próprio caráter intervencionista. Essa é a obscenidade da obra de Ercília Cobra.

---

53 *Ibidem*, p. 86.

54 O inconsciente político, 1992, p. 307, grifo no original.

## Referências

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.  
COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade Inútil: Novela de uma revoltada*. São Paulo: Carambaia, 2022.

COELHO, Nelly Noaves. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-1001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, 2003, p. 151-172.

KRESS, Jill M. *The figure of consciousness: William James, Henry James and Edith Wharton*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

LEAHY-DIOS, Cyana. “Revolução Sexual E Pedagogia Feminista Em Ercília Nogueira Cobra”. *Letras De Hoje*, vol. 33, nº 3, 1998, p. 51-60.

MOTT, Maria Lucia de Barros. *Biografia de uma Revoltada: Ercília Nogueira Cobra*. Cadernos de Pesquisa. São Paulo, agosto de 1986.

NUNES, Luís Herberto. Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Meméres (1968-72)? *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Lisboa, 2015, p. 47-53.

QUEIROZ, Christina. A figura poética da prostituta: Estudo investiga o significado da personagem no modernismo brasileiro. *Revista Pesquisa FAPESP*. n. 241, mar. 2016, p. 83.

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

Submissão: 23/06/2023  
Aceite: 05/08/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e95237>

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

# A Semana de 22 e as escritoras modernistas: o erótico em “Mulher nua”, de Gilka Machado

The Week of 22 and modernist women writers:  
the erotic in “Mulher nua” by Gilka Machado

Luísa Consentino de Araújo  
UFMG

Aline Venutto  
PUC Minas

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94747>

## Resumo

Temos que não há pesquisas em Direito e Literatura que tratam da participação das autoras mulheres na Semana de Arte Moderna de 1922. No centenário da Semana, no XI CIDIL - Colóquio Internacional de Direito e Literatura, pesquisadoras da área questionaram essa ausência produzida. Nesse sentido, considerando que a historiografia literária é permeada por lacunas, buscamos, neste texto, pensarmos a autoria feminina na Semana de 1922 e seus desdobramentos, de modo a fazer justiça à voz de Gilka Machado. Para tanto, no âmbito dos estudos em Direito e Literatura, sob a perspectiva teórico-metodológica das legências em desconstrução, buscamos analisar o poema “Commigo mesma”, publicado em “Mulher nua” (1922), a partir da perspectiva do erótico.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna; Autoria feminina; Direito e Literatura.

## Abstract

No research in Law and Literature deals with the participation of women authors in the Modern Art Week of 1922. On the centenary of the Week, at the XI CIDIL - International Colloquium on Law and Literature, researchers in the field questioned this absence. In this sense, considering that literary historiography is permeated by gaps, we seek, in this text, to think about female authorship in the 1922 Week and its developments, to do justice to the voice of Gilka Machado. To do so, within the scope of studies in Law and Literature, from the theoretical-methodological perspective of legacies in deconstruction, we seek to analyze the poem "Commigo mesma", published in "Mulher nua" (1922), from the perspective of the erotic.

Keywords: Modern Art Week; Female authorship; Law and Literature.

[...]  
*maneja os versos  
de maneira tal  
que elles se fiquem pelos séculos dispersos,  
com os rythmos da existência universal*

Gilka Machado

## Por onde começarmos?

Ao pesquisarmos sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 em portais de periódicos acadêmicos, observamos que pouco foi produzido sobre a temática em relação aos estudos em Direito e Literatura.<sup>1</sup> Das pesquisas existentes, nenhuma trata da questão da participação das autoras mulheres. Considerando o centenário da Semana, pesquisadoras em Direito e Literatura têm questionado “onde estavam as escritoras na Semana de 22?”; sendo este, inclusive um dos painéis do XI CIDIL - Colóquio Internacional de Direito e Literatura, realizado em 2022. Por onde começarmos frente a essas ausências?

Temos que “a formação do imaginário nacional, moldado por homens brancos de visão conservadora e elitista, tem por base uma série

---

1 O Direito e Literatura é uma área de estudos relativamente nova. No Brasil, as primeiras pesquisas remontam à década de 1930. Enquanto campo de crítica e de subversão às estruturas dominantes, são inúmeras as possibilidades teórico-metodológicas. Para uma análise da evolução no país do movimento, bem como algumas considerações em perspectiva comparada Cf. TRINDADE, André Karam; BERNSTES, Luísa Giuliani. “O estudo do Direito e Literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão”. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura, 2018, p. 225-257. Aqui, entendemos o Direito e Literatura não como um conceito, mas sim como uma performance, uma atitude, frente aos fenômenos humanos, de modo a considerá-los em sua interdisciplinaridade. Embora mencionamos “Direito e Literatura”, nosso diálogo está além dessas duas disciplinas, conversando, também, com a história e a filosofia. Portanto, esta pesquisa se insere no lugar do entre, o qual, no rastro de Jacques Derrida, é um não-lugar da *différance*, de alteridade.

de apagamentos voltados à imagem do diferente [...] e da sua história”<sup>2</sup>. Na literatura, a qual é constituidora dessa identidade<sup>3</sup>, a escrita feminina se constitui como uma poética de rastros, tendo em vista os apagamentos aos quais foram (e são) sujeitas e o resgate arqueológico para que sejam conhecidas. Como falar, então, em lugar de pertença de escritoras na historiografia literária (e além)? Buscamos, assim, nesse não-lugar do Direito e Literatura, no rastro das legências em desconstrução<sup>4</sup>, pensarmos a autoria feminina<sup>5</sup> na Semana de 1922 e os seus desdobramentos na literatura da década de 1930, considerando as ressonâncias de vozes-mulheres-escritoras e os espectros de um passado-presente de uma historiografia lacunar, a qual apaga as contribuições de mulheres na literatura e os papéis exercidos por elas para a constituição de uma identidade nacional.

A pesquisa busca trazer a voz de Gilka Machado, em “Mulher nua” (1922), a qual causou polêmica frente à sociedade conservadora à época, com sua consciência desse eu-mulher, de seu próprio corpo-mulher. Transgressora, Gilka ficou conhecida como uma das primeiras mulheres brasileiras a escrever poesia erótica. Os seus versos são delineados pela experiência desejante (através de uma ausência ou da própria presença), que leva o poético ao extremo e subverte o estereótipo da mulher submissa. O corpo feminino assume seu instinto original, participa, atua e se expressa audaciosamente, deslocando conceitos e preconceitos arraigados na

---

2 ARAÚJO, Luísa Consentino de. “Nas ‘águas-lembranças’ de Conceição Evaristo: ressonâncias, atravessamentos e formação discursiva afro-brasileira”, 2022, p. 279-297, p. 281.

3 Cf. SCHMIDT, Rita Terezinha. “Centro e margens: notas sobre a historiografia literária”, Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2008, p. 127-141.

4 “ler como quem se dedica a buscar caminhos outros para o pensamento e para a sensibilidade, ouvindo atentamente as vozes submersas nos textos, penetrando-os como quem deseja ouvir um canto novo, vindo de outros lugares, inclusive – ou sobretudo – dos corpos que a história insiste em silenciar”. PIMENTA, Luciana; BENTES, Hilda. LEGENTES: desconstrução e caminhos outros para ler em Direito e Literatura, 2022, p. 09.

5 Quando falamos em autoria feminina, falamos de uma escrita que seja contrária ao logofono-falo-centrismo. Cf. DERRIDA, Jacques. Gramatologia, 2017.

sociedade falocêntrica. Os versos inovadores e atípicos da escritora tornam a sua escrita moderna e aproximam, ao mesmo tempo que tensionam, o seu estilo literário que transita entre o simbolismo e o parnasianismo.

Por onde começarmos, então? Talvez, pela própria Semana de 22.

### **A semana de 22, o que foi afinal?**

O que foi a Semana de 22? Qual sua relação com o movimento modernista brasileiro? Quais as presenças e as ausências do evento? O que isto tem a nos dizer sobre a nossa história? Muitas são as perguntas que permeiam o evento de fevereiro de 1922, realizado no Theatro Municipal em São Paulo, mas, quanto às respostas, essas não são simples e passíveis de reducionismos. Temos uma *espectralidade do que não aconteceu ali*, sendo um de seus fantasmas o *fantasma da literatura feminina*<sup>6</sup>. Antes de adentrarmos nos aspectos dessa ausência produzida, cabe contextualizarmos o movimento e a centralidade que este evento alçou na historiografia brasileira.

Entre 1910 e 1920, no contexto da política do Café com Leite, São Paulo tornava-se a *grande metrópole do café*, embora sofresse as consequências da Primeira Grande Guerra (1914-1918) e da gripe espanhola, a qual desembarcou no Brasil em 1918. Além disso, greves operárias estavam no auge em 1917, em razão da industrialização e urbanização do país, em que os operários, em grande medida imigrantes europeus, não tinham seus direitos trabalhistas resguardados. Observamos que, nesse período também, São Paulo recebeu aproximadamente setenta por cento dos imigrantes italianos que chegaram ao país, desde o final do século XIX, bem como foi o local onde se concentrou a imigração japonesa, iniciada em 1908. Para além dessa gama de nacionalidades, com a abolição da escravatura, a população negra

---

<sup>6</sup> PIMENTA, Luciana. MESA REDONDA: “MULHERES NA SEMANA DE ARTE MODERNA”. UNIMONTES Campus Espinosa [YouTube], 2022.

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

passou a ocupar o cenário urbano, em que imperava uma *babel de línguas* e desigualdades. Nessa São Paulo de misturas, no centenário da Independência, foi realizada a Semana de Arte Moderna<sup>7</sup> em 1922, na qual se imaginava um *Brasil moderno*<sup>8</sup>.

Embora o evento realizado em fevereiro de 1922 seja considerado para alguns o “divisor de águas” para essa nova estética artístico-literária, há iniciativas anteriores que constituem os primeiros passos: em 1912, Oswald de Andrade retorna ao Brasil, vindo da Europa, trazendo as vanguardas europeias; em 1913, temos a exposição de Lasar Segall, em São Paulo; em 1915, o lançamento da Revista Orpheu, em Portugal; em 1917, a exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, a qual foi duramente criticada por Monteiro Lobato; em 1919, a publicação de “Carnaval”, de Manuel Bandeira; em 1921, a publicação de “O meu poeta futurista”, por Oswald de Andrade, no Jornal do Commercio; e, por fim, em 1921, a exposição de Di Cavalcanti, em São Paulo. Esses antecedentes<sup>9</sup> de uma nova estética que visava romper com a poesia acadêmica do parnasianismo e satirizar o romantismo, trazendo os versos livres e a poesia do cotidiano, partiam da ideia da constituição de uma identidade nacional que absorviam as vanguardas europeias, mas, ao mesmo tempo, valorizavam os elementos da cultura brasileira.

---

7 A expressão “arte moderna” provém, dentre outras, da obra de Guillaume Apollinaire, “La Peinture moderne”, de 1913, na qual observamos uma das primeiras vanguardas européias do século XX: o cubismo. Este adjetivo presente na cultura francesa, também aparece na revista “A Vida Moderna”, de Monteiro Lobato, que foi publicada entre os anos de 1907 e 1922. Segundo Kenneth Jackson, o “moderna” foi escolhido para a Semana de Arte antes mesmo da constituição de um movimento modernista. Além disso, vale destacarmos que, no modernismo hispano-americano, este decorre de uma herança do parnasianismo e do simbolismo, ao passo que o modernismo brasileiro, centrado na Semana, ganha um sentido anglo-europeu, relacionado às vanguardas. JACKSON, Kenneth David. “As molduras do Modernismo”, 2022, p. 127-151.

8 SCHWARCZ, Lilia Moritz; MONTEIRO, Pedro Meira. “A São Paulo da Semana: barulho dentro e fora do Teatro.” Cienc. Cult. [online], 2022, p. 1-14.

9 Podemos citar, também, a série de artigos no Jornal do Commercio, “Mestres do passado”, publicados em 1921, em que Mário de Andrade fazia críticas aos poetas parnasianos e simbolistas, colocando a necessidade de uma nova estética literária.

Conforme Kenneth Jackson, considerando o ambiente conservador dessa São Paulo, em que a alta burguesia cafeeira e a diplomacia tinham interesses políticos, a Semana não poderia ser considerada de vanguarda, pois “faltavam manifesto, programa estético focalizado coerentemente e seguimento organizado”, de maneira que a Semana era de arte moderna, mas não modernista, tendo em vista que “ainda não se havia formado o movimento nacional, nem havia plataforma ou participação ampla numa entidade maior”<sup>10</sup>.

Em pesquisas de Rafael Cardoso nos jornais da capital à época e nas revistas de circulação nacional, a Semana teve maior recepção local do que no cenário cultural do país, de maneira que sua recepção ficou em estado de incerteza entre os anos de 1922 a 1925, sendo constituída como *mito triunfalista* apenas em 1945 e 1972 na historiografia. Dessa forma, ainda que a Semana receba tradicionalmente o status de centralidade no modernismo, nem sempre foi assim. Sua recepção à época foi de indiferença na capital do Brasil. Com o artigo de “Ataka Perô”, pseudônimo utilizado para assinar o texto junto à Revista Careta, em abril de 1922, cuja circulação era nacional, foram proferidos ataques aos *quatro gênios da quadrilha*: Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Victor Brecheret, e a Semana veio à tona. Após, também na Revista Careta, agora em publicação de Lima Barreto, em julho de 1922, o autor proferiu críticas ao “futurismo”, não fazendo nenhuma menção à Semana, o que denota sua desimportância<sup>11</sup>.

Com efeito, Marcos Napolitano argumenta que a Semana, vista como um processo histórico, concebeu dois vetores, os quais conferem a tônica dos projetos de nação no século XX no Brasil, são eles: (i) “uma agenda de ação

---

10 JACKSON, Kenneth David. “As molduras do Modernismo”, 2022, p. 127-151. p. 130.

11 CARDOSO, Rafael. “A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921–1925”. Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais, 2022, p. 20-34.

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

político-cultural para intelectuais e artistas de diversas tendências estéticas e ideológicas”, e (ii) uma identidade cultural para o Brasil que forjou um passado e projetou um futuro”<sup>12</sup>. Segundo o autor, na historiografia contemporânea, há a problematização do que se convencionou chamar *paulistocentrismo* do modernismo brasileiro, frente a outras possibilidades modernistas no país, além das contradições do projeto de *abrasileirar o Brasil* vinculado ao movimento. Considerando essas narrativas dominantes, Napolitano, ao defender a existência de um *longo modernismo*, vai argumentar acerca da pluralidade:

[...] “modernismos” (no plural) se tratou de um processo sujeito a marchas e contramarchas, apropriações ideológicas e revisões críticas permanentes, ainda que nele tenha se afirmado uma dada leitura do modernismo pós-1922 como chave interpretativa para a história da cultura brasileira. Em outras palavras, [...] o modernismo é tomado como policêntrico e polimorfo, envolvendo núcleos intelectuais e artísticos diversos, espalhados em várias cidades e regiões brasileiras, que estabeleceram uma afinidade eletiva em torno de um teorema: qual deve ser o caráter da modernidade cultural brasileira e como este processo mediado por intelectuais comprometidos deve informar o processo de modernização. Este teorema implicou em uma nova identidade para a elite cultural brasileira, com desdobramentos na elite política que atuou no Estado nacional entre os anos 1930 e os anos 1980.<sup>13</sup>

Temos que, com a participação dos modernistas nas políticas do Estado na Era Vargas, especialmente após a Revolução de 1930, a Semana ganhou centralidade na historiografia, como o evento que iniciou o modernismo no Brasil<sup>14</sup>. Segundo Rafael Cardoso<sup>15</sup>, a *geração de 1945* foi a responsável

---

12 NAPOLITANO, Marcos. “O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro”. Revista Vórtex, 2022, p. 1–23. p. 7.

13 *Ibidem*, p. 8.

14 *Ibidem*.

15 CARDOSO, Rafael. “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil.” Estudos Avançados, 2022, p. 17–34.

pela consagração da Semana: com a publicação de “Retrato da arte moderna do Brasil”, publicado em 1947 por Lourival Gomes Machado, a Semana foi resgatada como marco historiográfico, sendo retirada do estado de sobrevida em que foi colocada por Mário de Andrade, em 1942, em seu ensaio “O movimento modernista”, apresentado na biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro.

Outra obra responsável por essa centralidade, foi a “Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje [1972]”, de Gilberto Mendonça Teles, publicado no cinquentenário da Semana. No compilado, temos que o “modernismo se torna um fio condutor que não acaba, nem deveria ser limitado por periódicos, por facções ou por datas de início e fim, pois surge da modernidade do século anterior europeu e sua influência se estende plenamente à produção literária e teórica moderna brasileira por mais um século”<sup>16</sup>.

Importante assinalarmos que a criação de uma vanguarda brasileira somente foi possível com a presença de modernistas em Paris, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Ronald de Carvalho e Heitor Villa-Lobos. Com o anúncio do movimento da Antropofagia, com o quadro de Tarsila “O Abaporu”, o manifesto oswaldiano e a Revista de Antropofagia, temos a materialização das ideias iniciadas na Semana, no sentido de uma “teoria de autonomia cultural, concebida como fusão, hibridismo e assimilação”<sup>17</sup>.

Observamos que algumas mulheres tiveram participação na Semana, a exemplo das artistas Anita Malfatti, Zina Aita, Regina Gomide Graz, e da musicista Guiomar Novais. Entretanto, na figura abaixo temos a imagem

---

16 JACKSON, Kenneth David. “As molduras do Modernismo”, 2022, p. 127-151. p. 135.

17 *Ibidem*, p. 143.

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

que ficou vinculada como a do grupo da Semana de 22, tirada em um jantar em 1924, para comemorar a publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, por Oswald de Andrade. Na foto, temos apenas homens brancos de terno. As imagens dizem. Não apenas das presenças, mas também sobre as ausências. E os corpos negros? E as mulheres? Aqui, apenas os “homens das letras”...

*Figura 1:* “Imagem oficial da Semana”, 1924



Fonte: BBC News Brasil

Muito se tem produzido sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos nesse centenário do evento<sup>18</sup>, mas, novamente, a pergunta que fica é “e as escritoras?”

### **Autoria feminina: passado-presente de uma poética de rastros**

Mais que respostas, temos perguntas do porquê essas mulheres não

---

18 ANDRADE, Gênese. Modernismos: 1922-2022, 2022.

participaram da Semana, pois as “ausências e silêncios falam mais alto nas reflexões do século XXI sobre a Semana e seus desdobramentos”<sup>19</sup>. Embora fossem presença forte em periódicos, nenhuma mulher participou das festividades de 1922. Isto reflete não um acontecimento isolado na historiografia brasileira, mas sim uma marca presente de um passado que não passa. Temos que a história brasileira é lacunar, considerando a exclusão de inúmeras vozes na constituição dessa história, a qual é alicerçada em uma perspectiva única, centrada no essencialismo e no universalismo, cujo ponto de vista é masculino, branco e heteronormativo. Tanto a literatura quanto o direito são constituídos nessa estrutura que remonta à estrutura da colonialidade, em que se coloca um *sujeito* como universal, mas que, na verdade, é um sujeito específico, conforme o ponto de vista mencionado.

Para a formação do cânone, observamos que há a exclusão da autoria feminina, especificamente das escritoras dos séculos XVIII e XIX. Nesse período verificamos que às mulheres brancas competia os cuidados domésticos, frente ao mito da inferioridade que vigorava à época (quanto às mulheres negras, a situação era diferente, tendo em vista os reflexos da escravização). Poucas, as que detinham melhores condições financeiras, tinham acesso às letras, sendo esses primeiros textos produzidos publicados em periódicos<sup>20</sup>. Pioneiras como Nísia Floresta Brasileira Augusta e Maria Firmina dos Reis foram esquecidas e somente vieram a público mediante pesquisas, em uma arqueologia de rastros, por pesquisadoras como Zahidé Lupinacci Muzart e Constância Lima Duarte.

Constância Lima Duarte<sup>21</sup>, ao ler as escritoras em conjunto ao movimento feminista, verifica a existência de quatro momentos comuns, os

---

19 ANDRADE, Gênese. “Apresentação”, 2022, p. 7-12. p. 9.

20 DUARTE, Constância Lima. “Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação.” Revista XIX, 2017, p. 95–105.

21 *Idem*. “Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil.” Pontos de Interrogação, 2011, p. 76–86.

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

quais denomina de ondas. A primeira onda, que compreende o *ensinando o bê a bá*, surge na década de 1830, com a Lei de 15 de outubro de 1827, que estabelece a criação de escolas de primeiras letras, inclusive às meninas, as quais, até então, eram educadas tão somente em conventos, escolas particulares e ensino individualizado, os quais eram gozados apenas por famílias que possuíam condições financeiras. Essas primeiras mulheres a serem alfabetizadas passavam os seus conhecimentos a outras, destacando-se nesse período Nísia Floresta Brasileira Augusta, que publicou “Direitos das mulheres e injustiças dos homens”, em 1832, sendo o primeiro livro a tratar dos direitos das mulheres, inspirado em nomes como Mary Wollstonecraft, Poulain de la Barre e Sophie.

*Ampliando a educação e sonhando com o voto*, a segunda onda em 1870 tem por particularidade o surgimento de periódicos feministas no país, os quais “criaram, concretamente, uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual”<sup>22</sup>. Jornais como “O Sexo Feminino”, dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, o qual, após a proclamação da República passou a se intitular para o “O Quinze de Novembro do Sexo Feminino”, e “A Família”, de Josefina Álvares de Azevedo, contribuíram para essa rede de resistência de mulheres. Inclusive, Josefina, em 1878, encenou sua peça “O voto feminino”, a qual posteriormente foi publicada em livro, de modo a ser uma das primeiras mulheres a pleitear o direito ao voto e à cidadania no Brasil.

No século XX, as lutas pelo direito ao voto são intensificadas, assim como pela educação superior e pelo trabalho fora do ambiente doméstico. Nesse *construindo a cidadania*, temos os nomes de Bertha Lutz, responsável pela criação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino; Leolinda Daltro, que criou, em 1917, o Partido Republicano Feminino; e Maria Lacerda de

---

22 *Ibidem*, p. 79.

Moura, que escreveu “A mulher é uma degenerada?”, em 1924, abordando as condições para a transformação da mulher<sup>23</sup>. Na década de 1920, no campo literário, temos diversas autoras produzindo, como é o caso de Gilka Machado, Ercília Nogueira Cobra, Cecília Bandeira de Mello Rebelo de Vasconcelos (Madame Chrysanthème) e Maria Lacerda de Moura<sup>24</sup>.

Nos anos 1970, as mulheres se posicionaram, para além da luta feminista, pela luta contra a ditadura militar. Constância Lima Duarte<sup>25</sup> traz que, neste momento, a imprensa dirigida por mulheres como o “Brasil Mulheres” (1975), o “Nós Mulheres” (1976) e o “Mulherio” (1981), ganha relevo no cenário político. Destaca, ainda, o nome de Rose Marie Muraro, pela gama de produções, inclusive durante o regime de exceção. Outros nomes na literatura como Nélide Piñon (a qual foi a primeira mulher a se tornar presidente da Academia Brasileira de Letras), Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, para citarmos alguns, ganham destaque. Duarte conclui que estamos à espera de uma onda por vir, considerando que a produção literária contemporânea não é necessariamente vinculada às questões feministas.

Temos que as escritoras à época da Semana de 22 não estavam envolvidas com o projeto estético modernista, mas sim com projetos ideológicos voltados à emancipação da mulher. Mas, salientamos que, ao invés de condená-las por anacronismo, devemos “lembrar que a maioria das mulheres vivia em um mundo à parte, tão diferenciada tinha sido sua educação, e tão estreito e desvalorizado seu horizonte doméstico”<sup>26</sup>. Nomes foram apagados, de modo

---

23 *Ibidem.*

24 ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Elas eram muito modernas”, 2022, p. 244-269.

25 DUARTE, Constância Lima. “Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil.” Pontos de Interrogação, 2011, p. 76–86.

26 DUARTE, Constância Lima. “A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil.” Revista Araticum, 2016, p. 9-24. p. 10.

que há uma lacuna na nossa concepção de passado. Buscando, então, se fazer justiça ao nome de Gilka Machado, nos dedicamos, nos próximos títulos, a nos *demorar*<sup>27</sup> em sua vida e na obra “Mulher nua”, publicada no mesmo ano da Semana de Arte Moderna.

### **Gilka Machado: uma autora além de sua época**

Gilka da Costa de Melo Machado (1893-1980), nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Gilka voltou-se à poesia, sendo a sua estreia em um concurso de poesias promovido pelo jornal “A Imprensa”, de José do Patrocínio Filho, ganhando os primeiros lugares, considerando o uso de seu próprio nome e de pseudônimos. Sua família era de artistas: a mãe, atriz de teatro; o pai, poeta; e, posteriormente, sua filha, Eros Volúcia, se tornou uma bailarina conhecida. Por conta de problemas financeiros, atuou também como diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil e, quando da viuvez, abriu uma pensão. Também atuou no meio político, participando, como segunda secretária do Partido Republicano Feminino, além de fundar, junto a Bertha Lutz, o primeiro partido político para mulheres, de modo a atuar em defesa do direito ao voto feminino.<sup>28</sup>

Com uma poética que transita entre o parnasianismo e o simbolismo, Gilka publicou, aos vinte e dois anos, “Cristais partidos” (1915), e, após, “A revelação dos perfumes” (1916) - conferência, “Estados de alma” (1917), “Poesias: 1915-1917” (1918), “Mulher nua” (1922), “Meu glorioso pecado” (1928), “Sublimação” (1938). Sua última poesia a ser escrita foi em “Meu menino”, em 1976, por ocasião da morte de seu filho Hélios. Em 1933, recebeu o título de “maior poetisa do século XX”, e em 1979 foi agraciada

---

27 Demorar é uma palavra que é intraduzível. “Existe sempre uma ideia de espera, de contratempo, de atraso, de prazo (delonga) ou de sursis no demorar”. DERRIDA, Jacques. Demorar: Maurice Blanchot, 2015, p. 18.

28 PEREIRA, Maria do Rosário A. “Gilka Machado (1893-1980)”, 2022, p. 157-162.

com o Prêmio Machado de Assis. Ainda assim, é uma escritora apagada<sup>29</sup> pelo cânone da historiografia literária brasileira.<sup>30</sup>

*Figura 2:* Foto Gilka Machado



Fonte: Revista Trip

Em sua recepção crítica, observamos que foi uma autora incompreendida por alguns, conforme pesquisa de Nádya Battella Gotlib<sup>31</sup>. Por outro lado,

---

29 A exemplo, Alfredo Bosi, em sua “História Concisa da Literatura Brasileira”, apenas menciona Gilka como uma autora pré-modernista, sem tecer maiores comentários sobre ela. BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira, 1994.

30 Por essa razão, é uma das autoras em “Memorial do memoricídio”, publicado em 2022, organizado por Constância Lima Duarte.

31 GOTLIB, Nádya Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra, 2016.

em “Apresentação da poesia brasileira”, Manuel Bandeira escreve que a poética de Gilka é de “forte temperamento afirmado numa série de livros”. Ao tratar, após, da poesia que antecede o modernismo brasileiro, afirma que “nessa música de timbres mais ou menos suaves discrepavam [...] as vozes diferentes, irreduzíveis aos quadros classificadores, [...] de uma GILKA MACHADO”.<sup>32</sup> Por ocasião de sua morte, Carlos Drummond de Andrade a exaltou como a “primeira mulher nua da poesia brasileira”:

Figura 3: Texto de Carlos Drummond de Andrade

## GILKA, A ANTECESSORA

**R**ODEADA de silêncio, faleceu Gilka Machado. Silêncio que durava há dezenas de anos, embora interrompido aqui e ali pela reedição de seus poemas e publicação de alguns novos. É pelo prêmio que em 1979 lhe concedeu a Academia Brasileira de Letras. Nessas oportunidades, falou-se um pouco de Gilka e de sua poesia. Depois, voltou a reinar a mudez em sua roda.

Não sei se isto a mortificava, ou se tinha bastante isenção para reconhecer que a novos tempos correspondem novas modas ou manias, e que todos devemos resignar-nos a ser tratados com indiferença, passado o momento em que brilhamos. Mesmo quando o futuro nos redescobre (o que acontece lotericamente), não há mais festa, há a simples avaliação crítica, sem foguetes. E tudo deriva para o imenso e caótico museu da literatura, onde fina camada de pó envolve as glórias mais estelecionadas.

Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. Deu mesmo a um de seus livros esse título audacioso para a mentalidade social de 1922, ano teoricamente da erupção do Modernismo, porém tão preconceituoso como os anteriores, que eram vitorianos e hipócritas. As mulheres que gozam hoje de plena liberdade literária para cantar as expansões do instinto e as propriedades eróticas do corpo deviam ser gratas a essa antecessora de 29 anos, viúva pobre que ganhava a vida com esforço e que gostava de estar “toda nua, completamente exposta à Volúpia do Vento”; que confessava “incrível paixão por tudo quanto é sedoso, suave ao tato: a cama... os pêlos...”; e que ansiava pelo beijo visual, criação de uma sensualidade rica de estesia: “Que prazer insensato! Pela vista comer-te o péssimo do lábio, e o péssimo comer apenas pelo tato” — pois nela os sentidos operavam em sincronia, e a imaginação refinada criava prazeres sinestésicos.

Seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico. Num mesmo poema, “quisera viver em plenos ares, numa suspensa, etérea trajetória, numa existência quase incorpórea” e “viver sem leis e sem senhor, tão-somente sujeita às leis da Natureza, tão-somente sujeita aos caprichos do Amor”; “viver na selva acesa pelo fulgor solar”. O erotismo seria para Gilka um processo de integração nas forças naturais, aproximando-a da doutrina tântrica, de que na mocidade possivelmente ela não tivera conhecimento. Doutrina para a qual, como lembra Philip Rawson, “as funções rítmicas — batidas do coração, respiração e mutações celulares, sobretudo, para cada ser vivo, o sentido do tempo e da vida”. E que encontra na realização sexual uma forma por excelência de explosão de energia. Ao proclamar a voluptuosidade do ser, a autora não faz mais que assinalar a identificação da vida com o “princípio fêmea”, principal agente da intuição da verdade humana, ainda segundo o pensamento tântrico.

Recebida com susto e escândalo pela gente bem pensante daquela época, hoje tão remota do contexto social em que nos situamos, Gilka de certo modo comprometeu a sua carreira literária, que, mesmo aplaudida por muitos, era vista com reserva pelo conservantismo de tantos outros. Ficou, assim, à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, que por sua vez não se dignava contemplá-la. Situação singular, que não a exclui das antologias de poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Fernando Góes, mas que lhe confere o ar de corpo estranho num conjunto onde devia ocupar posição de direito e de relevo, por sua originalidade incontestável no meio e no tempo em que atuou.

Guardo de Gilka Machado uma lembrança feita de dúvida. Ao saber que Vivaldo Coaracy lhe atribua a letra do “Hino a São Roque”, musicado por Freire Junior, comuniquei ao ilustre escritor a informação, recebida da própria Gilka, por telefone, de que ela não escrevera esse texto. Vivaldo reagiu pela confirmação da autoria, afirmando que ao reproduzir letra e melodia da composição em seu livro sobre Paqueta, se baseara em publicação editada em 1925 e que dava como sendo da autoria de Gilka os versos em questão: “Sou muito zeloso de minha honestidade de escritor — escreveu-se na ocasião — para deixar passar em branco uma qualquer suspeita. “ E pedi-me que passasse às mãos de Gilka três fotocópias do documento original, que nunca fora objeto de desmentido da poetisa.

Falei novamente com Gilka, que continuou negando houvesse escrito hino a São Roque, padroeiro de Paqueta, onde ela morou. Negava sem maiores explicações. Tera se indisposto com o Santo, ou passara a achar medíocres os versos, renunciando à autoria deles? Coaracy era a integridade em pessoa. Gilka merecia-me toda a fé. Transfiro este pequeno mistério literário ao exame da posteridade, se é que esta se interessará pelo caso.

Carlos Drummond de Andrade

Fonte: ANDRADE, Carlos Drummond. “Gilka, a antecessora”. *Jornal do Brasil*, Rio de

32 BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira, 1957, p. 107 e 127.

Filha da *Belle Époque* carioca, em referência ao erótico, temos o livro “Mulher nua”, no qual Gilka subverte a noção de erotismo presente até então na literatura, em que a mulher era vista como objeto de prazer ou inspiração do masculino, ou ainda como procriadora.

### O erótico em “Mulher nua”<sup>33</sup>

Erótico tem sua etimologia no grego *erōtikós*, que, por sua vez, provém de Eros, deus do amor, da vida, na mitologia grega. Na teogonia de Hesíodo, é um dos deuses primordiais, sendo seu nascimento após Caos, Terra e Tártaro.<sup>34</sup> Segundo Lucia Castello Branco, Eros é intraduzível:

[...] traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços.<sup>35</sup>

Eros é um conceito “tão escorregadio e intangível quanto o próprio fenômeno”, de modo a não ser verificável ou utilizado de forma operacional.<sup>36</sup> O erótico é a força vital da mulher. Com Audre Lorde, temos que compreende “um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes o poder

---

33 De início, assinalamos que mantemos a grafia original de 1922 do texto de Gilka, sem fazer qualquer alteração a título de correção ortográfica.

34 HESÍODO. Teogonia. A origem dos deuses, 1995.

35 BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo, 1987, p. 07.

36 *Idem*. “As incuráveis feridas da natureza feminina”, 2004, p. 97-120. p. 100.

de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados.”<sup>37</sup> Em outras palavras, o erótico foi historicamente repreendido e demonizado no Ocidente, de modo a ser confundido, inclusive, com o pornográfico. Sensualidade feminina é assim apresentada desde sempre, como uma suposta voracidade sexual, uma afronta, algo punível e abominável. Um jogo entre o sagrado e o profano, o puro e o selvagem, a virtude e o pecado: o silêncio castrador da sociedade falocêntrica.

O impulso erótico tem a sua busca pela plenitude desde a Antiguidade Clássica, como se observa em “O Banquete”<sup>38</sup>, de Platão, no qual Aristófanes, em elogio a Eros, sustenta que a natureza humana era composta de três gêneros: masculino, feminino e andrógino (seres redondos, com quatro mãos, quatro pernas, dois rostos, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça). Esses últimos, por serem muito poderosos, voltaram-se contra os deuses, e Zeus decidiu por cortá-los ao meio, dividindo-os em dois. Após essa mutilação, passaram a procurar a sua outra metade e, quando a encontravam, a abraçavam com o desejo de se unirem novamente: com esse desejo de completude buscando a perfeição, define-se o impulso erótico.

Temos que a linguagem feminina é erótica ou erotizada. Quando falamos do erótico, não nos referimos à fruição da sexualidade ou ao gozo, “mas antes como a ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo, que fatalmente desemboca no êxtase erótico-místico”.<sup>39</sup> Ao lermos “Mulher nua”, observamos que a palavra “amor” aparece mais de sessenta vezes. Ou seja, Gilka se apropria da linguagem de Eros. O uso da linguagem livre e libertadora, carnal e latente, pela qual fora rotulada como libertina, imoral, como uma espécie de maldição, nada mais é do que o objetivo essencial da

---

37 LORDE, Audre. “Usos do erótico: o erótico como poder”, 2019. s./p.

38 PLATÃO. O Banquete, 1991.

39 BRANCO, Lúcia Castello. “As incuráveis feridas da natureza feminina”, 2004, p. 97-120, p. 101.

escrita de Gilka, que não se reduz a meros formalismos, mas que extrapola as margens e muros dos preconceitos sociais, marcando a preocupação e a denúncia que sangra na escrita feminina, enunciando a ânsia e a urgência da afirmação de sua identidade, de delimitar e defender o seu papel no mundo.

É, assim, o marco de sua emancipação feminina, do reconhecimento de sua subjetividade e existência, além da sua circulação em um mundo heterogêneo. Ao escrever o desejo de demonstrar a sua integralidade e valor, questiona e atravessa a imposição do silêncio resignado, como algo que pertence à natureza humana como algo genérico ou natural. A oralidade, e insurgência da mulher é o ícone de sua resistência e reexistência no consciente coletivo, corporificando a sua emancipação e rompendo com os dogmas e condicionamentos morais, culturais e sociais.

*Figura 4:* Capa - Mulher Nua



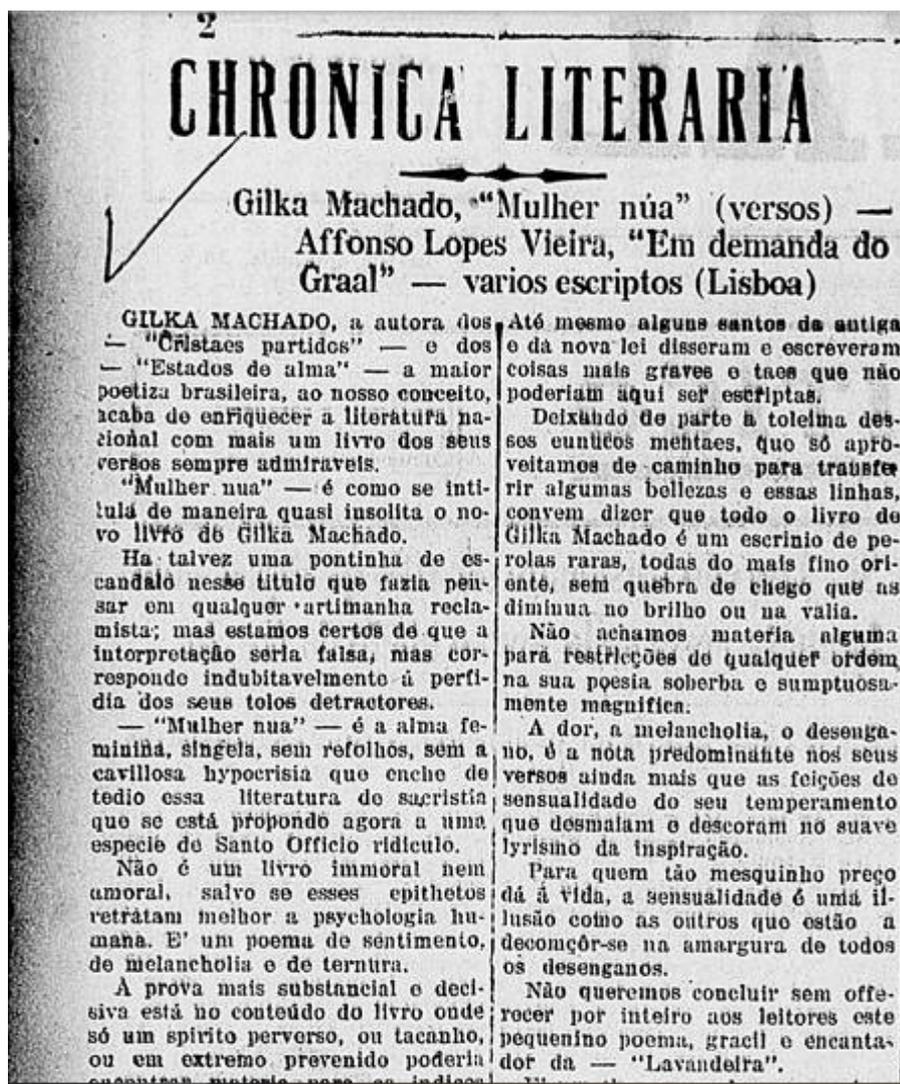
RIO DE JANEIRO  
Jacintho Ribeiro dos Santos  
EDITOR  
SA. RUA SÃO JOSÉ, 82  
1922

Fonte: MACHADO, Gilka. *Mulher nua*, 1922.

Em resenha publicada no jornal O Imparcial, em 28 de março de 1922,

no Rio de Janeiro, na seção “Chronica Literaria”, João Ribeiro alçou Gilka Machado ao patamar de “maior poetiza brasileira”, em que temos, em sua poesia, “uma pontinha de escandalo”, sendo “Mulher nua”, um livro de poema de sentimentos, melancolia e de ternura (Figura 4).

Figura 5: Trecho de resenha de Mulher Nua



Fonte: *O Imparcial*. Ano X, nº 1252, Rio de Janeiro, 28 de março de 1922, p.2.

Passemos, pois, à legênciã<sup>40</sup>. O poema “Commigo mesma” introduz a

40 Os termos “legênciã” e “legente” remete-nos a Maria Gabriela Llansol, para quem o “Legente é o que lê sabendo que existe outro modo de ler – mais próximo do texto – que penetra o texto e o torna, por sua vez, escrevente”. PAULA, Janaina Rocha de. “Tradução legente e experiência literária em Maria Gabriela Llansol”, *Cadernos de Tradução*, 2021, p. 247-270. p. 249.

obra, e podemos observar que se faz presente a metáfora da nudez a que alude o título:

Numa nuvem de renda,  
Musa, tal como a Salomé da lenda,  
na fôrma núa  
que se ostenta é estúa,  
— sacerdotiza audaz —  
para o Amor de que és preza,  
rasgando véos.de sonho, rd.ançarás  
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das cousas e dos seres,  
e por amor do Amor  
tua dança dirá renunciás e quererés;

faze com que desfira  
tua lyra  
gargalhadas de gôso e lamentos de dôr,  
e possas em teu rythmo recompor  
tudo que viste extatica, surpresa,  
e a imprevista belleza,  
a belleza incorporea  
dos perfumes e sons indefinidos  
de tudo que te andou pelos sentidos,  
de tudo que conservas na memória.

Dize da Natureza em que á luz vièste,  
dize dos seus painéis encantadores,  
dize da pompa, do esplendor celeste  
das suas noutes; dos seus dias,  
e animisa com teus espasmos e agonias  
as expressões com que a expressando fores.

Alma de pomba, corpo de serpente,  
enche de adejos  
e rastejos  
teu ambiente,  
caiam em torno a ti pedras ou flores  
de uma contemplativa multidão::  
de lisonjeiros e de malfeitores  
cheias as sendas da existência estão.  
Toda de risos tua bocca enfeita  
quando te surja um ser sincero, irmão;  
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,  
na verdade da tua imperfeição.

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

Musa satânica e divina  
ó minha Musa sobrenatural,  
em cujas emoções, igualmente, culmina  
à sedução do Bem, a tentação do Mal!

em teus meneios languidos ou lestos  
expõe ao Mundo que te espia  
que assim como ha na Dança a poesia dos gestos,  
ha nos versos a dança da Poesia.

Dança para esse gôso,  
o grande gôso maternal  
da Terra,  
que te fez sem igual,  
e, envaidecida,  
em seu amor te encerra,  
amando em ti a sua própria vida,  
sua vida carnal  
e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso  
e estoso  
ó Musa emocional!

manaja os versos  
de .maneira tfal  
que elles se fiquem pelos séculos dispersos,  
com os rythmos da existência universal.

E a dançar,  
a dançar,  
num delicioso sacrifício,  
patenteia a nudez desse teu ser puniceo  
ante o sereno altar  
do deus que te domina.  
Que importa a injuria hostile de quem te não compirehenda?  
dança, porém, não como a Salomé da lenda,  
a lyrica assassina:  
dança de um modo vivificador;  
dança de todo núa,  
mas que seja a nudez sensual da dança tua  
a immortalização do teu glorioso Amor!<sup>41</sup>

O eu-lírico mobiliza metáforas para dizer de uma coreografia na poesia, a exemplo da menção a Salomé. Na primeira estrofe há o pedido para

---

41 MACHADO, Gilka. Mulher nua, 1922, p. 15-19.

que a Musa dance, na forma nua, tal como a Salomé da lenda, mito este em consonância à produção artística da Modernidade<sup>42</sup>. Estes artistas, em sua maioria, mencionam a narrativa bíblica para “simbolizar o erotismo feminino como um dos aspectos do mal original, que seria essência da mulher, compreendida como fêmea fatal”.<sup>43</sup> Nos Evangelhos, Salomé dança por ocasião do aniversário de Herodes, agradando ao rei, que promete dar-lhe o que pedisse. A filha de Herodias, então, pede como prêmio a cabeça de João Batista em uma bandeja.<sup>44</sup> Aqui, temos a imagem presente desde os Gênesis: a mulher pecadora, em que a culpa é atravessada pela sexualidade. Voltando à legência do poema, observamos que Musa em sua dança, ao final, se afasta de Salomé e sua “lírica assassina”, assumindo seu corpo, sua nudez, seu movimento, livre de culpa, em que Eros vence Tântatos.

O erótico também aparece de forma sutil por meio das sensações “dos perfumes e sons indefinidos / de tudo que te andou pelos sentidos, / de tudo que conservas na memória”. Nesse particular, temos a conferência proferida por Gilka no Rio de Janeiro, em 1914, e publicada em 1916, “A revelação dos perfumes”, em que podemos observar os traços que vem a marcar a poética da autora. Nádia Battella Gotlib<sup>45</sup> sustenta ser a conferência o *cartão de visita* da obra giliana, bem como seu *suporte temático e estrutural*. Com teor simbolista, há possibilidades sinestésicas de mistura de cores e sons no perfume<sup>46</sup>, possibilidade essa que aparece nesse verso de “Commigo mesma”. Para Gilka, o perfume é uma linguagem, a qual “se acha, vaporosamente,

---

42 Citamos, exemplificadamente, artistas do século XIX e início do século XX, que mobilizaram o mito bíblico nas artes: Gustave Moreau, J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Heinrich Heine, Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue, Oscar Wilde, Richard Strauss e Jules Massenet.

43 TEODORO SOBRINHO, Simone. Um corpo estranho na literatura brasileira: a modernidade da lírica de Gilka Machado, 2022, p. 167.

44 Mateus, 14; Marcos, 6.

45 GOTLIB, Nádia Battella. “Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica”. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 59, p. 361–380, 2018.

46 MACHADO, Gilka. Revelação dos Perfumes, 1916.

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

gravada na esfinge da Natureza”<sup>47</sup>. E mais: há “uma orquestra, cujos instrumentos são plantas, cujas músicas são vapores; se quereis escutá-la, penetrai o teatro da Natureza, aprestai os ouvidos da alma e deliciar-vos-eis com as magníficas óperas do perfume.”<sup>48</sup>

Figura 6: Gilka Machado



Fonte: MACHADO, Gilka. *Revelação dos Perfumes*, 1916.

Temos que, “ao enveredar por territórios sensoriais do corpo, a mulher

47 *Ibidem*, p. 7.

48 *Ibidem*, p. 20.

quebra o tabu do ser divinizado (mulher pura) ou profanado (mulher prostituída), visão assim tipificada por uma sociedade patriarcal e machista.”<sup>49</sup> O que pode ser visualizado, também, ao colocar a dualidade da musa como satânica e divina. Outro aspecto interessante em “Commigo mesma”, por fim, refere-se à forma: os versos são polimétricos, há musicalidade pelas aliterações e rimas, que se alternam e se emparelham, sem esquemas prévios. A estrutura é irregular quanto ao tamanho das estrofes, sendo oito ao todo, tendo respectivamente oito, treze, doze, oito, nove, sete e treze versos cada uma.<sup>50</sup>

Talvez, Madame Chrysanthème (Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos - 1869-1948) tenha sido a primeira a reconhecer rastros da modernidade na poética de Gilka.<sup>51</sup> Em abril de 1933, mesmo ano que Gilka foi eleita a maior poetisa, Chrysanthème escreveu na Revista O Malho, que Gilka era “Modernamente dominada por uma espiritualidade denunciadora, suave e melancólica”.<sup>52</sup> Como lemos, Gilka se *traduz* em seus versos: a autora performa o erótico, vive-o<sup>53</sup>. Há uma continuidade<sup>54</sup> desse eu-mulher em sua poética; há, pois, a transgressão aos ditames conservadores de sua época: ela era muito moderna.<sup>55</sup>

---

49 GOTLIB, Nádia Battella. “Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica”. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 59, 2018, p. 361–380. p. 371.

50 TEODORO SOBRINHO, Simone. Um corpo estranho na literatura brasileira: a modernidade da lírica de Gilka Machado, 2022, p. 167.

51 *Ibidem.*

52 CHRYSANTHEME. “Como receberam a vitória de Gilka Machado”. O Malho. Ano XXXII, n. 1580. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1933, p. 6.

53 Retomando Audre Lorde, “[...] o erótico não diz respeito apenas ao que fazemos; ele diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos no fazer”. LORDE, Audre. “Usos do erótico: o erótico como poder”, 2019. s./p.

54 Cf. BATAILLE, Georges. O erotismo, 1987.

55 Cf. ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Elas eram muito modernas”, 2022, p. 244-269.

## Um outro começo, ou a ideia de por vir

Jacques Derrida<sup>56</sup>, ao falar sobre o passado por vir refere-se às possibilidades de abertura. Quando nos referimos ao por vir, não falamos, portanto, em futuro: estamos falando da abertura da escrita às possibilidades outras, a novos textos, novas histórias, novos corpos; nos referimos à promessa sem fim da desconstrução<sup>57</sup>, da reinvenção do mundo. Uma promessa que reinventa os próprios limites entre o ficcional e o real, buscando vozes vindas de outros lugares, até então não consideradas pela história: um gesto de confiar, tecer a muitas mãos.<sup>58</sup> O por vir, assim, se assume como memória do passado, isto é, é “aquilo que se lança como um ponto inacabado no tecido do mundo e da vida. Um tecido aberto, vazado, cheio de espaçamentos. Vista deste lugar, a literatura é sempre um lugar de partida e de chegada. Estamos sempre partindo e chegando na escrita do outro”<sup>59</sup>.

Ao nos dedicarmos à escrita deste texto, nos colocamos, então, em um lugar de curadoria, escolhendo dentre os vários possíveis que herdamos<sup>60</sup> do evento de 22 e de seus desdobramentos. Este texto, por consequência, é apenas um começo. Um começo de um resgate sob outra perspectiva, com novas vozes e novas histórias, as quais foram apagadas. Buscamos essa ideia de passado por vir, no sentido de uma sempre abertura à voz do outro - e, aqui, nessa abertura, ouvimos Gilka Machado. Buscamos os espaços em brancos do texto, reservados a esse outro da história, que reivindica alteridade em sua

---

56 DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, 1994.

57 O termo aqui é utilizado no sentido apreendido a partir dos escritos de Jacques Derrida e a estratégia desconstrucionista por ele desenvolvida. Cf. DERRIDA, Jacques. *Posições*, 2001.

58 PIMENTA, Luciana; ARAÚJO, Luísa Consentino de Araújo. “‘Corpo-escrita’ na poética escrivente de Conceição Evaristo: A literatura como espaço para vozes por vir”, 2022, p. 534-549.

59 PIMENTA, Luciana. “Direito e Literatura como movimento de re-leitura e re-escritura do Direito: o método pr’além do método - articulações pluriversais de caminhos por vir, talvez o direito à alegria”, 2022, s./p.

60 DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. “Escolher sua herança”, 2004, p. 9-31.

diferença.<sup>61</sup>

## Referências

1922 - *A Semana Que Não Terminou*. Valor Econômico. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/02/10/1922-a-semana-que-nao-terminou.ghhtml>. Acesso em: 02 mar. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond. “Gilka, a antecessora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. Caderno B, ano 90, n. 254, p.7. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pagfis=23467](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=23467). Acesso em: 29 maio 2023.

ANDRADE, Gênese. “Apresentação”. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 7-12.

ANDRADE, Gênese. “Memórias do Modernismo”. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 596-642.

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-262.

ARAÚJO, Luísa Consentino de. “Nas ‘águas-lembranças’ de Conceição Evaristo: ressonâncias, atravessamentos e formação discursiva afro-brasileira”. In: PIMENTA, Luciana; BENTES, Hilda (org.). *LEGENTES: desconstrução e caminhos outros para ler em Direito e Literatura*. São Paulo: Dialética, 2022. p. 279-297.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

---

61 Cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*, 2010; Idem, “Quem reivindica a alteridade?”, 2019, s./p.

BARROS, Regina Teixeira de. “As mulheres na Semana de 22 e depois”. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 231-242.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em: 25 maio 2023.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. “As incuráveis feridas da natureza feminina”. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 97-120.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARDOSO, Rafael. “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil.” *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 17–34, jan. 2022.

CARDOSO, Rafael. “A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921–1925”. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, v. 1, n. 5, p. 20-34, 2022.

CHRYSANTHEME. “Como receberam a vitória de Gilka Machado”. *O Malho*. Ano XXXII, n. 1580. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1933, p. 6.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. “Escolher sua herança”. *In*: DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Diálogos. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 9-31.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Tradução Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradutores Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DUARTE, Constância Lima. “Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil.” *Pontos de Interrogação*, [s.l.], v. 1 n. 1, p. 76–86, 2011.

DUARTE, Constância Lima. “A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil.” *Revista Araticum*, [s.l.], v.14, n.2, p. 9-24, 2016.

DUARTE, Constância Lima. “Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação”. *Revista XIX*, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 95–105, 2017.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Elas eram muito modernas.” *In*: ANDRADE, Gênese. *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 244-269.

GILKA Machado. *Revista Trip*. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/webstories/quem-foi-gilka-machado>. Acesso em: 02 mar. 2023.

GOTLIB, Nádia Battella. *Com Gilka Machado, Eros pede a palavra*. Labrys, études féministes/ estudos feministas, janeiro/ junho 2016. Disponível em: <https://www.>

labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm. Acesso em: 29 maio 2023.

GOTLIB, Nádía Battella. “Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica”. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 361–380, 2018.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3a. edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

JACKSON, Kenneth David. “As molduras do Modernismo.” *In*: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 127-151.

LORDE, Audre. “Usos do erótico: o erótico como poder”. *In*: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Ensaios e conferências. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntico, 2019. s./p.

MACHADO, Gilka. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro; São Paulo: Tipografia da Revista dos Tribunais, 1916. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130335>. Acesso: 10 maio 2023.

MACHADO, Gilka. *Mulhernua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos Editor, 1922. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130333>. Acesso: 03 out. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. “O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro”. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 1–23, 2022.

O IMPARCIAL. Ano X, nº 1252, Rio de Janeiro, 28 de março de 1922. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107670\\_02&pagfis=9869](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pagfis=9869). Acesso em: 29 maio 2023.

PAULA, Janaina Rocha de. “Tradução legente e experiência literária em Maria Gabriela Llansol.” *Cadernos de Tradução*, v. 41, p. 247-270, 2021.

PEREIRA, Maria do Rosário A. “Gilka Machado (1893-1980)”. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Memorial do Memoricídio*. Escritoras brasileiras esquecidas pela história. v. 1. Minas Gerais: Editora Luas, 2022. p. 157-162.

PIMENTA, Luciana; ARAÚJO, Luísa Consentino de Araújo. “‘Corpo-escrita’ na poética escrevente de Conceição Evaristo: A literatura como espaço para vozes por vir.” In: X CIDIL, 10, 2021, On-line. *Anais do X CIDIL - As fronteiras em Direito e Literatura: Narrativas Insurgentes e Inquietações Contemporâneas*. Santa Maria: RDL, 2022. p. 534-549.

PIMENTA, Luciana; BENTES, Hilda (org.). *LEGENTES: desconstrução e caminhos outros para ler em Direito e Literatura*. São Paulo: Dialética, 2022.

PIMENTA, Luciana. “Direito e Literatura como movimento de re-leitura e re-escritura do Direito: o método pr’além do método - articulações pluriversais de caminhos por vir, talvez o direito à alegria”. In: FALEIROS, Taísa Haber; LIMA, Lucas Ferreira Mazete (org.). *Mimesis: O direito através da literatura*. São Paulo: Dialética, 2022. s./p.

PIMENTA, Luciana. *MESA REDONDA: “MULHERES NA SEMANA DE ARTE MODERNA”*. UNIMONTES Campus Espinosa [YouTube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rbygeaBk1Ag>. Acesso em: 03 out. 2022b.

PIOVESAN, Cleusa. “Erotismo e sexualidade como condição emancipatória na poesia de Gilka Machado.” *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 29–50, 2021.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1991.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Centro e margens: notas sobre a historiografia literária”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 127-141, jul./dez.

2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; MONTEIRO, Pedro Meira. “A São Paulo da Semana: barulho dentro e fora do Teatro”. *Cienc. Cult.* [online], v. 74, n.2, p.1-14, 2022.

SEMANA de Arte Moderna: onde ver, ler e ouvir obras de 1922. *BBC News Brasil*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60297083>. Acesso em: 02 mar. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Quem reivindica a alteridade?” *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. s./p.

TEODORO SOBRINHO, Simone. *Um corpo estranho na literatura brasileira: a modernidade da lírica de Gilka Machado*. 2022. 212 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

TRINDADE, André Karam; BERNST, Luísa Giuliani. “O estudo do Direito e Literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão.” *ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 225-257, jun./jul. 2018.

## **Agradecimento**

Este trabalho, em relação à autora Luísa Consentino de Araújo, conta com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Minas Gerais – FAPEMIG.

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

Submissão: 02/06/2023  
Aceite: 18/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94747>

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

# A Bossa Nova e a Música Nova: reflexos do Modernismo brasileiro na obra de Gilberto Mendes

Bossa Nova and the Música Nova: Reflections of  
Brazilian Modernism in the work of Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos  
*ContemporArte* - UFMT

Rodrigo Vicente Rodrigues  
PGEHA - USP

Raphael Fernandes Lopes Farias  
*ContemporArte* - UFMT

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94748>

## Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre alguns índices de modernidade na arte brasileira, com enfoque na música. Observou-se como o(s) modernismo(s) brasileiro(s) operou negociações entre o regional e o estrangeiro e como as imagens de brasilidade foram agenciadas em sua circulação internacional até os anos 1960, nos quais emerge a Bossa Nova. Esta foi entendida como ponto de inflexão para os desdobramentos estéticos em imagens visuais e sonoras. Nesse sentido, destaca-se o compositor Gilberto Mendes, que se apropria desse gênero, visto como representante de certa noção de brasilidade, e usa os ideais modernistas do Movimento Música Nova, numa confluência do local e do internacional. Como exemplos desse processo, foram analisadas as obras *Diálogo de Ruptura* e *Viva Villa II* e, para tanto, foi utilizada uma metodologia interdisciplinar e qualitativa, abarcando revisão bibliográfica e análise musical, além de trazer majoritariamente contribuições da História da Arte e da Musicologia. Pretende-se, assim, contribuir para uma visão mais reflexiva e crítica do modernismo musical brasileiro, bem como para uma perspectiva abrangente das influências da Bossa Nova na nossa música de concerto, em um modo de análise que toca problemáticas que a própria formação social, étnica, cultural, política e econômica do País encerra.

Palavras-chave: Bossa Nova; modernismo brasileiro; Movimento Música Nova; Gilberto Mendes.

## Abstract

This article presents a reflection on some modernity features in Brazilian art, focusing on music. It was observed how the Brazilian modernism(s) operated foreign and regional arrangements and how the Brazilianness was managed in its international fashion until the 1960s, in which Bossa Nova emerged. This was understood as a turning point for aesthetic developments in visual and sound images. In this sense, the composer Gilberto Mendes stands out, owning this genre, which is seen as representative of a certain notion of Brazilianness, blending it into modernist ideals of the New Music Movement, to build a confluence between the local and the international. Exemplifying such process, the works *Diálogo de Ruptura* and *Viva Villa II* were analyzed and, for that, interdisciplinary and qualitative methodology was used, encompassing a bibliographical review and musical analysis, besides bringing mostly contributions from the History of Art and Musicology. It is intended to contribute to a more thoughtful and critical view of Brazilian musical modernism, as well as to a comprehensive perspective of the influences of Bossa Nova in our concert music, in a kind of analysis that touches on issues and encompasses the societal, ethnic, cultural, political and economic formation of the country.

Keywords: Bossa Nova; Brazilian modernism; Música Nova Movement; Gilberto Mendes.

## Introdução

A emergência do Movimento Modernista brasileiro foi fruto da convergência de vários fatores. Dentre eles, destacam-se o retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, vindo da Europa e “conquistado pelo futurismo”, a exposição paulistana de Anita Malfatti, de 1917, e o aparecimento de Victor Brecheret<sup>1</sup>. Em seguida, consolida-se o grupo modernista paulista e surge a Semana de Arte Moderna de 1922. Aí já estava colocada a preocupação com a cor local, já que a ideia central daquele momento era criar obras que refletissem a realidade do povo, fomentando o uso de elementos do folclore e da música popular nos procedimentos composicionais.<sup>2</sup>

Assim como nas artes plásticas e na literatura, os compositores de música de concerto brasileira, desde o século XIX, almejavam alcançar um caráter musical *brasileiro*, de modo que a emergência do modernismo musical aqui foi filtrada por questões nacionalistas, gerando manifestos e polêmicas “cartas abertas”. Especificamente na música, pode-se dividir o modernismo brasileiro em três períodos: o primeiro foi de 1922 a meados de 1940, quando o arquétipo musical romântico-impressionista foi gradativamente substituído por certo caráter popular; o segundo irrompe em 1946 com o *Manifesto Música Viva*, prolongando-se até a década de 1960; e o terceiro é derivado do *Manifesto Música Nova* (1963), quando antropofagicamente as vanguardas europeias são deglutidas em terras brasileiras<sup>3</sup>.

Gilberto Mendes (1922-2016), profícuo compositor santista, nasceu no ano da Semana de 22, e musicólogos salientam a relevância de sua obra

---

1 NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008, p. 47-48

2 *Ibidem*.

3 SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-moderno na música e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

e o caráter antropofágico e modernista desta. Neste artigo, pretendemos demonstrar como o compositor se apropria da brasilidade da Bossa Nova usando os ideais do *Movimento Música Nova*, mais especificamente nas obras *Diálogo de Ruptura* e *Viva Villa II*.

## Origens e desdobramentos do modernismo brasileiro

O modernismo brasileiro, embora muitas vezes visto como uma ruptura, iconizada na Semana de Arte Moderna, foi um processo cujas raízes vêm de antes de 1922 e que ecoam para além disso. Mário Pedrosa observa a necessidade de demonstração de modernidade, tanto material como simbolicamente, é algo que permeia toda a constituição do Brasil e uma das preocupações centrais de sua *intelligentsia*. Partindo da chamada *Missão Francesa* (1816), o crítico sustenta que os artistas franceses teriam interferido no desenvolvimento de uma arquitetura vernacular que se desenvolvia desde a época colonial e que foi suplantada, de modo que a velha edificação portuguesa era substituída pelo neoclassicismo<sup>4</sup>. Assim, a adesão à já tão difundida francofilia “teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a civilização portuguesa começava a ganhar contornos de cultura local”<sup>5</sup>. Ou seja, substituíram-se as formas que já estavam em curso por algo visto como “mais moderno”, o que se repetirá em vários momentos, e um dos grandes paradigmas disso é a supracitada Semana de 22, tendo o próprio Mário de Andrade, em 1942, dito que os modernistas de São Paulo haviam importado o modernismo, mais uma vez de Paris<sup>6</sup>.

---

4 PEDROSA *apud* ARANTES, Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: São Paulo: Edusp, 2004, p. 16

5 ARANTES, Otília. Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

6 ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In Aspectos da literatura brasileira. 5ª ed. São Paulo: Martins. Fontes, 1974.

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

Se no século XIX o romantismo indianista de Gonçalves Dias (cujos versos figuram no nosso Hino Nacional) era índice de brasilidade – com todas as implicações e problemas que se lhe podem apontar –, posteriormente a prosa de Monteiro Lobato e a pintura de Almeida Júnior também serão indicativos de um desejo de criação de algo nacional, mesmo que ainda calcado em certos *modi operandi* europeus, o que não será apagado quando do advento da arte moderna, já que as duas expressões pioneiras dessa seara no Brasil são Lasar Segall e Anita Malfatti. O primeiro, cuja primeira exposição aqui se deu no começo da década de 1910, era um lituano expatriado, ao passo que as obras de Malfatti apresentadas em 1917 são de marcada compleição expressionista.

De qualquer modo, a busca por modernidade é um contínuo e desdobra-se em outras iniciativas. Como exemplos, podemos citar a criação da Universidade de São Paulo (1934), a fundação do Museu Nacional de Belas Artes (1937) e a criação de museus que passam a colecionar arte moderna – MAM-RJ, MAM-SP e MASP, todos de fins da década de 1940. No mesmo período será criada a Bienal de São Paulo (1951), que salienta não mais a questão arte acadêmica *versus* arte moderna, mas a disputa entre a arte moderna figurativa e o abstracionismo, motivo pelo qual a década de 1950 será o coroamento do concretismo brasileiro.

Anteriormente, a conjuntura internacional da primeira metade do século XX propiciara que certas áreas se desenvolvessem: desde meados do século anterior a produção cafeeira do Sudeste permitiu a concentração de renda e elevação de São Paulo a cidade hegemônica. Ao mesmo passo, as duas grandes guerras possibilitaram certo desenvolvimento da indústria nacional. Assim, o contexto em que surge a Bossa Nova é necessariamente um período de grande dinamismo para o Brasil: em meados do século começa a ter grande força a indústria automobilística nacional – enorme índice de modernidade

e de conquista de bem-estar em se tratando de uma economia capitalista e de consumo, que se queria distante da URSS –, a seleção verde-amarela ganha a Copa do Mundo de 1959 e Brasília é construída.

Ainda que hoje a mudança da capital seja algo sedimentado, à época era algo de incomensurável ambição: não só o país teria uma cidade planejada e construída “do zero”, como seria feita com as mais modernas técnicas de engenharia e arquitetura, a que se liga a questão estética; desse modo a modernização técnica e estética formavam um amálgama que era visto como metonímia de uma possível modernização estrutural do Brasil. Ademais, a arquitetura moderna/racional era uma “linguagem universal”, e não mais estaria imitando estilemas cuja origem poderia ser facilmente identificada, mas se valia das novas técnicas construtivas e se inseria no discurso internacional, já apontando quiçá a globalização do pós-moderno.

Mário Pedrosa, a partir do historiador da arte alemão Wilhelm Worringer, adota a definição de civilização-oásis para falar de Brasília, uma repaginação do ato de tomada de posse e de desbravamento a partir de fórmulas importadas<sup>7</sup>:

A ideia de uma capital “plantada” na aridez do cerrado central aparece, portanto, a Mário Pedrosa como a repetição do gesto de nossos antepassados que para cá “transplantaram” sua cultura europeia, não tendo encontrado cultura ou civilização que devesse ser preservada. O Brasil, como a América, não passava de imenso viveiro de formas importadas - tal qual um “oásis” no meio do deserto (que podia ser a nossa mata virgem). [...]. O termo “civilização-oásis” enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial, da qual Brasília ainda faz parte [...] o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria assim sintetizada, naquele conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização.<sup>8</sup>

7 PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 2004. p. 389-390

8 ARANTES, Otilia. Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

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

Assim, as décadas de 1950-60, foram de grandes aspirações nacionais, que se propagavam interna e internacionalmente, fazendo com que tanto Brasília como a Bossa Nova se transformassem em cartões-postais da brasilidade. Contudo, ainda que a nova capital estivesse mais calcada numa linguagem universal que se aclimatava ao chegar aqui (como o uso dos *brise-soleil*), a Bossa Nova, ainda que numa linguagem mais arrojada, não conseguirá deixar de lado certo *modus operandi*: há, pois, uma volta a certas noções de brasilidade e à evocação do clima tropical que propicia os corpos à mostra e a visão da *garota de Ipanema*. Se antes Carmen Miranda era estrela hollywoodiana vendendo a imagem de gingado e de tropicalidade a partir das suas frutas, a *garota de Ipanema* também será a imagem construída de Brasil para consumo externo.

Assim, podemos pensar novamente no primeiro modernismo. Por exemplo, uma obra como *A Negra*, de Tarsila do Amaral, foi vista em Paris no início da década de 1920, dando à capital francesa uma imagem de Brasil pela via do exotismo; de mesmo modo, a bossa vai se valer também da construção de brasilidade, numa arrojada negociação que lhe permitiu ser difundida através da indústria fonográfica global e, mesmo que não mais fosse feita a partir dos batuques das classes populares, não se desvencilha da imagem de Brasil que é mais facilmente identificada e consumida lá fora: a paisagem do Rio de Janeiro e o clima quente da capital fluminense. Desse modo, entender como a Bossa Nova era agenciada naquele momento, seus modos de propagação e suas camadas de significados implica também observar a conjuntura brasileira no período em outros aspectos que não apenas os artístico-musicais. Ademais, há vários pontos de convergência entre o modernismo nas artes plásticas, a Bossa Nova e a música de concerto brasileira na primeira metade do século XX, como veremos nos tópicos a seguir.

## Bossa Nova como índice de modernidade

No contexto desenvolvimentista das décadas de 1950 e 1960, musicalmente a Bossa Nova foi seu mais fiel representante. No livro organizado por Augusto de Campos *Balanço da Bossa e outras bossas*, de 1968, a Bossa Nova é apresentada como algo

[...] definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. [...] Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus idólatras dos tempos idos<sup>9</sup>.

Na música popular, o elemento “velho” apontado por Campos era representado pelo samba-exaltação e também pela influência do bolero e sua confluência com o samba-canção. Os arroubos românticos e os apelos amorosos, carregados da moral cristã sob cenários noturnos onde se encontram barroquismos<sup>10</sup> não mais representavam o ideário nacional-desenvolvimentista. As novas tecnologias de captação e reprodução sonora, por sua vez, favoreceram o despontar de novos modos de produção musical e a emergência dos cantautores<sup>11</sup>, de conjuntos musicais pequenos e instrumentos elétricos.

Entre os construtores da nova estética trazida pela Bossa Nova, encontramos figuras centrais ligadas ao modernismo musical, como Guerra-Peixe, que afirmou em transmissão radiofônica em 1958 que “a Bossa Nova

---

9 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*, 1993, p. 14-15.

10 FARIAS, Raphael F. Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latinoamericanos no Brasil, anos 1940 e 1950/ Bolero, samba-canção and sambolero: matrices, nomadism and hybridism of Latin American musical genres in Brazil, 1940s and 1950s. *Revista Brasileira do Caribe*, [S. l.], v. 19, n. 36, 2018. Disponível em: <http://cajapio.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/10089>. Acesso em: 28 ago. 2023., 2018.

11 FABBRI, Franco. “Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações”. Marcio Giacomini Pinho (trad). *Vórtex*, 2017, p. 1-31.

é uma inseticida sonora na aspereza batuqueira e na castração bolerosa<sup>12</sup>; nomes como Gabriel Migliori, Oswaldo Borba, Peracchi, Panicalli, Gnattali, Lindolfo Gaya e Moacir Santos; e ainda Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Julio Medaglia que deram origem, conjuntamente com outros compositores, ao movimento *Música Viva*, no âmbito da música de concerto nacional. As tensões entre as diferentes concepções nesse escopo musical se evidenciaram no embate entre os compositores Camargo Guarnieri, que teria contido o avanço do *Música Viva* em São Paulo; e Koellreutter, o que se verifica na Carta Aberta de Guarnieri publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em dezembro de 1950<sup>13</sup>. Apesar das contendas intelectuais, a música popular urbana brasileira, pelos anos 1950, já mostrava franca assimilação do jazz e das práticas “eruditas” por causa da dupla atuação entre os campos popular e erudito dos nomes supracitados.

Suscintamente, o desenho melódico, enxuto se comparado aos sambas-canções, coaduna perfeitamente com a proposta arquitetônica que emergira no Brasil. Conforme análise de Paulo Costa Lima<sup>14</sup>, os intervalos entre as notas e suas repetições, calculadamente comedidas, geram um movimento que transpassa do ouvido para o corpo e para o visual. Assim, o ritmo característico, de “síncopa quebrada”, marcado não mais pelos batiques, mas pelo violão ou pela bateria como que em surdina, não deixa perder as características pelas quais a música brasileira se fez conhecida, respondendo ao ideal de uma forma que se sobrepõe aos apelos instantâneos do corpo que dança em contágio frenético<sup>15</sup>; a harmonia se distancia do eixo tonal do dialogismo tensão-resolução tradicional da música ocidental, e, de modo

---

12 Ruy Castro *apud* LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio, 2011, p. 143.

13 KATER, Carlos. *Música Viva*, 2007, p. 88-95.

14 Cf. LIMA, Paulo Costa. *Rebolation!!! As mãos fazem os movimentos das notas, mostrando que o rebolado foi representado na melodia (independentemente do ritmo da base)*, 2022.

15

similar ao jazz, expande-se com os empréstimos modais, a tonalidade ambígua, dissonâncias e modulações inesperadas, mas mantendo a necessidade de se fazer suportável e compreensível para o mercado, já que é música popular das mídias.

As letras da Bossa Nova comumente evocam paisagens naturais onde repousam sentimentos de amor, contemplação e saudade, agora mais leves em sua carga emocional, ao encontro das mudanças da sociedade e das relações de intimidade apontadas por Giddens<sup>16</sup> a partir do segundo pós-guerra. Nesse sentido, a transição entre a Era Vargas e a democracia é emblemática. O tom de diálogo, trazido dos enredos prosaicos do samba canônico e dos recitativos do *cool jazz* em *sotto voce*, predomina no modo de se cantar Bossa. A novidade, nesse aspecto, é o modo de concatenar os intervalos melódicos e acentuação tônica com a harmonia e o ritmo musicais, em uma relação intersemiótica alusiva à poesia concreta. Contudo, o problema aqui apontado é a construção da Bossa Nova como o cartão-postal sonoro<sup>17</sup> do Brasil, que é tão somente um recorte idealista – e, nesse sentido, romântico – do país e que deixa de lado, numa postura claramente internacionalista e turística, as mazelas da urbanização desenfreada.

Expondo essa face da Bossa Nova, destaca-se o trabalho de José Ramos Tinhorão<sup>18</sup>, que, de encontro ao ideário estético exposto por Campos<sup>19</sup> e seus signatários, demonstra como o gênero foi tramado para cumprir antes um papel subalterno do que uma ação estética original, atribuindo o surgimento da Bossa Nova à hegemonia estadunidense. Nesse sentido,

---

16 Cf. GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas, 1993.

17 Como cartão-postal sonoro entende-se as diluições artísticas forjadas, sobretudo pelas mídias, para formular produtos que representem a cultura local sob a ótica do turismo, ou ainda, para o consumo dito “ecclético”, generalista, facilitando a digestão de signos complexos. Cf. VALENTE, Heloísa de A. D. Jurandy surfã sobre um jacaré tocando o Bolero de Ravel, 2020.

18 TINHORÃO, José Ramos. Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969.

19 CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas, 1993

a propaganda cultural massiva dos Estados Unidos faria com que o jazz fosse assimilado e revertido, juntamente a elementos da música local, num “produto agora ao nível moderno, sofisticado e industrial”<sup>20</sup>, deixando para trás a venda do “[...] aspecto exótico do café e do carnaval [...], temas típicos do subdesenvolvimento”<sup>21</sup>.



**Figura 01:** imagens que representaram o ideário cultural dos anos 1960: as paisagens cariocas e a pretensa revolução moderna realizada pela Bossa Nova.

Isso teria acontecido a partir de 1961, com a vinda de músicos estadunidenses, financiados pelo Departamento de Estado, ao *American*

20 TINHORÃO, Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969, p. 100

21 Jobim *apud* TINHORÃO, Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969, p. 104.

*Jazz Festival*, no Rio de Janeiro. Em seguida, seriam gravados discos nos Estados Unidos sob a influência do “*brazilian jazz*” – como foi denominada a Bossa Nova então –, e haverá o show de músicos brasileiros, parcialmente financiados pelo Estado brasileiro, no *Carnegie Hall*, em 1962, com a temática bossanovista. Para Tinhorão, a origem social do movimento e as relações diplomáticas entre os dois países – Vinícius de Moraes, que era um dos grandes entusiastas da Bossa Nova, era diplomata – possibilitou essa troca, que, ainda no entendimento do autor, serviu bem mais aos interesses estadunidenses ao reforçar seu universalismo cultural.

Nesse sentido, em *Orfeu Negro*, pioneiro no reconhecimento do cinema nacional no exterior, há a intenção de mostrar as facetas do “país do carnaval” em suas contradições de classe, principalmente as ligadas à questão racial. As cenas ambientadas na favela frequentemente estão sob alguma canção bossanovista de forma diegética – isto é, quando a música também é ouvida e experienciada pelas personagens – reforçando o caráter midiático a que se propunha a Bossa Nova. Contudo, ao mostrar um recorte da favela de onde se enxergam as belas paisagens litorâneas, recai-se, em verdade, na romantização. O enredo, baseado no mito grego de Orfeu e Eurídice, e o desfecho trágico causado por ciúmes e disputas entre casais, mostra-se mais como uma adaptação visual e ambiental do que uma tradução sociológica, sendo comparável a qualquer libreto de ópera romântica da cultura europeia. Não à toa, a produção do filme é dividida entre Brasil, França e Itália.

Destarte, o modernismo musical dos anos 1960 fez parte de um projeto desenvolvimentista que renovava a imagem do Brasil, principalmente aos olhos estrangeiros. Exotismos, ruralismos e arcaísmos “superados”, as imagens evocadas mostravam um país que harmonizava suas riquezas naturais e industriais; a música popular urbana entra na rota das mídias definitivamente, acompanhando todo o processo modernizador, e

demonstrava uma espécie de convergência das tendências da música de tradição erudita que, ao mesmo tempo que fornecia a matéria-prima de complexidade técnica para os arranjos, incorporava elementos que foram adaptados para a circulação e consumo em massa.

## **Modernismo Brasileiro e o Movimento Música Nova**

Conforme assevera Travassos<sup>22</sup>, posteriormente à Semana de 22, Villa-Lobos divulga sua música na Europa e Mário de Andrade passa a ser o mentor do primeiro modernismo musical brasileiro e, em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), defende a formação de uma nação através da “alta cultura” e do nacionalismo.<sup>23</sup> Os compositores que o seguiram foram Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri.

Através de Koellreutter, após a Segunda Grande Guerra, propunha-se aqui o uso do dodecafonismo e ele criou o *Grupo Música Viva* em 1939, no Rio de Janeiro, e exercia intensa atividade pedagógica, através da qual difundia as conquistas técnicas da vanguarda europeia, mais especificamente da Segunda Escola de Viena.

De acordo com Egg, inicialmente houve um conflito velado entre a proposta vanguardista e os nacionalistas. Contudo, em meados da década de 1940, ela já influenciava alguns alunos cuja afirmação de carreira passava por afrontar a geração nacionalista estabelecida<sup>24</sup>. Alguns desses alunos, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Katunda e Guerra-Peixe, lançaram

---

22 TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro. Zahar, 2000.

23 EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, p. 15.

24 *Ibidem*, p. 43.

com Koellreutter o *Manifesto Música Viva* (1946), publicado na revista *Música Viva* em 1947 e marcando um novo período do modernismo musical brasileiro, liberto agora do pensamento de Mário de Andrade.

Comunista, Santoro vai estudar na França e participa do *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais*, em Praga, em 1948, no qual se discutiu a aplicação do Realismo Socialista à música, idealizada por Andrei Zdanov. De acordo com Neves, Zhdanov determinava que os compositores fugissem ao subjetivismo para poder expressar as ideias progressistas das massas, aderissem às culturas nacionais de seus países, defendendo-as do cosmopolitismo e se dedicassem sobretudo à música vocal e a educar musicalmente as massas<sup>25</sup>.

No Brasil, Santoro escreveu um artigo em agosto de 1948 professando a necessidade de se adotar uma linguagem nacionalista nas composições, o que, segundo Mendes<sup>26</sup>, fez com que os principais compositores do *Música Viva* rompessem com o dodecafonismo e com o atonalismo de Koellreutter, também como fruto do pensamento do Manifesto Zhdanov. No início da década de 1950, a polêmica *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita por Guarnieri, segmentou os compositores brasileiros em grupos antípodas – os nacionalistas, que acatavam as diretrizes de Mário de Andrade, tendo como principais representantes Guarnieri e Mignone; e os que usavam as técnicas advindas da Segunda Escola de Viena, ligados ao professor Koellreutter. Nesse sentido, Mendes declarou que Guarnieri aproveitou o contexto para publicar uma carta aberta, em 1950, no jornal *O Estado de São Paulo*, contra o dodecafonismo “na mais pura linguagem zhdanovista, apesar de ele não ser comunista”. Guarnieri equiparava o dodecafonismo ao abstracionismo, hermetismo, existencialismo e ao

---

25 NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008, p. 183.

26 MENDES, Gilberto. *Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda*. Revista *Música*. v.2, n. 1, maio 1991, p. 39.

charlatanismo, considerando-o fruto da degenerescência cultural advinda do cosmopolitismo. Assim, Mário de Andrade e Zhdanov deram grande força à corrente nacionalista na música de concerto<sup>27</sup>.

Gilberto Mendes, também de formação comunista, nessa época estudou brevemente com Santoro, compondo algumas obras de matiz nacionalista, como o *Ponteio*, e várias obras de caráter eminentemente político, como *Lamento* e a *Fala Inicial do Cancioneiro da Inconfidência*. Apesar da temporária adesão da esquerda brasileira a Zhdanov, com o conhecimento dos crimes de Stalin, a esquerda musical paulatinamente volta a se inspirar nas vanguardas<sup>28</sup>. Segundo Rizzo<sup>29</sup>, outro aspecto relevante que também favorece a aproximação da nova geração com as vanguardas foi o meio retrógrado que imperava na capital paulista. Nesse contexto, Prada<sup>30</sup> pontua que Gilberto Mendes se ligou ao grupo de poetas concretistas denominado Noigandres<sup>31</sup> logo após o lançamento da Poesia Concreta<sup>32</sup> (1956). Mendes afirma que o ambiente musical era retrógrado, por isso os novos músicos se aproximaram dos arrojados poetas concretos paulista, sobretudo Pignatari e os irmãos Campos<sup>33</sup>.

A década de 1960 foi intensa. Mendes participou na ocasião dos cursos

---

27 *Ibidem*.

28 Cf. RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2011.

29 Cf. RIZZO, Luiz Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

30 Cf. PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo. Terceira Margem, 2010.

31 Noigandres foi um grupo de poetas paulista integrado por pelos irmãos Campos, Pignatari e Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, resultando em uma revista homônima.

32 A Poesia Concreta surgiu na década de 1950 simultaneamente no Brasil e na Suíça através do Manifest for konkret poesie publicado em 1953. O surgimento oficial da poesia concreta no Brasil dá-se em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-SP.

33 MENDES, Gilberto. *A Música*. In: ÁVILLA, Afonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 134.

de Darmstadt, que contaram com a presença de destacados compositores da vanguarda, como Olivier Messiaen, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, dentre outros. Sobre esses cursos, Mendes diz que ir a Darmstadt naquele momento era como um muçulmano ir a Meca, algo que todo compositor de vanguarda no período gostaria de fazer, encontrando-se com colegas de várias partes do mundo para “abrir os ouvidos para uma nova escuta: ouvir estrelas, ouvir estruturas, ‘pensar a música’, na feliz expressão de Pierre Boulez, sem dúvida a maior cabeça da sua geração”.<sup>34</sup>

Outro fato importante para a renovação da música de concerto brasileira foi a criação do *Festival Música Nova* em 1962, evento internacional e anual de música contemporânea. Segundo Lovaglio, “foi a partir do contato com Darmstadt e recarregados estética e intelectualmente que muitos músicos se sentiram motivados a realizar algo a favor da mudança do quadro de conservadorismo instalado em seu país”<sup>35</sup>. Em relação aos antecedentes do Festival, Mendes assinala que nos anos 1950 a atuação da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob a regência de Olivier Toni e do coral *Ars Nova*, sob a regência de Klaus-Dietter Wolff foram as duas atividades musicais mais significativas na capital paulista. O grupo *Música Nova* começa a se delinear nesse entorno, sendo que em 1961 a Orquestra de Câmara de São Paulo apresentou o primeiro concerto com obras do grupo, que até então era formado por Gilberto Mendes, Olivier Toni, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Régis Duprat.<sup>36</sup>

O *Manifesto Música Nova*, cujos signatários foram Mendes, Damiano

---

34 Mendes *apud* MARTINS, José Eduardo. Encontro com Pierre Boulez, Revista Música, São Paulo, p.199-218, volume 7, n.1-2, 1996, p. 217.

35 LOVAGLIO, Vânia Carvalho. Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-Americanos em Belo Horizonte (1986-2002). Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

36 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul. São Paulo. Terceira Margem, 2010, p. 35-36.

Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal, trazia aspectos interdisciplinares quando diz que: “(...) procura uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultura) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo”<sup>37</sup>. De Bonis observa convergências entre o *Plano Piloto de Poesia Concreta* (1958) e a forma e conteúdo do *Manifesto Música Nova*, como a estrutura do texto, sem maiúsculas, sua organização e compleição formal e semelhanças propositivas. No manifesto da poesia concreta afirma-se que é ela “produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso”, ao passo que no *Música Nova* prega-se o “desenvolvimento interno da linguagem musical, exata colocação do realismo: real=homem global”<sup>38</sup>.

O manifesto também se preocupou com a questão da comunicação de massa. Mendes afirma que as preocupações vanguardistas se ligavam às políticas e às problemáticas prementes do tempo, motivo pelo qual o Manifesto reavaliava as questões técnicas e os meios de comunicação e a máquina como instrumento e objeto, já que “a alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo”, por isso propunha-se uma nova “teoria dos afetos” dentro das relações de criação-consumo que emergiam, focando uma arte participante e revolucionária.<sup>39</sup>

Os integrantes do *Grupo Música Nova* retomaram os ideais do *Manifesto Música Viva* de Koellreutter, abordando a música contemporânea com base no estudo autodidático das obras de Berio, Boulez, Nono, Pousser, Stockhausen, visando a inserir os elementos da vanguarda europeia na

---

37 *Ibidem*, p. 126.

38 DE BONIS, Maurício. O Miserere de Willy de Oliveira: “aporia” e “apodictica”. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p.27.

39 MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. Revista Música. v.2, n.1, maio 1991; pp. 40-41.

música de concerto brasileira<sup>40</sup>.

Atrelado a toda a renovação composicional esteve o *Festival Música Nova* desde 1962, idealizado por Mendes, assim como outras manifestações em prol da divulgação da música de vanguarda na América Latina, como os *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea*. O predecessor desses cursos foi o *Núcleo Música Nueva de Montevideo* (1966), e que iniciou suas atividades encabeçado por quatro jovens compositores, todos discípulos de Héctor Tosar: Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva e Daniel Viglietti, além do próprio Tosar. Mendes nessa época começou a frequentar o *Curso Latino-americano de Música Contemporânea*, convidando vários músicos daí para o *Festival Música Nova* e conseguindo trazer pelo menos 40 músicos que atuaram tanto no Curso Latino-Americano como no *Festival Música Nova*.<sup>41</sup> Ambos os eventos tinham em comum a orientação esquerdista, de modo que Mendes afirma que só eram aceitos musicistas de caráter, postura política e ideais que convergissem para essa orientação e, mesmo que fossem já destacados, o principal era manter uma postura de luta pela democracia<sup>42</sup>. Percebe-se, desta forma, que havia uma resistência por parte de um grupo de compositores da música de concerto em relação aos governos autoritários que se instauraram na maioria dos países da América Latina a partir da década de 1960. Nesse contexto, Prada<sup>43</sup> diz que o grupo ligado ao *Música Nova* era o maior representante dessa posição e, inicialmente apenas musical, virou expressão de oposição ao autoritarismo, numa junção da face estética à política.

Sobre a relevância dos movimentos *Música Viva* e *Música Nova*, Maria

---

40 *Idem*. Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.40.

41 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: ...Terceira Margem, 2010, p.44.

42 MENDES, Gilberto. Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.215.

43 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: ...Terceira Margem, 2010, p.109.

Lucia Pascoal<sup>44</sup> pontua a originalidade e a liberdade que os compositores brasileiros exerceram durante seu mister, já que no contexto brasileiro, a criação musical sempre esteve focando os grandes centros e, apesar disso, os nossos compositores foram originais, buscando “manter a identidade preservada” e serviram para mudar mentalidades das gerações posteriores.

### **Gilberto Mendes: Modernismo e Bossa-Nova**

Gilberto Mendes foi um compositor multifacetado e que deixou um legado extremamente importante, tendo composto peças corais e orquestrais, música de câmara, para voz e piano, para solistas etc. Além de ter obtido sucesso, contribuiu para a renovação musical brasileira através do *Festival Música Nova* e assinando o Manifesto de mesmo nome. Assim, foi um compositor cujas obras são executadas nas principais cidades do País e em vários eventos internacionais, como *Festival Internacional de Músicas Experimentais*; *Sonidos de las Américas no Carnegie Hall*, *Festival de Música Brasileira*; *Inter-American Music Festival*; *III Festival de Música de America y España* e *Festival de Música de Vanguarda da Fundação Gulbenkian* etc.

Sua obra, contudo, não é algo monolítico, e há camadas em seu desenvolvimento criativo, que Adriana Francato<sup>45</sup> classifica em três períodos: o de formação (1945-1959), o do experimentalismo (1960-1982) e o do “pós-tudo”, a partir de 1982, título este dado pelo próprio compositor. Especificamente focando a produção pianística, Antônio Eduardo Santos a divide em formação (1945-1959), experimentalismo (1960-1982) e *Trans-*

---

44 PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. *In*: SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. (org.) *Arte e Cultura V Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009, p.119.

45 Cf. FRANCATO, Adriana. *Asthamatour de Gilberto Mendes: elaboração da partitura oficial supervisionada pelo compositor*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

*Formação* (após 1982), esta “marcada por uma nova sintaxe (...) e para a possibilidade de uma revolução permanente”. Vemos uma convergência entre as duas classificações, cujas últimas etapas encerrariam a questão da Estética da Impureza<sup>46</sup>. De qualquer modo, a segunda fase em ambos os pesquisadores enfoca a questão do experimentalismo, e é nela que há uma aproximação com a poesia concreta. Nesse sentido, Mendes compõe obras arrojadas, como *Nasce morre*, com texto de Haroldo de Campos, e *Vai e Vem*, além de peças corais com letra de poetas concretistas como o *Moteto em Ré menor* cujo texto é de Décio Pignatari, e *Beba Coca-Cola* e *Com Som Sem Som*, sobre poema de Augusto de Campos.

A obra que é paradigma desse momento de preocupações mais vanguardistas do compositor é *Santos Football Music* (1969), baseada na Estética da Impureza ao usar um elemento de massas e nacional por excelência como é o futebol junto a um elemento tipicamente aristocrático: a música de orquestra. Para compor a peça, ele usa meios eletrônicos (três tapes contendo irradiação de jogo de futebol), percussão entre o público e principalmente a participação deste, à maneira do *happening*<sup>47</sup>.

Assim, ele estava afinado à arte contemporânea de então, tendo inclusive escrito textos que focavam a questão da modernidade nas artes: o capítulo “A música” no livro *O modernismo*, de Afonso Ávilla, e o capítulo “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, em o *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto Campos, ambos na década de 1970. Destarte, Mendes pode ser visto como uma ponte entre elementos díspares: mesmo se baseando em inovação formal, apresenta ainda índices de brasilidade, especificamente com a incorporação da Bossa Nova à sua

---

46 Cf. SANTOS, Rita. Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes... CRV, 2019, p. 161.

47 CHAGAS, Paulo C. A Invenção do Jogo: “Santos Football Music” de Gilberto Mendes. Revista Música. São Paulo, pp. 70-81, volume 3, nº 1, 1992.

produção. Isso é explicado também por Mendes questionar a existência de uma identidade musical brasileira, já que ela sempre foi fruto de hibridização entre vertentes musicais de várias origens, algo típico de um país com a formação étnico-cultural como o Brasil. Nesse sentido, em 1968, Mendes destrincha o samba em três fases: a primeira teria sido desdobramentos da Habanera espanhola; na segunda, há “maior elasticidade na permanente pulsação em semicolcheias”, de onde provém o samba do morro, e a terceira, “em potencial na segunda e na rítmica folclórica”, onde João Gilberto edifica o ritmo da Bossa Nova.<sup>48</sup>

Quando Mendes se refere a essas três fases, ele apresenta no seu artigo<sup>49</sup> as respectivas células rítmicas



Figura 2: as duas primeiras fases do samba segundo Mendes

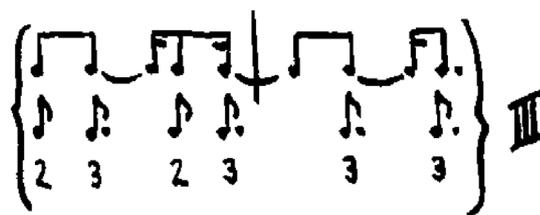


Figura 3: 3ª fase do samba segundo Mendes

Em outra obra, *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), Souza salienta a presença da Bossa Nova, já que a

48 MENDES, Gilberto. “ De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 139-140.

49 *Idem*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. pp. 139-140.

característica marcante da obra é a apropriação de referências díspares, mas que “compõe um painel sonoro no qual é possível encontrar uma intrigante unidade de sentido”. Como a composição não é monolítica, nela coexistem “gestos retóricos típicos de estilos tão diversos como do pontilhismo serialista, do minimalismo, da bossa-nova, da música instrumental do romantismo alemão, do tango, da música de cinema norte-americana etc.”<sup>50</sup>. Contudo, isso não é exclusividade dessa peça, já que Mendes usa a Bossa Nova em várias de suas composições: em *Vers Les Joyeux Tropiques* (1988), Antônio Eduardo Santos afirma que “observamos a utilização de ritmos de tango, rock e Bossa Nova, a partir de uma estrutura rítmica que aparece em *Viva Villa*”<sup>51</sup>.

Voltando à questão da cor local, nas obras *Viva Villa* (piano) e *Viva Villa II* (orquestra de cordas), Mendes quis inventariar as principais raízes rítmicas da música urbana brasileira<sup>52</sup>. Posteriormente, no ano 2000, na obra para piano e quarteto de cordas *Rimsky*, percebe-se a presença do tango e da Bossa Nova. Voltando a *Viva Villa II*, há a presença do gênero, mas imiscuído em processos composicionais e formais que visam à inovação, com técnicas minimalistas. Ali, a bossa aparece lida numa dupla chave: como inovadora, já que relida a partir de processos vanguardistas e como índice de brasilidade, por se relacionar com a poética de Villa-Lobos<sup>53</sup>.

Ainda segundo a pesquisadora, formalmente, observa-se que do compasso 85 até o 161 da obra em questão, a célula rítmica que as cordas graves (contrabaixo e violoncelo) apresentam foi construída baseando-se na segunda fase do samba; A Seção K apresenta apenas uma microestrutura que

---

50 SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Sintaxe e Parataxe na música moderna e pós-moderna*. Opus, Goiânia, v.13, nº2, dez.2007, pp.83-86.

51 SANTOS, Antônio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*, 1997, p.115.

52 *Ibidem*.

53 SANTOS, Rita. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes...* CRV, 2019.

se repete três vezes, a 31ª microestrutura, que aparece nos compassos 152 e 153 (Bossa Nova), e no original se repete seis vezes. De forma semelhante, Mendes teria se baseado na terceira fase do samba ao se criar nessa microestrutura um ritmo similar à Bossa Nova, o que se poderia chamar *samba-bossa*.<sup>54</sup> Na peça original Mendes usa ligaduras ao invés das pausas de semicolcheias presentes nas cordas agudas<sup>55</sup>. A seguir, apresentamos imagens que salientam essas construções:



Figura 2: Compassos 28 e 29 de *Viva Villa*



Figura 3: 31ª Microestrutura de *Viva Villa II*

Na transcrição, Mendes apresenta quatro compassos de transição para a microestrutura final (compassos 158 a 161), sendo que na obra original para piano existem apenas dois compassos de transição e a volta à microestrutura

54 GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008, p.22.

55 SANTOS, Rita, op. cit..

de Bossa Nova, que é repetida por duas vezes antes de se apresentar a microestrutura final (figura 7). Assim, nesses quatro compassos de transição Mendes usa um ritmo derivado do *samba-bossa*<sup>56</sup>.

The image shows a musical score for measures 158, 159, 160, and 161. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The rhythm is a complex syncopated pattern characteristic of samba-bossa. The score is written in a system with five staves.

Figura 6: Compassos 158, 159, 160 e 161 - Transição de *Viva Villa II*

The image shows a musical score for measures 30, 31, 32, and 33. The score is for piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The rhythm is a complex syncopated pattern characteristic of samba-bossa. The score is written in a system with two staves (treble and bass clef). A box labeled '2x' is placed above the first measure of the second system, indicating a repeat.

Figura 7: Compassos 30, 31, 32 e 33 de *Viva Villa*

Podemos concluir que o conjunto de obras de Gilberto Mendes que usam a Bossa Nova (*Diálogo de Ruptura*, *Viva Villa* e *Vers Les Joyeux Tropiques* para piano; *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, *Viva Villa II* e *Rimsky*) caracterizam a intertextualidade intratextual<sup>57</sup> e, assim, perfazem uma retomada da negociação que vem desde

56 SANTOS, Rita. Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes... CRV, 2019.

57 AP SIÔN, Pwyll. The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 61-70.

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

fins do século XIX e se torna preocupação paradigmática da intelectualidade brasileira no século XX: como criar algo autóctone através de estruturas que tantas vezes nos chegam de fora para dentro? Se não existe pureza ao se criar produtos estético-artísticos num país que por sua própria formação está “condenado ao moderno”, segundo o pensamento de Mário Pedrosa, um caminho possível é operar essas negociações e diálogos entre o que vem de fora e o que emerge na cultura local, o que foi levado a cabo não só pelos primeiros modernistas, mas também pelos escritores e músicos que elevaram a Bossa Nova a cartão postal nacional, numa complexa trama que evoca a própria formação cultural, social e política nacional.

### **Considerações finais**

A “condenação ao moderno” sugerida por Mário Pedrosa expõe paradoxalmente tanto a dimensão da nossa inventividade, atravessada por bricolagens e empréstimos, como também a face da força e da opressão a que as culturas e as artes brasileiras estão sujeitas por meio desses mesmos mecanismos. As mídias, tanto em sua potência própria como pelas forças materiais de seus conglomerados capitalistas, caminharam *pari passu* com as correntes estéticas e manifestações artísticas variadas, em processos de legitimação, transformação e circulação, que enriqueceram a música brasileira como todas as convergências, diálogos e misturas, por um lado, e abandono, exclusão e omissão, por outro.

Na música popular urbana, o primitivismo se manifestou com o samba, gênero musical que alcançou a indústria fonográfica, o cinema, os Departamentos de Estado e formou nosso primeiro grande cartão-postal na imagem de Carmen Miranda. A música dos terreiros e dos morros, dos negros e dos marginalizados, se viu representada pelas paisagens naturais,

frutas, coloridos e por uma artista branca – e de origem portuguesa – na gigantesca fábrica hollywoodiana, entre atabaques e orquestras sinfônicas.

A Bossa Nova derruba a imagem do exotismo, e, ao imprimir a imagem de um país pleno de seu potencial industrial sem renunciar à sua natureza privilegiada, forja uma via de duplo sentido. Entre as formas arquitetônicas de Brasília e o calçadão de Copacabana apropriado de Lisboa, volta-se ao passado: o que já fora tango brasileiro, virou *jazz samba*; dos morros se vê o sol de Ipanema que guia o barquinho na tarde que cai? As mesmas calçadas conduzem às praias? Do *Carnegie Hall* se vê a Central do Brasil? É nesse sentido que, através de Gilberto Mendes, “Ulysses surfa em Copacabana com James Joyce e Dorothy Lamour”, onde os Mares do Sul se encontram com as águas do Norte, que sempre tentam se sobrepor, e daí nascem modernismos e modernidades no seio da arte brasileira com todas as questões e problemáticas que advêm disso.

## Referências

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

ARANTES, Otilia. Prefácio a PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos 3*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

AP SIÔN, Pwyll. *The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHAGAS, Paulo C. A Invenção do Jogo: “Santos Football Music” de Gilberto Mendes. *Revista Música*. São Paulo, pp. 70-81, volume 3, nº 1, 1992.

CHAGAS, Paulo C. Gilberto e Willy: Ética e Estética. In: VALENTE, Heloisa; SANTHIAGO, Ricardo (org.) *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.138.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

EVERETT, Yayoi. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen, *MTO*, 2004. Disponível em: [https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y\\_everett.pdf](https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.pdf). Acesso em 30 de maio de 2023.

FARIAS, Raphael F. Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latinoamericanos no Brasil, anos 1940 e 1950/ Bolero, samba-canção and sambolero: matrices, nomadism and hybridism of Latin American musical genres in Brazil, 1940s and 1950s. *Revista Brasileira do Caribe*, [S. l.], v. 19, n. 36, 2018. Disponível em: <http://cajapio.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/10089>. Acesso em: 28 ago. 2023.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (trad). *Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31.

FRANCATO, Adriana. *Asthamatour de Gilberto Mendes: elaboração da partitura oficial supervisionada pelo compositor*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

KATER, Calos. Música Viva. In: LIMA, Candice Dutra da Costa; SANTOS, Maria José; NOGUEIRA, Simone Maria (orgs.). *Texts from Brazil, nº 13: Brazilian Classical Music*. Departamento de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2007.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.138-147, 2011.

LIMA, Paulo Costa. *Rebolation!!! As mãos fazem os movimentos das notas, mostrando que o rebolado foi representado na melodia (independentemente do ritmo da base)*. Salvador, 21 de nov. de 2022. Instagram: @paulo.costalima. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/C1OTNNyrZCH/>>. Acesso em 30 mai. 2023.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-Americanos em Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

MARTINS, José Eduardo. Encontro com Pierre Boulez, *Revista Música*, São Paulo, p.199-218, volume 7, n.1-2, 1996.

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILLA, Afonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

MENDES, Gilberto. “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista Música*. v.2, n.1, maio 1991.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.40.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008.

PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. *In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson. (org.) Arte e Cultura V Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos 3*. São Paulo: Edusp, 2004.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo. Terceira Margem, 2010.

RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2011.

RIZZO, Luiz Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1979-1980)* São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SANTOS, Antônio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997, p.9.

SANTOS, Rita. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes...* CRV, 2019.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e Parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v.13, nº2, pp.73-91, dez. 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas*. Peirópolis: Vozes, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: Jcm, 1969.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro. Zahar, 2000.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Jurandy surfa sobre um jacaré tocando o Bolero de Ravel. *Intexto*, nº 50, agosto de 2020, p. 23-43.

Submissão: 02/06/2023

Aceite: 20/08/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94748>

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

# *Urucungo, Batuque* e Amazônia: Um cotejo entre as poesias de Bruno de Menezes e Raul Bopp

*Urucungo, Batuque* and Amazonia: a comparison  
between the poetry of Bruno de Menezes and Raul Bopp

Joice Freitas dos Santos  
UFPA

Sylvia Maria Trusen  
UFPA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94749>

## Resumo

Bruno de Menezes (1893 – 1963) e Raul Bopp (1898 – 1984) escreveram e publicaram poesias de cunho modernista na mesma época, com temáticas como a natureza brasileira e a influência do negro na construção histórica e cultural do país. Deste modo, o presente artigo se dedica a fazer um cotejo entre as poesias contidas nos livros *Urucungo* (1932): *Urucungo, Mãe-Preta, Diamba, Negro e Caratateua*; e *Batuque* (1931): *Pai João, Mãe Preta, Liamba, Gente da Estiva e Igreja de Arrabalde*. O objetivo foi refletir sobre as semelhanças, bem como destacar as diferenças e singularidades das obras literárias. Comprovou-se que os textos possuem em comum o fato de registrar personagens da negritude em cada poema, bem como a trajetória cronológica da África antes da captura para escravização, durante o transporte feito através de navios, a vida como escravos no Brasil e a descendência que recebeu como herança manifestações culturais cheias de sincretismo. Também possuem em comum a sonoridade e musicalidade bem marcadas, o uso de palavras próprias de dialetos dos grupos tematizados. Indícios de que os dois autores realizaram pesquisas profundas sobre o universo temático escolhido.

Palavras-chave: Literatura comparada; Raul Bopp; Bruno de Menezes.

## Abstract

Bruno Menezes (1893 – 1963) and Raul Bopp (1898 – 1984) wrote and published modernist poetry on the same epoch, with thematic as the brazilian nature and black influence on historical and cultural country construction. Thus, the present article dedicate itself to do a collation between the poetries on the books *Urucungo* (1932): *Urucungo, Mãe-Preta, Diamba, Negro* and *Caratateua*; and *Batuque* (1931): *Pai João, Mãe Preta, Liamba, Gente da Estiva* and *Igreja de Arrabalde*. The objective was reflect about the similarities, as well as detach the differences and singularities of literary works. Proved that the texts has in common the fact of trace blackness characters on each poem, as well as the Africa chronological trajectory before the capture for enslavement, during the transportation by ships, life as slavers in Brazil and the descendant they received as heritage cultural manifestations filled with syncretism. Also, has in common the sonority and musicality well marked, use of themed groups' dialect proper words. Indications that the two authors accomplished profound research about the chosen thematic universe.

Keywords: Comparative literature; Raul Bopp; Bruno Menezes.

## 1. Introdução

Raul Bopp nasceu em Pinhal, município de Santa Maria, no ano de 1898 e foi criado em Tupanciretã durante sua infância (Rio Grande do Sul). Cidadão gaúcho, era descendente do grupo de primeiros imigrantes alemães a desembarcar no Brasil e tentar uma nova vida nos campos do Sul do país. Sua família, do lado materno e paterno, em geral sobreviveu de atividades agrárias, sendo Bopp o único que ingressou no funcionalismo público.

Raul Bopp inicia o curso de Direito em Porto Alegre para a seguir fazer cada ano de seus estudos em uma capital brasileira<sup>1</sup>. Segundo Bopp<sup>2</sup>, já nessa época, o autor escrevia, mas sem reunir seus poemas em alguma obra com seriedade. Também afirma que “Viajava sempre que podia, para assistir festas folclóricas”<sup>3</sup>, o que nos ajuda a deduzir que já ali recolhia material para seu fazer poético.

*Urucungo* também surge em meio a essas viagens, sendo ele mesmo o transporte entre cenários. Segundo Massi<sup>4</sup>, o livro é uma sequência de poemas que “[...] constroem quadro a quadro uma visão panorâmica do papel desempenhado pelos negros no processo histórico brasileiro”.

A característica que marcará sua poesia será o fantasioso, as imagens dos objetos e animais que agem como que em um delírio “Sento-me aqui, bebendo o vento que passa, bárbaro, a uivar/ Mordendo a nuca das grandes árvores da selva” (*No Amazonas – impressões de viagem*)<sup>5</sup>. Também a captação

---

1 “Iniciei no Sul. Cursei o terceiro ano no Recife, o quarto em Belém do Pará, o quinto no Rio de Janeiro” (BOPP, 2012, p. 11).

2 BOPP, Raul. Vida e morte da antropofagia. 2012.

3 *Ibidem*, p. 11.

4 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

5 *Ibidem*, p. 89.

da sonoridade dos objetos através das palavras usadas, a representação da floresta ou dos instrumentos musicais de um povo com palavras do dialeto, assonâncias e aliterações dão ao verso livre musicalidade “[...] num soturno bate-bate de atabaque de batuque” (*Urucungo*)<sup>6</sup>.

Bento Bruno de Menezes Costa nasceu em 21 de março de 1893 e viveu no bairro do Jurunas, em Belém do Pará. Em quesito de estudos, conseguiu concluir o primário, para a seguir já trabalhar como aprendiz de encadernador e futuramente chegar à profissão que lhe colocaria de frente com o ofício de escritor: aprendiz gráfico na Livraria Moderna. Durante esse período, esteve em três livrarias e atuou nos cargos de aprendiz gráfico, semi-operário e mestre. Apesar do grau de instrução institucional ter sido ligeiro, o trabalho lhe possibilitou entrar em contato com leituras avançadas de arte e política.

Aos 20 anos, em 1913, começa a publicar poemas e artigos em jornais da terra. Em 1916 inicia sua participação na Academia dos Poetas Paraenses que adota como símbolo o Peixe-Frito. Visto que é um alimento presente na culinária do povo paraense, tornou-se símbolo de uma geração de jovens que se reunia em longas noites para debater poesia e divertirem-se.

Em 1920, Menezes traz ao público em um jornal de Belém o poema *Arte nova* que clama: “Eu quero um’Arte original... Daí / esta insatisfação na Musa! / Ânias de ineditismo que eu não vi / e o vulgo material inda não usa!”<sup>7</sup>. Dois anos antes do estouro da Semana de Arte Moderna, já publicava sobre o desejo de renovação das artes acompanhando as publicações que ainda surgiam paulatinamente e davam sinais do estouro que estava por vir. Isso demonstra sua relevância e papel precursor na divulgação do espírito

---

6 *Ibidem*, p. 184.

7 MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*, 1993, p. 16.

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

moderno em território nacional<sup>8</sup>.

Na mesma linha dos grandes sucessos dignos de reconhecimento até hoje, o escritor publica o livro *Batuque* (1931). A obra que reúne poesias de inspirações afro teve parte publicada anteriormente em outro livro, mas o sucesso foi tanto que mereceu uma publicação para si. As temáticas das poesias reúnem a influência e importância da cultura negra no Brasil, bem como os resultantes do contato com a cultura indígena e a saudade da terra da qual os personagens foram sequestrados. Algumas das temáticas coincidem com as de *Urucungo*, recebendo como dedicatória o nome de Raul Bopp.

Assim, o presente trabalho debruça-se sobre um recorte das obras de Raul Bopp e Bruno de Menezes, a fim de compará-las e perceber se há um elo entre a poesia de autores que coexistiram em uma época tão importante para a literatura nacional, bem como perceber se compõem representações distintas de uma mesma temática. Visto que Raul Bopp era descendente de alemães imigrantes e cidadão gaúcho e Bruno de Menezes paraense, negro e autodidata nas Letras, interessa saber como os dois constroem a poesia sobre negritude, a que dedicaram livros completos.

## 2. Metodologia

Nesse viés, é importante explicar a metodologia aqui utilizada. A comparação enquanto modo científico é um meio para que o pesquisador conclua uma determinada generalidade ou distinção e, dessa forma, surgiu como meio de estudo no século XIX para decretar “leis gerais”<sup>9</sup>. Para além disso, é uma das formas mais primárias de conhecer o mundo: conhecemos determinada coisa, memorizamos suas características e reconhecemos o novo

---

8 ASAS DA PALAVRA. Bruno de Menezes, 1996, p. 17.

9 CARVALHAL, Tânia Franco, Literatura comparada, 2006, p. 09.

a partir disso. Estabelecemos paradigmas e conceitos para poder comparar com o que há de vir.

Na literatura, especificamente, comparar revela o comportamento de um texto em relação ao outro – seja verbal ou não, a fim de conhecê-los melhor, saber de onde vêm suas influências, encaixá-los em um determinado grupo ou simplesmente colocá-los como opostos. Desse modo, talvez até chegando na seara da alteridade, reconhecemos um indivíduo a partir das diferenças que ele estabelece com relação aos demais.

Para começar a comparação, decide-se salientar a questão do contato dos autores na época em que o movimento vira assunto das grandes rodas de artistas. Como já se sabe, Bopp fez um ano do curso de direito em Belém do Pará em 1921 e em seu livro *Vida e morte da antropofagia* (1977) destacou que em sua estadia gostava de participar de momentos de descontração com moradores ou colegas de escrita. Do mesmo modo, Bruno de Menezes organizou sua academia em contexto livre de formalidades excessivas.

Assim, Joaquim Inojosa, que conviveu com Raul Bopp, em sua visita ao nordeste brasileiro, nos deu a informação de que o autor teria encontrado esporadicamente Bruno de Menezes em debates os quais os dois autores gostavam de presenciar:

Vinte ou mais dentre eles, numa espécie de academia ao ar livre, era a quantos por vezes atingiam aquelas tertúlias. Delas participavam Abgar, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Raul Bopp, Clóvis de Gusmão, Santana Marques, Nunes Pereira, Paulo Oliveira, Severino Silva. Cenáculo de ‘fatos correntes, fofocas e anedotas’, comentaria Bopp, em que também se ‘agitavam opiniões, notadamente no campo literário’, mas de ‘intelectualismo sem direção’ e de ‘efeitos estéreis’<sup>10</sup>.

---

10 INOJOSA, 1994, p. 111, *apud* REIS, Marcos Valério Lima. Bruno de Menezes: um percurso do reinventor do Peixe Frito, 2018, p. 32.

Costa e Nunes<sup>11</sup> também corroboram com essa informação afirmando que Bopp tinha “[...] atentos ouvidos gaúchos a escutar a dicção dos Vândalos do Apocalipse”. Porém, as andanças do autor parecem estar mais restritas ao contexto do outro grupo de autores que conviveu no mesmo tempo, que interagiam em situações de privilégio como os de São Paulo. Assim, as informações nos levam a crer que o poeta frequentou mais “[...] rodadas de debates e encontros dos cafés à parisiense que se localizavam no centro de Belém”<sup>12</sup>. Por fim, para salientar a relação literária entre os dois, Coelho<sup>13</sup> coloca Bopp como colaborador da revista *Belém Nova*, cujo diretor era Bruno de Menezes. Tudo isso nos dá pistas de uma provável interlocução.

### 3. *Urucungo e Batuque*

As poesias que aqui serão comparadas pertencem a duas obras que nascem sob a influência de um aspecto da literatura moderna que primeiro nasce na Europa. Lá se inicia um movimento de interesse pela arte negra que garantiria público atento a um tema antes não tão benquisto. Primeiramente, *Urucungo* (1932), de Raul Bopp, que apesar de ter sido publicado nessa época, segundo estimativa de Hohlfeldt<sup>14</sup>, teve os poemas compostos entre 1926 e 1928. Segundo a crítica, o livro representa “[...] uma visão panorâmica do papel desempenhado pelos negros no processo histórico brasileiro”<sup>15</sup>, indo desde o sequestro na África até a realocação em favelas.

E também *Batuque* (1931), que foi publicado pela primeira vez no livro

---

11 COSTA, Vânia Torres; NUNES, Paulo. *Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província*, 2018, p. 11.

12 COSTA, Vânia Torres; NUNES, Paulo. *Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província*, 2018, p. 11.

13 COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*, 2005.

14 *Apud* MASSI, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*, 2014.

15 MASSI, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*, 2014, p. 19.

*Poesia* (1931), de Bruno de Menezes e em 1939 ganhou uma edição só para si com novos poemas. Os comentários tecidos por seus estudiosos afirmam que “[...] o negro que Bruno de Menezes poetisa em seu livro não é aquele oriundo somente da África, são, especialmente, aqueles nascidos em nossa região, de hábitos, cheiros e tradição da terra”<sup>16</sup>.

As semelhanças começam ao compararmos os nomes dos livros. Urucungo é um instrumento musical africano que lembra um berimbau e, dentre outros significados, batuque pode representar o som de instrumentos de percussão comuns na cultura africana ou qualquer ritmo produzido por impacto. Além disso, Fares<sup>17</sup> explica que, em um sentido mais metonímico, também pode abranger um estilo de dança com influências africanas: “Batuque, termo africano do latim bat – chuque, tambor, é também uma dança em que os negros dispostos em círculos desenvolvem uma coreografia marcada pelo ritmo das palmas e da percussão”<sup>18</sup>. Tudo isso dá uma prévia de como os livros possuirão sonoridade única.

Iniciemos as leituras:

#### URUCUNGO

Pai-João, de tarde, no mocambo, fuma  
E as sombras afundam-se no seu olhar.  
Preto velho afoga no cachimbo a lembrança dos anos de trabalho  
que lhe

[gastaram músculos.

Perto dali, no largo pátio da fazenda,  
umbigando e corpeando em redor da fogueira,  
começa a dança nostálgica dos negros,  
num soturno bate-bate de atabaque de batuque.

16 RODRIGUES, Mayara Cristiny Souza Martins. A poética afro-brasileira e amazônica em Batuque de Bruno de Menezes, 2018, p. 26.

17 FARES, Josebel Akel. Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura, 1996.

18 FARES, Josebel Akel. Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura, 1996, p. 76.

Erguem-se das solidões da memória  
coisas que ficaram no outro lado do mar.

Preto velho nunca mais teve alegria.

Às vezes pega no urucungo  
e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas florestas  
[africanas.

Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco.  
O feitor dava-lhe às vezes uma ração de sol para secar as feridas.

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,  
a toada dos negros continua:

*Mamá Cumandá*  
Eh Bumba.  
*Acubabá Cubebé*  
Eh Bumba.<sup>19</sup>

O poema traz o personagem Pai-João que relembra sua existência como escravo, seu esforço físico e a tristeza que a vida como objeto alheio lhe trouxe. Dentre os elementos que corroboram para ideia de um senhor, temos a referência dele como pai e os versos 3 e 10 que lhe atribuem o adjetivo “velho”, quase carinhosamente. A palavra “mocambo” (1) nos revela que ele não vive mais como escravizado, mas em um abrigo que reunia outros negros que fugiam do fardo das senzalas, podendo serem livres para viverem sua cultura “Perto dali, no largo pátio da fazendo, / umbigando e corpeando em redor da fogueira, começa a dança nostálgica dos negros” (4, 5, 6). Apesar disso, Pai-João “nunca mais teve alegria” (10), um verso que demonstra o trauma do cárcere e dos maus-tratos em sua vida. A saudade de sua terra natal se une à melancolia nas “solidões da memória” (8). Sua forma de materializar suas lembranças e afastar a tristeza é tocar seu urucungo, que dá título ao poema. Mas não é o suficiente, pois as cicatrizes na pele podem

---

19 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 184.

ter sumido, mas a memória das agressões continua viva. O poema finaliza com a música dos seus companheiros contrastando com a tarde “lúgubre” (15).

O texto que causa tristeza em quem lê traz uma nova perspectiva sobre a escravidão. Se por séculos a história contada na visão dos brancos quase normalizou esse fato, no poema do século XX Bopp nos traz a visão do escravizado que provoca o leitor a perceber que não houve nada de natural. O sentimento de felicidade que ecoa através de danças e expressões culturais dos libertos contrasta com uma dor profunda de quem viveu anos difíceis. E nunca os esquecerá. Mais do que qualquer coisa, o poema nos revela que o abuso e a dor de negros escravizados não foram simplesmente superados pela liberdade, mas deixaram marcas psicológicas profundas.

Além de todos esses recursos, o poema feito em versos livres traz uma bela sonoridade em trechos como “num soturno bate-bate de atabaque de batuque” (7) ou “*Mamá Cumandá/ Eh Bumba*” (17,18). A assonância constante com das explosivas “b”, “d” e “t” remete aos sons do batuque comum nas músicas com origem afro. As estrofes que não possuem formas pré-definidas encantam pelo seu conteúdo forte e bem descrito, que só aconteceu porque “Bopp soube beber nas fontes míticas da tradição africana, nas ricas camadas sonoras da música que enforma festas religiosas e, principalmente, cantos de trabalho”<sup>20</sup>.

A seguir o poema de *Batuque* (1931) com que faremos a comparação:

### PAI JOÃO

Pai João sonolento e bambo na pachorra da idade  
cisma no tempo de ontem.  
De olhos vendo o passado recorda o veterano  
a vida brasileira que êle viu e gosou e viveu!

---

20 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

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

Mãe Maria contou que o pai dele era escravo...

Moleque sagica e teso, destro e afoito nom rôlo,  
Pai João teve fama da capoeira e navalhista.

- Êita!... Era o pé comendo,  
Quando a banda marcial saía à rua,  
Com tanto soldado de calça encarnada.

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia, xadrez, desordens, furdunço  
no cortiço  
e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó.

*“Juvená  
Juvená!*

*Arrebate  
esta faca  
Juvená!*

*Arrebate  
esta faca  
Juvená!”*

De amores... uma anagua de renda engomada,  
um cabeção pulando nos bicos duns peitos,  
umas sandálias brancas bem na pontinha dum pé.

E o rebolo bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa...  
E a guerra do Paraguaia! Recrutamento!  
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!  
Itororó! Tuiutí! Laguna!

E não sabia nem o que era monarquia!

... Agora, sonolento e bambo,  
Tendo em capuchos a trunfa, Pai João aos recordar a vida  
brasileira,  
que êle viu e gosou e viveu,  
diz do Brasil de ontem:

AH! MEU TEMPO!...<sup>21</sup>

Já nesse caso, o negro recorda com alegria seu tempo de juventude em

---

21 MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes, 1993, p. 222 – 224.

terras brasileiras. Também em um minuto de nostalgia, o idoso “sonolento” e “bambo” (1) remói o tempo em que o corpo lhe permitia traquinagens. Pelas pistas que o texto nos dá, sua juventude foi no século XIX, sendo um candidato apto para o recrutamento da Guerra do Paraguai. Apenas a geração anterior a dele foi escravizada.

No meio da marcha dos militares, ele gostava de provocar a agitação com seus conhecimentos de capoeira “Era o pé comendo” (8) “E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia” (11) e por isso ia preso. Recorda também do tempo em que viveu o auge da sua sexualidade, com a sua paixão “Chica Cheirosa” (25) descrita através de suas vestes, calçados e corpo. Como uma espécie de *Forrest Gump*<sup>22</sup>, fez parte de momentos importantes da história sem nem ao menos se dar conta do que acontecia “E não sabia nem o que era monarquia”. Bruno, descreve em uma mistura de imagens a guerra ao qual os negros eram enviados e os militares importantes para ela, tudo com pontos de exclamação que os separam muito bem. Tudo parece ser divertido de ser lembrado pelo idoso em cabelos brancos que, ao fim do texto, exclama com felicidade de quem aproveitou ao máximo: “AH! MEU TEMPO!...” (35).

Num todo, o poema consegue contrastar a lentidão do idoso com a esperteza e rapidez da juventude. Isso fica mais notável com a contraposição dos versos “sonolento e bambo na pachorra da idade” (1) e “sagica e teso, destro e afoito” (6) e ao fim do texto a repetição de “sonolento e bambo” (30). Também é um poema de um idoso nostálgico, mas dessa vez com alegria de quem viveu bem, com saudades. O livro de Bruno de Menezes, apesar de tantas semelhanças com o de Bopp, já não é sobre a tristeza e lamentação do

---

22 Personagem do filme homônimo de 1994 que participa inocentemente de grandes eventos históricos dos Estados Unidos entre as décadas de 60 e 70. Suas capacidades intelectuais não lhe permitem assimilar a importância de alguns momentos e indicam uma possível Síndrome de Asperger não clara no filme. Em contraste, o personagem do poema parece estar mais como um indivíduo que vive à margem das decisões políticas que podem mudar sua vida, como a alguém que foi negado o direito ao conhecimento e educação.

negro em ter sofrido com o fardo da escravidão, pelo contrário, exalta sua alegria e sua cultura. Não sendo mais uma vítima, ele é o protagonista de sua própria história. Rodrigues (2018) explica que:

Inverter a ordem das informações faz reverberar uma nova lógica para os fatos, ao invés do negro ser visto como o “coitado”, calado e sofrido, por seus anos de escravidão e, posteriormente, pela discriminação, agora, com a poesia afro-brasileira, temos as batucadas, os cantos, as festas, as evocações de santos, as bebidas e as comidas que celebram a cor da raça [...]<sup>23</sup>.

Apesar do livro de Bruno de Menezes também possuir um poema homônimo, o que merece comparação carrega o nome de *Pai João*, mas sem o hífen do de Bopp, talvez porque conta a história de uma forma diferente. Possui sonoridade muito forte em assonâncias constantes que merecem ser destacadas: a repetição do “t” e “d” espalhados por todo o poema, o “v” em “a vida brasileira que êle viu e gosou e viveu” (4, grifo meu), o som “b” em “re**bo**lo **bo**linante” (25). A assonância com os sons “a” “quando a banda marcial saía à rua” (9), “o” em “teso, destro e afoito num rôlo” (6) ou ainda mais visível em “e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó” (13), estando nesse mesmo trecho a aliteração com “r” e “t” e “b”, que dão a ideia do batuque do carimbó cantado a seguir.

Ainda muitas características poderiam ser citadas, mas, de todo modo, as amostras retiradas ilustram bem como um poema em versos livres pode conter tanta sonoridade e ritmo que combinam com um texto cheio de referências étnicas. Isso demonstra não só um labor poético “[...] intenso, marcado pela cadência dos tantans na alegria dos amores”<sup>24</sup>, como também uma profunda pesquisa da cultura negra. Bruno talvez tenha uma vantagem

---

23 RODRIGUES, Mayara Cristiny Souza Martins. A poética afro-brasileira e amazônica em Batuque de Bruno de Menezes, 2018, p. 28.

24 FARES, Josebel Akel. Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura, 1996, p. 76.

no fato de ele mesmo ser negro e crescer em um ambiente sincretista.

Partamos para o próximo:

### MÃE-PRETA

— Mãe-preta conte uma história.  
— Então feche os olhos filhinho:

Longe muito longe  
era uma vez o rio Congo...

Por toda parte o mato grande.  
Muito sol batia o chão.

De noite  
chegavam os elefantes.  
Então o barulho do mato crescia.

Quando o rio ficava brabo  
inchava.

Brigava com as árvores.  
Carregava com tudo, águas abaixo,  
até chegar na boca do mar.

Depois...

Olhos da preta pararam.  
Acordaram-se as vozes do sangue,  
glu-glus de água engasgada  
naquele dia do nunca-mais.

Era uma praia vazia  
com riscos brancos de areia  
e batelões carregando escravos

Começou então  
uma noite muito comprida.  
Era um mar que não acabava mais.

... depois...

— Ué mãezinha,  
por que você não conta o resto da história?<sup>25</sup>

---

25 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 194 – 195.

O poema forte de Bopp conta a história de um personagem muito importante na história do Brasil: a Mãe-Preta. Apesar de serem tratadas como objetos, as mulheres escravizadas serviam como amas de leite e babás dos filhos dos senhores brancos, o que poderia criar um sutil vínculo entre os pequenos e suas “Mães-Pretas”. No texto, especificamente, a criança pede à sua ama que conte uma história aleatória, em um gesto infantil comum. De uma forma poética, a negra lembra seus dias na África, a fauna e a flora de um dos países que mais teve negros sequestrados para o trabalho escravo: o Congo. Mas uma lembrança abrupta a faz parar: a noite em que foi retirada de sua terra natal, cada detalhe do “dia do nunca-mais” (19), inclusive como a natureza estava no momento em que embarcaram para o Brasil, atravessando “um mar que não acabava mais” (25). Mas o começo da descrição parece não ser o pior. Fica suspenso no ar os anos de sofrimento que estavam por vir em terras brasileiras.

A história une três momentos: a vida tranquila em sua terra, a escravização ainda lá e as consequências de todo o ocorrido. Não se sabe em que condição a Mãe-Preta vivia, mas certamente nenhum carinho aplacou a dor da separação de suas raízes, nem a fez esquecer sua casa. No poema, “A África aparece como manancial da memória coletiva, paisagem privilegiada do sagrado, continente a ser preservado, matéria de culto”<sup>26</sup>. Aquilo que ficou apenas na memória agora se torna reverenciável e história para os filhos dos brancos e para os próprios filhos dos escravos, que já nasciam condicionados àquela vida no Brasil, mas recebiam como herança a história de seu povo que jamais deveria ser esquecida.

Apesar de ser um poema de nostalgia trágica e que muito se assemelha à prosa, carrega uma leve sonoridade na repetição de palavras “Longe muito longe” (3), na repetição das consoantes explosivas “Por toda parte o mato

---

26 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

grande” (5) e na onomatopeia criada para simbolizar o som da água “**glus-glus** de água engasgada” (18) e nesse mesmo verso pode-se perceber o som glotal do “g”, lembrando o afogamento. Trechos com aliterações como “Era uma praia vazia”, onde o excesso de vogais e o encontro vocálico deixam o verso com um ar de que foi muito bem planejado.

Na mesma trilha, temos a *Mãe Preta* de Menezes:

### MÃE PRETA

No acalanto africano de tuas cantigas,  
nos suspiros gementes das guitarras,  
veiu o doce langor de nossa voz,  
a quentura carinhosa de nosso sangue.

E's Mãe Preta uma velha reminiscencia  
das cubatas, das senzalas,  
com ventres fecundos padreando escravos.

Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?

És, Mãe Preta, um céu noturno sem lua.  
mas todo chicoteado de estrelas.  
Teu leite que desenhou o Cruzeiro,  
escorreu num jato grosso,  
formando a estrada de São Tiago...

Tú, que nas Gerais desferraste o servilismo.  
tatuando-te com pedras preciosas,  
que deste festas de esmagar!  
Tú, que criaste os filhos dos Senhores,  
embalaste os que eram da Marquesa de Santos,  
os bastardos do Primeiro Imperador  
e até futuros Inconfidentes!

Quem mais teu leite amamentou, Mães Preta?...

Luiz Gama? Patrocínio? Marcílio Dias?  
A tua seiva maravilhosa  
sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,  
o arrojo máximo!

Dos teus seios, Mãe Preta, teria brotado o luar?  
Foste tú que na Bahia alimentaste o gênio poético  
de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?

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

Terias ungido a dôr de Cruz e Souza?

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta!

Gostosa, contando a história do Saci,  
ninando murucú-tú-tú  
para os teus bisnetos de hoje...

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,  
cantando e sapateando no batuque,  
correndo o frasco na macumba,  
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento,  
varando pelos quilombos.

Quanto Sinhô e Sinhá-Moça  
chupou teu sangue, Mãe Preta?!...

Agora, como ontem, és a festeira do Divino,  
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.  
És, finalmente, a procreadora côr da noite,  
que desde o nascimento do Brasil  
te fizeste “Mãe de leite”...

Abençôa-nos, pois, aquêles que não se envergonharam de Ti,  
que sugamos com avidez teus seios fartos  
- bebendo a vida! –  
que nos honramos com teu amor!

TUA BENÇÃO, MÃE PRETA!<sup>27</sup>

Homônimo ao de Bopp, o poema de *Batuque* faz o caminho inverso. Agora todo o trabalho da Mãe Preta é digno de exaltação e agradecimento pela sociedade que foi amamentada em seu seio. A figura da negra que cuidou de importantes personagens históricos aparece como digna de reverência, virou uma entidade da qual saiu a origem do Brasil e do Mundo.

Aqui comparece a cultura afro através das músicas utilizadas para ninar seus filhos. Mãe Preta aparece quase como uma deusa, em uma mitologia própria na qual seu leite ajudou a formar o céu e a terra. Aparece também como um hiperônimo para todas as negras que alimentaram os filhos da

---

27 MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes, 1993, p. 225 – 228.

“Marqueza de Santos” (19), do “Primeiro Imperador” (20) e dos “futuros Inconfidentes” (21), salientando o papel histórico da negritude que vai além do serviço ao branco. Nesse sentido, nutridos com o leite vindo da negra, os brancos ganharam de sua seiva valores e a coragem para serem quem foram. Negros e poetas ícones da poesia negra também aparecem amamentados por ela, como se a sua sabedoria dali viesse. Não por coincidência, já que Fares (1996) afirma que “[...] os heróis citados são abolicionistas, os poetas, aqueles que cantaram a negritude e os Estados os de maior concentração de negros do país”<sup>28</sup>.

Por fim, essa entidade se transforma nas tantas negras que ainda exercem papel fundamental na sociedade. Enfim, recebe a gratidão de “aquêles que não se envergonharam de Ti!” (47). Ao contrário de todo sofrimento representado como quem foi colocado à margem da sociedade, agora o eu-lírico sente orgulho de ser filho da Mãe-Preta!

A sonoridade fica a cargo da repetição do “t” tão presente das duas obras, ou até de aliterações visíveis como “todo chicoteado” (11), “tatuando-te” (16) ou “murucú-tú-tú” (23). Comparecem também assonâncias como “A tua seiva maravilhosa” (24) ou “ardor cívico, o talento vivo, / o arrojo máximo” (24,25). Além de uma rima quase imperceptível como “das cubatas, das senzalas” (7), em “Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?” (9) ou na estrofe 11, onde os três primeiros versos começam com palavras com o som “c”.

Aí mais uma vez Menezes se utiliza de personagens que contam a história da negritude no Brasil, tal qual Bopp. Mas fala um pouco menos da África que do Brasil, focando mais no sincretismo oriundo do encontro de culturas. Se por um lado Bopp contou o trauma de ser serva dos brancos, Menezes conta

---

28 FARES, Josebel Akel. *Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura*, 1996, p. 77.

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

em um futuro próximo que seu papel não deve ser desprezado, funcionando os dois poemas quase como complemento temporal um do outro.

Nessa perspectiva, vejamos os próximos:

### DIAMBA

Negro velho fuma diamba  
para amassar a memória.

O que é bom fica lá longe...

Os olhos vão-se-embora pra longe.  
O ouvido de repente parou.

Com mais uma pitada  
o chão perdeu o fundo.  
Negro escorregou.  
Caiu no meio da África.

Então apareceu no fundo da floresta  
uma tropa de elefantes enormes  
trotando.  
Cinquenta elefantes  
puxando uma lagoa.

— Para onde vão levar esta lagoa?  
Está derramando água no caminho.

A água do caminho juntou  
correu, correu.  
Fez o rio Congo.

Águas tristes gemeram  
e as estrelas choraram.

— Aquele navio veio buscar o rio Congo!  
Então as florestas se reuniram  
e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir.  
Os coqueiros debruçaram-se na praia  
para dizer adeus<sup>29</sup>

Diamba nada mais é do que uma palavra de origem africana para a

---

29 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 202 - 203.

*Cannabis sativa*, ou a popular maconha. No caso do poema, serve quase como um ritual para evocar a memória da África, tida como sagrada na memória de quem foi arrancado de lá. A erva entorpecente “amassa” (2) a memória e capacita o “negro velho” (1) a se transportar para “longe” (3), palavra que pode significar o território africano ou o próprio torpor. Os versos 4 e 5 descrevem os primeiros sinais físicos do entorpecimento e já na estrofe seguinte começa um delírio que conta mais uma história sobre “a caça e escravidão ainda em terras da África”<sup>30</sup>.

Bopp nos presenteia com imagens possíveis somente em alucinações, colocando em sua nova fase um recurso da anterior: “Cinquenta elefantes / puxando uma lagoa” (13,14), “Águas tristes gemeram / e as estrelas choraram” (20,21), “as florestas se reuniram / e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir” (23,24) e “Os coqueiros debruçaram-se na praia / para dizer adeus” (25,26).

Como num mito criacionista, o rio Congo no poema origina-se a partir da carga de água desperdiçada por cinquenta elefantes que carregavam uma lagoa. A natureza pressente a chegada de navios que vêm em busca do rio Congo, alegoria para o povo africano roubado de suas terras. O poema finaliza com um adeus e a suspensão da história, com a sensação do momento de um sonho onde algum mal acontece e o corpo nos desperta. Fica também a triste impressão de que, até nos momentos em que o negro escravizado usa elementos para esquecer o sofrimento, ele lembrará a tragédia da despedida da sua casa. Nos momentos de fuga da realidade, a ferida da violência se manifesta.

Apesar do caráter prosaico, o lirismo do poema fica a cargo das figuras de linguagem que provocam a imaginação, além da renovação da sintaxe

---

30 HOHLFELDT, 1978, *apud* MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

da língua em “vão-se-embora” (4) e o reforço das ideias pela repetição das palavras como em “correu, correu” (18). Há também a constante nasalização nas palavras, recorrendo bastante ao pretérito imperfeito na terceira pessoa do plural, causando o aparecimento do sufixo “am”. Esse som dá a ideia de lentidão que acompanha o devaneio causado pela droga.

Comparemos com o poema de Menezes quase homônimo:

### LIAMBA

Quem descobriu que no teu fumo havia sono?

Na maloca da senzala  
na trabalhadeira do eito,  
como agora nos guindastes nos porões nas usinas,  
quem teria ensinado que o teu fumo faz dormir?

Um cigarro da tua herva chama a “linha” do pagé...

Amoleces o corpo cansado  
do negro que deitou moído  
e te fuma e sonha longe  
beicho mole babando...

O coitado do africano,  
da caboclada sujeita,  
na entorpecência da tua fumaça  
não queriam mais acordar...

Liamba!  
Teu fumo foi fuga do cativo,  
trazendo atabaques rufando pras dansas,  
na magia guerreira do reino de Eixú.

Liamba!  
Na tontura gostosa na quebreira vadia  
que sentem os teus “defumados”,  
estaria toda a “força” dos Santos Pretores  
que vieram da outra banda do mar?

Liamba! Liamba!  
Dá sempre o teu sonho bom,  
embriaga o teu homem pobre,  
porque quando êle te fuma

é com vontade de sonhar...<sup>31</sup>

Liamba é uma variante de diamba, também nome para a erva alucinógena. Já mais parecido com a poesia de Bopp, o eu-lírico descreve a liamba como recurso do homem para se livrar do sofrimento. Além disso, faz uma conexão do trabalho escravo com a sociedade moderna que o aboliu, mas substituiu pela exploração humana. No primeiro verso, um questionamento sobre a descoberta do fumo da maconha como fuga da realidade, atribuída na sequência aos trabalhadores e aos escravos nas senzalas.

Esse poema traz várias conexões com as temáticas abordadas anteriormente. Quando diz “O coitado do africano, / da caboclada sujeita, / na entorpecência da tua fumaça / não queria mais acordar...” (11,12,13,14), nos lembra o negro de *Diamba* que consegue se conectar à felicidade do passado por meio da erva, mesmo que lá encontre seus medos. Em “Teu fumo foi fuga do cativo” (16) lembramos em *Diamba* o verso que diz ser bom apenas o que está distante, como numa fuga espacial e também mental. A liamba também eleva o homem ao místico, com a suposição de que nela estaria “a ‘fôrça’ dos Santos Protetores” (22), talvez lhe atribuindo o poder de transcender de várias formas possíveis. O poema finaliza com o clamor para que a droga tenha sempre o mesmo efeito, já que o homem durante seu torpor tem pelo menos uma oportunidade concedida: sonhar.

Na mesma trilha do poema boppiano, agora o poema meneziano denuncia as dificuldades sociais enfrentadas pelos homens pobres e marginalizados. A droga aparece sem pré-julgamentos da nossa época, ao contrário, seu uso é justificado dada a dura realidade daqueles que são usados como objetos até a exaustão, depois descartados. Os versos mais curtos também se assemelham, com o ritmo estabelecido pela palavra Liamba

---

31 MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes, 1993, p. 257 – 258.

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

repetida no início das três últimas estrofes, como em um refrão. Também musicalidade na repetição do “b” como em “beijo mole babando” (10) ou na palavra forte “atabaque” (17), e também na repetição do som “f” em “Teu fumo foi fuga” (16). A repetição ou o prolongamento do som “u” sugerem o sopro da fumaça sendo tragada para fora da boca.

Assim, sigamos para o próximo poema de Bopp datado como escrito em 1926:

### NEGRO

Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens.  
As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história.

A tua primeira inscrição em baixo-relevo  
foi uma chicotada no lombo.

Um dia  
atiraram-te no bojo de um navio negreiro.  
E durante longas noites e noites  
vieste escutando o rugido do mar  
como um soluço no porão soturno.

O mar era um irmão da tua raça.

Uma madrugada  
baixaram as velas do convés.  
Havia uma nesga de terra e um porto.  
Armazéns com depósitos de escravos  
e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro.

Principiou aí a sua história.

O resto,  
a que ficou pra trás,  
o Congo, as florestas e o mar  
continuam a doer na corda do urucungo.<sup>32</sup>

Nesse poema vemos de novo a temática da caça e captura em terras africanas, mais especificamente no Congo. A primeira estrofe já carrega uma

---

32 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 196.

crítica social fortíssima, de um povo que teve sua cultura e origem quase completamente apagada, corroborando com a afirmação de Massi (2014) em que seu livro “[...] busca compreender o fenômeno da aculturação, decorrente tanto das transformações culturais quanto sociais”<sup>33</sup>.

A seguir, um verso que coloca como primeiro registro pictórico a marca de “uma chicotada no lombo” (4). Canta-se a dor de estar aprisionado na viagem marítima que foi o início de uma vida servindo o outro, e ganhamos um verso que compara o som do mar a um “soluço” (8) do elemento da natureza que chora junto com o negro. A quinta estrofe mostra sua chegada em terras brasileiras, mas sem o alívio de ver o chão, pois os irmãos do *Negro* título do poema estão como animais, “amarrados em coleiras de ferro” (15). Em uma variação de tempo, o poema começa como se o eu-lírico desse explicações do que estava por vir: na sequência a imagem no porão do navio negreiro, o desembarque no Brasil e um retorno em lembrança para o que “ficou pra trás, / o Congo, as florestas e o mar” (18,19), que se materializam “na corda do urucungo” (20).

Assim como *Mãe Preta* de Bruno de Menezes, *Negro* é um poema dedicado a um ser abstrato que representa um grupo, tal qual um hiperônimo. Mas no poema que descreve a melancolia do começo da vida de escravo esconde-se a justiça em reconhecer o apagamento de suas raízes pelos senhores brancos, uma crítica social quase velada. Registra em palavras a dívida que ficou pela liberdade e alegria roubadas, “[...] promovendo um amálgama de nostalgia e melancolia”<sup>34</sup>. O urucungo retorna aí como o batuque nos textos de Menezes, lembrando a cultura e a musicalidade de um povo mesmo quando se canta a dor.

Quanto à estrutura poética, percebe-se um aumento gradativo das

---

33 *Ibidem*, p. 19.

34 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

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

sílabas poéticas na estrofe cinco que explode na estrofe seis, composta por um só verso. O mesmo na última estrofe, que finaliza com uma metáfora onde as lembranças são capazes de ser sentidas através do som, sinestesticamente. Dos vinte versos, dez terminam com palavras que contém o som “o” bem marcado, sete com sons de “a”, quase em uma rima, marcando ritmo. Tudo isso demonstra um fazer poético que, apesar de utilizar versos livres, usa técnica bem pensada para falar do seu conteúdo necessário para a sociedade da época.

Em comparação, leiamos o seguinte poema de Menezes:

#### GENTE da ESTIVA

O navio está aí ancorado no caís.  
Comeu do mar grosso  
jogo no oceano  
a carga que trouxe botou nos galpões.

O inglês nem se apressa,  
porque o que entra nos seus armazens,  
só sai feito preso pagando carceragem...

No cais o serviço na sua bruteza  
é ver como em faina  
qualquer formigueiro  
com a gente da estiva  
empurrando o carrinho.

Fazendo lingadas  
de sacos e fardos,  
trazendo caixotes barricas pranchões,  
que o braço de ferro  
dos altos guindastes  
arreia de cima aos fundos porões.

A gente da estiva  
na lida afanosa  
parece escuras formigas troncudas.

O ventre de ferro  
de dia e de noite  
vai sempre se enchendo  
daquilo que é vida.

E a gente da estiva  
ao voltar a casa,  
faminta esfalfada  
nem come daquilo  
que lhe andou nas mãos  
calejadas e humildes.

Repleta o navio o seu bojo de carga.  
E vozes de adeus  
sorrisos felizes  
lembranças e beijos afagos abraços.

A campa retine.  
A voz da sirene previne a partida.

A gente da estiva,  
camisa suada  
estômago murcho,  
como se fizesse trabalho forçado,  
recolhe o carrinho  
pras outras lingadas  
sem ter o direito até de fumar!<sup>35</sup>

Em *Gente de Estiva*, a figura do navio também aparece, mas, mostrando o trabalho dos responsáveis pelos carregamentos dos navios. O verso quarenta e um nos dá a dica de que o trabalho não é escravo, mas é análogo, em condições de fome e cansaço. Parece que os poemas fizeram uma trajetória da África até a vida futura no Brasil, sob exaustivas jornadas de trabalho. Como uma conexão com o poema de Bopp, aqui já teremos o reencontro com o navio, mas não para o regresso à vida tranquila. Em paralelo com a história de quem já foi mercadoria um dia, o trabalho no porto é carregar as novas encomendas dos brancos, passando de uma função para outra.

No começo, a imagem do navio parado para receber o carregamento. A figura do explorador agora é um inglês, que pensa apenas no lucro sobre a mercadoria que “só sai feito preso pagando carceragem...” (7). Depois aparecem os explorados em ação, “a gente da estiva” (11), que é

---

35 MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes, 1993, p. 260 – 261.

comparada duas vezes a formigas em seu habitat, onde os insetos trabalham incessantemente. O serviço é descrito através do verbo no gerúndio, que demonstra continuidade no processo. Uma mistura de sequência de imagens denotando dinamicidade.

O transporte marítimo ganha uma parte humana para descrevê-lo. Agora o lugar das mercadorias é um “ventre de ferro” (22) que se enche como o de um humano. O material orgânico que lhe infla é composto pelos trabalhadores que, em um paradoxo, também se tornam objetos: a vida e o inanimado contracenam quase em equivalência. Mas ao contrário desse ventre, os dos trabalhadores aparece logo em seguida em uma antítese, sem direito a comer nada do que carregam. Seu cansaço compartilha lugar com a emoção da despedida dos familiares de quem embarca para longe, em “sorrisos felizes / lembranças e beijos afago abraços” (34,35), numa descrição sem acentuação que dá momentos sem pausa. Nos últimos momentos, um som alerta a partida do navio. Mas o que poderia ser o anúncio do descanso é, na verdade, o aviso de levar o carro de carga para o próximo carregamento.

Há uma linguagem muito própria do trabalho náutico como em “faina”, “bôjo de carga”, “estiva”, “lingadas” e “pranchões”. Também diversas palavras que remetem ao trabalho da sociedade urbana, como “braço de ferro”, “guindastes”, “ventre de ferro”, ressaltando uma característica da poesia moderna. Na relação de sonoridade, tem-se na primeira estrofe uma rima interna de “grosso” (2) e “trouxe” (4), e apesar de não ter uma forma fixa de métrica, as estrofes contém números de sílabas poéticas muito próximas, criando um ritmo que combina com o trabalho contínuo. A falta de vírgulas entre termos nas orações também indica essa falta de pausa, em um caráter muito particular de escrita.

O próximo poema tem um caráter mais religioso e sincrético:

## CARATATEUA

Na praça. De tarde. Há batuque. Tambores.  
Domingo de festa de São Benedito.  
O sol se mistura com um sorriso na alegria de Caratateua  
toda engravatada de bandeirinhas.

Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes.  
Vem chegando a procissão com o santo no andor enfeitado de  
fitas.  
Num passo grave desfilam as velhas de olhos lúgubres,  
conversando com Deus:  
... não nos deixeis cair em tentação Amém.

Ó São Benedito  
Louvado sejas.  
Per seculo seculorum  
Em nome de Deus. Amém.

Na velha capela da praça bate o sino:

*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.  
Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*

Abrem-se alas em confusão  
pro recebimento do santo que vem de viagem.

Vem à frente o sacristão  
Não me empurre  
Descurpe  
É domingo de festa. Ronca a puíta. O sino bate:  
*Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá.*<sup>36</sup>

O poema de 1924 revela um sincretismo entre a cultura afro e o catolicismo. Caratateua, que no Pará tanto pode ser uma ilha de Outeiro quanto um distrito de Bragança, no poema celebra a festa de São Benedito, um santo católico conhecido por ser negro. O sincretismo se vê no “batuque” (1) e nos “tambores” (1) que acompanham a procissão e na “puíta” (22), instrumento de origem africana que acompanha o festejo (em alguns países africanos também é uma dança). Ao mesmo tempo, orações como o Pai Nosso e o que parece ser uma espécie de ladainha do santo, com frase em

---

36 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 187.

latim, comum no catolicismo. A “capela” (14), o “sacristão” (19) e o “sino” (14) também comparecem, formando uma gama de imagens próprias da religião. O povo simples celebra com alegria e é representado pela linguagem interiorana em “descurpe” (21), e, apesar disso, é capaz de rezar em latim.

Um poema muito sonoro, *Caratateua* começa o uso constante do “t” ainda no seu título, no primeiro verso já o coloca em “De tarde. Há batuque. **T**ambores” (1) e mais à frente usando também o “d” em “santo **and**or **enfeitado** de **fitas**” (6). A concentração da oração e introspecção são representadas pelo “l” em “desfilam as **velhas** de **olhos lúgubres**” (7). Muito mais que isso, os versos que escancaradamente dão sons ao poema aparecem como onomatopeias do sino da igreja “Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá” sendo repetido três vezes. No geral, as consoantes explosivas remetem ao batuque, aos “foguetes” (5) e ao próprio badalo do sino, sons que convidam o povo a celebrar sua religião em conjunto. Dessa forma, Bopp consegue descrever as “[...] ricas camadas sonoras da música que enforma festas religiosas”<sup>37</sup>.

Adentrando na ideia de que a sonoridade de um poema pode nos dar sensações dos cinco sentidos, nesse caso, os sons continuam na seara da audição, sendo ressignificados para o barulho habitual de uma festa que une muito mais que o caráter religioso. Através das descrições, é quase possível ver as diversas cores que enfeitam as ruas por onde o santo passa.

Façamos o cotejo com um dos poemas de Bruno que segue a mesma trilha:

Igreja  
de  
Arrabalde

A torre é branca e espia de longe os casebres humildes  
Quando acorda os devotos nas manhãs de domingo.

---

37 MASSI, Augusto (Org.). Poesia completa de Raul Bopp, 2014, p. 19.

A torre não tem sino grande tocando.  
A igreja que é simples tem uns Santos pobrezinhos.  
Seus devotos crêem mesmo que a hostia é o corpo de Deus...  
Os sinos da torre são três alegres sinhozinhos  
que falam a língua do povo do bairro.

Quando termina a missa nas manhãs de domingo,  
e que as moças de branco as velhinhas de chale,  
os homens em ar de festa vão saindo da igreja,  
os três sinhozinhos dizendo que voltem no outro domingo,  
vão logo fazendo convites a todos:

“D o m i n g o t e m  
d o m i n g o t e m  
d o m i n g o t e m  
t e m  
t e m !  
Q u e m q u i z e r v e m  
q u e m q u i z e r v e m  
q u e m q u i z e r v e m  
v e m  
v e m ! ”<sup>38</sup>.

O poema, em um caráter mais descritivo, explana os ares de um vilarejo pobre em uma manhã de domingo, dia de preceito para os católicos. No “arrabalde”, mesmo que seja a parte mais afastada e esquecida da cidade, o templo religioso chega. Lá as construções têm vida e acompanham a rotina dos cristãos que ali moram. No primeiro verso, a torre da igreja “espia de longe os casebres humildes” (1) enquanto seus sinos despertam o povoado. A propósito, a simplicidade está também neste artefato, já que não há “sino grande” (3) como nas suntuosas igrejas maiores, mas apenas “três alegres sinhozinhos” (6) e “Santos pobrezinhos” (4), que se identificam com as condições do povo dali. A fé é retratada no olhar de quem crê que a hóstia consagrada é o corpo de Cristo.

A passagem do tempo, desde o despertar até a saída da missa, finaliza com os sinos falando com o povo através da onomatopeia “Domingo tem/

---

38 MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes, 1993, p. 267.

domingo tem/ domingo tem / tem / tem! / Quem quiser vem!” (13, 14, 15, 16, 17, 18) que muito se aproxima aos versos do poema anterior. Os trechos que imitam o som dos sinos não são os únicos que dão sonoridade ao poema, mas comparecem em versos como “Os sinos da torre são três alegres sinozinhos” (6), além de possuir uma proximidade sonora das paroxítonas que finalizam os dois primeiros versos: “humildes” e “domingo”. Também a rima de “pobrezinhos” (4) com “sinhozinhos” (6), a repetição constante da palavra “domingo” e de sons anasalados, que dão ao poema a serenidade de um domingo de manhã. Esses recursos fizeram o poema ser musicado.

#### 4. Conclusão

Em uma evolução cronológica histórica, Bopp e Menezes começaram seus textos no sequestro dos negros na África, escreveram sobre as consequências psicológicas da escravização, mostraram sua influência e o papel histórico importantíssimo no Brasil, até chegar no povo simples fruto da miscigenação e das desordens sociais que os colocaram à margem da sociedade. Os dois últimos poemas analisados demonstram que ainda se encontra felicidade no cotidiano desses personagens, além de uma riqueza cultural imensurável que resultou do encontro das etnias que aqui viveram.

De fato, *Urucungo* e *Batuque* têm suas particularidades na medida em que o de Bopp traz um panorama sobre a história da negritude no Brasil e Bruno de Menezes também o faz, acrescentando perspectiva de um negro que também tem autoestima, amor pelo seu povo e sua cultura, como quem afirma que não quer ser visto com pena, mas com justiça. Isso talvez provenha do fato do autor paraense ser negro e ter vivenciado o racismo que perdura até hoje.

Os dois autores também fizeram críticas sociais profundas, *Urucungo* em especial adotou a própria visão do escravizado, forte e melancólico.

*Batuque* exaltou a participação do negro da história, quase em uma lógica criacionista na formação da sociedade, e assim mesmo conseguiu dar uma nova perspectiva crítica sobre esse grupo. Perceberam-se também os frutos da visita, observação e até vivência dos autores nas manifestações culturais representadas, trazendo para os poemas palavras muito particulares dos grupos descritos. Ambos também fizeram uma viagem desde a África até as influências mais atuais da negritude no Brasil.

## Referências

ASAS DA PALAVRA. *Bruno de Menezes*. Belém: UNAMA. v. 3, n. 2, 1996.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005.

COSTA, Vânia Torres; NUNES, Paulo. Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. *Asas da Palavra: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura*. Belém: Unama, vol. 15, n. 1, jul. 2018, p. 08 – 15.

COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo (Co-dir.). *A Literatura no Brasil: era modernista*. v. 5. 7ª. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

FARES, Josebel Akel. Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura. *In: Asas da palavra – revista da graduação em Letras*. Belém:

UNAMA. v. 3 n. 5, 1996, p. 75 – 80.

MASSI, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

NUNES, Benedito. Bruno de Menezes Inventor e Mestre. *Asas da palavra – revista da graduação em Letras*. Belém: Unama, v. 10 nº 21, 2006, p. 36 - 44.

REIS, Marcos Valério Lima. Bruno de Menezes: um percurso do reinventor do Peixe Frito. *Asas da Palavra: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura*. Belém: Unama, vol. 15, n. 1, jul. 2018, p. 27 – 40.

RODRIGUES, Mayara Cristiny Souza Martins. A poética afro-brasileira e amazônica em Batuque de Bruno de Menezes. *Revista Ribanceira*, Belém, n. 12, jan/mar 2018. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/ribanceira/article/view/2089>. Acesso em: 07 maio 2021.

Submissão: 02/06/2023  
Aceite: 08/10/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94749>

*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

# Proletários e periféricos: ensaio de interpretação da tradição do romance proletário brasileiro a partir de *Cacau* e *Parque Industrial*

Proletarians and peripherals: an interpretation essay  
about the brazilian proletarian novel based upon the  
books *Cacau* e *Parque Industrial*

Ismael Cunha Freitas  
UFRGS

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94107>

## Resumo

Qual a tradição do romance proletário brasileiro? O presente ensaio objetiva investigar e tentar responder à questão analisando, isoladamente e em confronto, os romances *Cacau* (2010 [1933]), de Jorge Amado, e *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão. A hipótese de leitura reside na compreensão de que o problema se desenvolve a partir de uma estrutura de fundo, em que se refratam as tensões da modernização conservadora e do projeto de nação levadas a cabo pela elite brasileira.

Palavras-chave: *Cacau*; *Parque Industrial*; Romance proletário.

## Abstract

Which is the tradition regarding the Brazilian proletarian novel? This essay seeks to investigate and answer this question through the isolated and comparative analysis of the novels *Cacau* (2010 [1933]), by Jorge Amado, and *Parque Industrial* (2013 [1933]), by Patrícia Galvão. The hypothesis here presented for the reading of these works lies on the comprehension that there is a back structure from which the problem develops itself. In this structure it is possible to notice the refraction of tensions regarding both the conservative modernization as well as the nation project conducted by the Brazilian elite.

Keywords: *Cacau*; *Parque Industrial*; Proletarian novel.

## Introdução

A epígrafe do segundo romance de Jorge Amado, *Cacau* (2010 [1933]), inicia a discussão acerca da categoria do romance proletário brasileiro e, por conseguinte, da possível composição da tradição dessa forma no país. Segundo o romancista, o livro foi escrito na tentativa de contar “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia. Sob esse ponto de vista, o romance proletário deveria se afastar da elaboração estética encerrada em si mesma e se aproximar, possivelmente, da verificação e do testemunho documental. No entanto, a publicação de *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão, circunscreve uma tensão acerca dessa conceitualização, na medida em que apresenta um romance proletário seguindo o horizonte do Modernismo de 1922 e, sobretudo, do movimento antropofágico. As duas apostas, portanto, se chocam no que se refere à categoria dessa tipologia de narrativa romanesca e engendram problemas formais que dizem respeito ao universo cultural, político e histórico-social da década de 1930.

Diante do panorama exposto, o presente artigo objetiva investigar se as obras *Parque Industrial* e *Cacau* dariam início, como espécie de inauguradoras, à constituição de uma tradição do romance proletário brasileiro. Para tanto, procuro realizar, em momentos distintos, uma breve análise de cada romance, tentando identificar as técnicas literárias particulares de cada livro e se há similaridades no que tange às estruturas de fundo do gênero romance. Em primeiro lugar, investigarei a fatura de *Cacau* analisando as tensões da configuração do foco narrativo em relação ao problema do local do intelectual no Brasil dos anos 1930. E em segundo, darei atenção à posição da personagem Corina, do romance de Pagu, descrita

como “mulata”, pois, salvo engano, se lida em seu suposto protagonismo, a sua figura deixa entrever uma fratura no livro subsumida à expressão dos conflitos entre raça, classe e gênero.

Acredito que o cotejo entre as obras *Cacau* e *Parque Industrial* permite vislumbrar estruturas conflitivas e adjacentes às políticas da forma provenientes do sistema restrito do romance proletário brasileiro. A proposição reside na hipótese de identificar categorias (por vezes, negativas) que podem se mostrar produtivas para mobilizar para análise de outras obras inseridas ou não ao cenário e à tradição que, aqui, tenciono estudar. Como o leitor notará, a investigação de ambos os romances tem especial interesse naquilo que consiste como residual ou problemático, por isso, definido como “categorias negativas”, de onde se depreende a dialética própria ao processo histórico em que os dois romances estão mergulhados. No fim, a combinação de ambas as obras poderá evidenciar o plano comum a partir do qual se sustentam as narrativas investigadas e de onde se depreende o problema do projeto de nação e de modernização conservadora cimentado sobre o alijamento de sujeitos históricos.

### ***Cacau*: má-consciência ou o retorno do recalcado?**

Publicado em 1933 pela Editora Ariel, *Cacau* foi o estopim para a discussão crítica acerca do romance proletário brasileiro. Segundo Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30* (2015), isso se deve à famosa nota inicial de Jorge Amado: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”<sup>1</sup>. Para além da polêmica sobre a composição do que seja um “mínimo de literatura”, interessa atentar à pergunta lançada aos seus leitores. Trata-se

---

1 AMADO, Jorge. *Cacau*, 2010, p. 09.

de uma tentativa de interlocução, que quando lançada propõe o desafio à definição. Além disso, é preciso ressaltar a dimensão editorial, já que o livro era publicado pela casa que recebia o reconhecimento de lançar os autores ponta de lança da década. De toda maneira, o pedido de resposta de Amado serviu ao seu propósito, e, logo após a publicação de *Cacau*, muitos críticos se impeliram à tentativa de categorizar o que seria o romance proletário.

Todavia, Bueno demonstra como, no contexto polarizado da discussão literária da época, a classificação da fatura do romance proletário recaia na simpatia ou na antipatia pessoal de cada crítico acerca dos problemas políticos que os autores procuravam enfrentar. Sendo assim, as análises detinham-se mais nas agendas ideológicas dos partidos e dos movimentos sociais de 1930 do que nos problemas formais que um livro apresentava. Devido à falta de espaço e ao propósito deste ensaio, darei atenção apenas à proposta de Jorge Amado, pois, conforme a interpretação de Luís Bueno, o autor sugere, para além do campo ideológico, algumas consequências de composição para o romance proletário brasileiro — das quais farei uso para adentrar na análise de *Cacau*:

Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer não mais que uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói - ou protagonista - ficaria definitivamente prejudicada.<sup>2</sup>

Com isso, Jorge Amado propõe, portanto, um projeto estético em que as categorias narrativas de enredo e de construção de herói individual sejam

---

2 BUENO, Luís. Uma história do romance de 30, 2015, p. 165.

abolidas em prol da configuração do conjunto, do coletivo e da consciência de classe. Essa formulação concentraria, salvo engano, a estrutura da narrativa através da totalidade histórica composta por quadros isolados, mas organizados a partir da exploração de classe. Sendo assim, resta investigar como essa proposição engendra os problemas composicionais de *Cacau*, segundo a fatura do romance proletário e, sobretudo, em relação com o processo histórico a que o país estava submetido à época.

O livro narra, em primeira pessoa, a trajetória de José Cordeiro, o Sergipano, desde a infância, como membro de uma família pequeno-burguesa proprietária de uma fábrica de tear em São Cristóvão, Sergipe, à vida como trabalhador das roças de cacau no sul da Bahia. Tendo a família levada à miséria, o rapaz se proletariza, chega a trabalhar na fábrica usurpada por seu tio após a morte do pai, e, por desentendimento, decide tentar a sorte nas terras de Ilhéus. Cordeiro é alfabetizado, leitor de romance. Acredito que se pode dizer que se configura como uma espécie de traidor de classe, ainda que o seu horizonte individual seja restrito, chegando mesmo a confessar sua ignorância em diversos momentos ao longo da narrativa. É como um trabalhador de enxada que vai organizar a experiência adquirida na fazenda do coronel Misael de Souza Telles e, enfim, compor o romance que o leitor tem em mãos. Em linhas breves, assim se organiza o enredo de *Cacau*, dinamizado, a cada capítulo, como quadros que representam os fragmentos da vida e do microorganismo das cidades dos trabalhadores das fazendas de cacau. Para a análise, é interessante notar como a abertura do livro determina esse processo de composição:

As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens. Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho.

Colodino perguntou:  
— Quantas arrobas você já desceu?  
— Vinte Mil.  
Antônio Barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:  
— Esse ano o home colhe oitenta mil...  
— Cacau como diabo!  
— Dinheiro pra burro...<sup>3</sup>

O trecho inicial é exemplar para todo o conjunto da obra. Desde a primeira frase, Amado apresenta a concisão da linguagem e a proximidade com a oralidade, elemento que, por óbvio, incorpora o andamento da experimentação de 1922 na dimensão de um romance politicamente orientado. Nesse sentido, vale adereçar o sentido seco e objetivo das orações, com pouquíssimas subordinações. O fôlego é breve, mas carrega o desenho do projeto de testemunho e de documento da vida dos trabalhadores do cacau. Porém, a articulação, a amarra entre cada período, se faz a partir da justaposição de imagens, como uma espécie de organização emprestada da colagem do cinema. De chofre, temos o olhar direcionado ao céu nublado e à chuva grossa que começa a cair. Logo após, somos dirigidos às árvores que se sacodem ao sabor do vento e só então aos homens seminus que tremem com o frio do tempo ruim. Novamente, o leitor é direcionado para cima, agora com foco nas gotas que resvalam das folhas das árvores para os corpos dos homens presentes na cena. Um pulo para os burros que ignoram o aguaceiro e continuam a pastar. E, no fim, uma inserção do narrador de uma expressão adverbial (“apesar do temporal”) que corresponde à incongruência da permanência desses personagens que trabalham mesmo debaixo da chuva. Somente no fecho da apresentação, fala uma personagem, iniciando o diálogo sobre a especulação do lucro do proprietário que os oprime. Em síntese, temos uma passagem do céu às árvores, delas aos homens. Um plano fechado sobre as gotas que caem das folhagens e sulcam os corpos dos

---

3 AMADO, Jorge. Cacau, 2010, p. 11.

trabalhadores. Um corte seco para a proximidade com o burro de tropa de carregamento e, assim, à condição de trabalho a que esses personagens estão submetidos. Trata-se de um movimento que inicia do alto, passa ao rés do chão, volta para cima e se aproxima, novamente, das pessoas à volta.

De modo global, a cena é composta a partir de elementos chave que o narrador dispõe para condicionar o efeito sugerido. A situação se descortina, organizada pelos fragmentos que constroem o todo. Uma organização, porém, dimensionada pela procura da contradição, ainda que mínima, das partes que, sobrepostas, também se tensionam entre si. Assim, começa a se apresentar uma solução formal que engendra um jogo de aproximação e afastamento a partir do movimento de subida e descida do olhar do leitor dirigido pelo narrador, cujo objetivo é dar força à concretude da condição em que aqueles homens *seminus* se encontram. No entanto, ainda que o romance narre a história de José Cordeiro, escrita em primeira pessoa, o narrador não se faz presente nessa abertura. Na verdade, é preciso que o leitor vire algumas páginas para que possa ver, coletivizado no pronome “nós”, o surgimento do protagonista presente nos acontecimentos narrados neste primeiro capítulo. Apresenta-se, portanto, uma dificuldade do narrador se presentificar naquilo que narra, de se inserir no conteúdo com que trabalha. Assim como o movimento inicial de aproximação e afastamento das imagens justapostas com o sentido vetorial de alto e baixo, a narrativa se abre em saltos até que consiga, de fato, abordar o relato em primeira pessoa, como uma apreensão vacilante de assumir o foco narrativo. Talvez como uma má-consciência, aí se desenvolve o princípio formal de *Cacau*.

Luís Bueno já aludira ao fato de que Colodino é outro personagem que, como José Cordeiro, é letrado e, além disso, possui uma relação de liderança com os camaradas da fazenda. A pergunta que fica é, então, por que Cordeiro é o narrador e não Colodino? O que motiva a escolha da

construção do ponto de vista narrativo de *Cacau*? Antes de ensaiar qualquer resposta, é preciso voltar à recepção da crítica do romance a fim de investigar de que modo foi interpretado o problema levantado.

Antonio Candido, em “Poesia, documento e história” (2004), ensaio produzido a partir da publicação de *Terras do Sem Fim* em 1943, assinala o conjunto da obra de Jorge Amado até então dentro de um sistema fechado que se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento. O interessante da proposta do crítico, porém, reside na sua leitura acerca da conjuntura literária da época, que funciona como plano de fundo para a análise<sup>4</sup>. Candido dá início ao texto indicando a possibilidade de que a geração de romancistas de 1930 teria, de certo modo, inaugurado o romance brasileiro, pois esses autores procuraram resolver a contradição, segundo o sociólogo, fundante da cultura brasileira — a saber, a oposição entre a estrutura da civilização moderna do litoral e as camadas humanas do interior:

*A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não o assunto, mas realidade criadora. Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada da consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. [...] O prelúdio desta*

---

<sup>4</sup> O comentário de Antonio Candido acerca de *Cacau* é, de modo geral, breve e serve como plano de fundo de comparação com *Terras do Sem Fim*, objeto central do ensaio. Para o crítico, é em *Cacau* que o documento se estabelece de modo impessoal. Por isso, procuro reproduzir aqui apenas o horizonte histórico do qual Candido formula a mediação para interpretar os romances de Jorge Amado e, generalizando, do “romance de 30” como um todo. Afinal, a proposta de “inauguração do romance brasileiro”, diante das condições sócio-históricas e materiais de 1930, deve ser tensionada com a investigação dos dispositivos literários disponíveis à época e que formavam o arcabouço e a tradição da qual surgem os romances da década. E deve, além do mais, considerar o papel das editoras e de periódicos, como o *Boletim de Ariel*, na construção desse presumível movimento literário. Em resumo, é preciso identificar quais são as variações ideológicas, conscientes ou não, da construção desse projeto de nação do “romance de 30”. Na sequência do artigo, aliás, tento indicar, a partir de Florestan Fernandes, como o processo histórico mobiliza dialeticamente esses problemas de infraestrutura na lógica formal de *Cacau* e de *Parque Industrial*.

participação [efetiva na cultura nacional], pode se dizer que foram os romances dos anos de 1930, reveladores do povo como fonte, não apenas motivos de arte.<sup>5</sup>

Em resumo, a massa como força motriz para a elaboração estética dos romances da década de 1930. Contudo, é importante ressaltar que a emergência da massa como realidade criadora aparece, para o crítico, como chancelada pela classe artística que atuava nesse período histórico, daí a “espécie de tomada de consciência” que surge mediada pela “simpatia criadora” dos autores brasileiros. Assim, não é difícil compreender que a análise de Candido apontava para um projeto de nação construído através dessas obras, cuja fórmula residia em um choque ainda não resolvido entre o intelectual e a sua matéria literária, que se tratava, sobremaneira, da representação da realidade da vida trabalhador do campo. Em outras palavras, as formas modernas do romance brasileiro consubstanciam como resíduo o problema do desenvolvimento do capitalismo no país.

Salvo engano, o ensaio de Antonio Candido aponta para duas dimensões do problema sobre o qual discorre: entrevê a dinâmica própria dos problemas de classe que se entrecrocavam com o avanço do processo de industrialização do Brasil, colocando em movimento o impasse da representação do intelectual com o trabalhador do campo como objeto exótico e motivo de literatura, agora, porém, dinamizado como força-motriz da criação do romance verdadeiramente brasileiro, segundo o crítico. Isso significa, a meu ver, a intuição de que essa forma literária encontra um verdadeiro acabamento nacional na medida em que descortina um processo em desenvolvimento e revela a potencialidade da plena integração da sociedade (e, por consequência, da cultura) brasileira em uma sociedade de classes. Todavia, a intenção positiva do crítico em relação à produção de

---

5 CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. Em: *Brigada Ligeira*, 2004, p. 44, grifos meus.

1930 deve se confrontar com a realidade histórica que se configura com a implementação do capitalismo industrial do Brasil e com as estruturas de articulação entre o passado e o presente moderno.

Florestan Fernandes, em *A revolução burguesa no Brasil* (2020), demonstra como a implementação do capitalismo moderno no Brasil se deu a partir de um padrão de desenvolvimento em dupla articulação. Em primeiro lugar e internamente, através da articulação do setor arcaico ao setor moderno (em transformação urbano-industrial). Em segundo e externamente, através da articulação do complexo econômico agrário-exportador às matrizes coloniais e, portanto, às economias capitalistas centrais. Em outras palavras, trata-se de um desenvolvimento de um capitalismo dependente que organiza e concilia formas estruturais em si contraditórias. Nas palavras do sociólogo:

Dessa acomodação resultou uma economia “nacional” híbrida, que promovia a coexistência e a interinfluência de formas econômicas variavelmente “arcaicas” e “modernas”, graças à qual o sistema econômico adaptou-se às estruturas e às funções de uma economia capitalista diferenciada, mas periférica e dependente. [...] Ela estendeu os limites da duração de um sistema pré-capitalista de produção, que excluía parcial ou totalmente a produção agropecuária e extrativa da mercantilização do trabalho, em pleno processo de eclosão e de expansão acelerada de um mercado capitalista interno (e, portanto, de um mercado capitalista de trabalho). Ao mesmo tempo, forneceu ao setor urbano comercial condições para expandir-se e diferenciar-se, de modo lento, mas constante, embora retirando-lhe o impulso de crescimento que poderia nascer da rápida mercantilização das relações de produção no campo e da universalização das relações de mercado em escala nacional.<sup>6</sup>

A implementação do capital, portanto, constituiu um processo de desenvolvimento desigual e combinado, em que os setores conciliados entre a articulação interna e externa funcionam a partir de uma infraestrutura dialeticamente tensiva. Voltarei a esse ponto mais adiante. Por ora, basta dar

---

6 FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*, 2020, p. 223-224.

ênfase ao fato de que a análise de Antonio Candido acerca das virtualidades do Romance de 30 deve se chocar com o processo histórico em vigor, ao qual o próprio ensaísta estava mergulhado. Ainda que o destino histórico fosse restrito, não se pode tirar do horizonte o acerto de Candido ao sinalizar o problema da centralidade do intelectual na elaboração das tensões sociais em jogo. Nesse sentido, a constituição do foco narrativo de *Cacau* sinaliza os conflitos históricos de um país subdesenvolvido, cuja estrutura se reduz ao princípio da combinação de elementos arcaicos e modernos. Em outros termos, a fatura do primeiro romance proletário de Jorge Amado incorpora para si a contradição nacional de uma tomada de consciência de pouco fôlego, cerceada pelos limites históricos de uma sociedade inserida numa lógica de estagnação e de diferenciação do trabalho moderno e do trabalho com origem nas formas pré-capitalistas da escravidão brasileira.

Procurando tirar as consequências dessa incongruência no romance, Eduardo de Assis Duarte, em *Romance em tempo de utopia* (1996), propõe uma análise positiva de *Cacau*, devido à experimentação formal do romance de tese que incorpora a propaganda marxista na sua trama em tensão ou em oscilação com o processo documental. Para Duarte, por um lado, a fatura do livro e, sobretudo, do enredo, se entrecruza com a agenda do Partido Comunista Brasileiro (PC), alinhada às proposições de Octávio Brandão. Por outro, há no fecho da obra uma síntese da tensão da polarização do campo e da cidade, dimensionada a partir da necessidade interna de propaganda de se constituir a aprendizagem revolucionária e a tomada de consciência.

No primeiro caso, Eduardo de Assis Duarte sugere que Jorge Amado, ao elaborar *Cacau*, estava alinhando o romance, com a representação do latifúndio e das mazelas do trabalhador rural, às diretrizes do PC. Mais diretamente, segundo o pesquisador, o livro servia para configurar a expressão literária das políticas de alianças de classe, tal como proposta por

Octávio Brandão. O programa do intelectual marxista consistia na ideia de que o horizonte da revolução brasileira residia na aliança de classes entre o proletariado urbano e a pequena burguesia, em detrimento do campesinato, o que, aliás, conflitava diretamente com as orientações da Internacional Comunista (IC). Nesse sentido, como uma tentativa de propor um “retrato crítico” do sistema agrário-exportador, o livro celebrou a aliança instituindo o foco narrativo a partir de um pequeno-burguês que se proletariza e, no processo, assume os valores e os desafios da nova classe. No entanto, em termos cronológicos, vale destacar que a proposição de Brandão data de meados da década de 1920, não muito distante da fundação do Partido, e que, efetivamente por conta do enfrentamento em relação à Terceira Internacional, teria sido abolida pela direção do PC no país a partir de 1929<sup>7</sup>. Sendo assim, a proposta de Duarte enfrenta uma dupla tensão: 1) a tese de que o alinhamento às diretrizes do Partido deve levar em consideração um possível anacronismo, pois, novamente, à época da publicação de *Cacau*, o PC havia mudado de posição; 2) se, no entanto, a tese ainda tiver validade, é preciso pesar a interpretação mediante o modelo de análise histórica mobilizado pelo autor da política de aliança de classe, pois:

Octávio Brandão partia de um modelo explicativo desenvolvido externamente à realidade que ele analisava. Realizava um confronto daquele modelo com as condições impostas pelo meio sob análise, ou seja, as situações concretas colocadas pela realidade histórica brasileira, entretanto a teoria adotada a partir da exterioridade prevalecia em relação a uma especificidade das condições socioeconômicas do país.<sup>8</sup>

---

7 Quero sugerir com isso que a afirmação de Eduardo de Assis Duarte pode conter alguma incorreção, segundo a pesquisa de Danilo Mendes de Oliveira (2017) sobre as publicações do periódico do Partido Comunista, *Classe Operária*. O autor mostra como, através dos artigos do jornal, o Partido mudava a sua postura face à participação do campesinato, alinhando-se gradativamente às determinações da Internacional.

8 OLIVEIRA, Daniel Mendes. “A teoria da revolução do PCB: Octávio Brandão, a aliança de classes e o feudalismo (1922-1935)”. *História e Cultura*, 2017, p. 88.

Diante disso, pode-se questionar: o que o prevailecimento da teoria adotada a partir da exterioridade significa para, segundo Eduardo de Assis Duarte, a elaboração estética desse modelo em *Cacau*? Ainda que o programa de Octávio Brandão entre em conflito com a diretriz da IC, o método de análise é proposto em inconformidade com o horizonte histórico da periferia do capitalismo, o que necessariamente demanda consequências para a investigação do livro, segundo a solução interna da constituição do ponto de vista narrativo em cima de José Cordeiro. Nesse caso, esse resultado estético se configura como uma forma de colaboração ou, até mesmo, de conciliação de classes, da qual, aliás, o romance na sua superfície tinha como intenção combater? Ou há formas de críspação ou resistência? Ainda que eu não pretenda exaustar as consequências desses problemas, são pontos a serem levados para a análise em questão.

De toda maneira, a interpretação de Duarte sobre *Cacau* reside na compreensão de que há uma proximidade do livro com o romance de tese, dada a natureza propagandística do projeto que o sustenta. Daí a oscilação, ou a dialética, entre o documento e a propaganda, em que os postulados marxistas subjazem à ação e a conduzem em uma tentativa de fazer o retrato crítico da economia cacauzeira pela ótica dos trabalhadores do campo. Em outras palavras, para o crítico, essa oscilação existe na medida em que o documento serve para dar ênfase e justificativa à propaganda. No entanto, o nó solto dessa afirmação concentra-se na possibilidade de testar o resultado ou a consequência do horizonte de consciência integrado ao destino do desenvolvimento do capitalismo dependente, considerando a realidade brasileira segundo a formação dos quadros de trabalhadores a partir da criação de um exército de reserva<sup>9</sup> — o que constitui o substrato material

---

<sup>9</sup> A formação do exército de reserva deve-se ao processo de espoliação do excedente que se constitui, sobremaneira, da ocupação e da moradia de lavouras transitórias, que prepara o terreno para o trabalho nas posses permanentes, propriedades dos grandes latifundiários. “Há, portanto, uma “transferência de trabalho morto”, de acumulação, para o valor das culturas ou atividades do

da ideologia patriarcalista da época<sup>10</sup>.

Não é fortuito, portanto, que ao situar *Cacau* como o primeiro estágio do processo revolucionário — o estágio da consciência de classe — dentro do conjunto da obra de Jorge Amado, Eduardo de Assis Duarte houvesse se confrontado com a dinâmica própria do capitalismo desigual e combinado. Porém, haja vista o contexto socioeconômico levantado, considerando a necessidade interna do desenvolvimento do capitalismo industrial de absorver as formas arcaicas do campo precisamente na medida em que inchava as potências dos centros urbanos, a leitura do pesquisador encontra possivelmente uma incorreção. Afinal, interpretando o horizonte do enredo do romance, Duarte sugere que a mobilidade de José Cordeiro (e anteriormente, de Colodino), do sul da Bahia ao Rio de Janeiro, promove a formação da consciência do trabalhador. Conforme exposto, essa chave de leitura imprime, de certa forma, a estrutura de fundo da época do capitalismo dependente, sem afogar o ponto de vista ideológico da formulação do livro: a cidade como símbolo do “esclarecimento”, em detrimento do campo. Para Duarte, a emergência do proletariado rural ao universo de aprendizagem revolucionária num contexto urbano e letrado confere universalidade ao romance (alcança, portanto, a totalidade do processo social). Trata-se de uma afirmação da dignidade humana do trabalhador em face ao processo

---

proprietário, ao passo que a subtração de valor que se opera para o produtor direto reflete-se no preço dos produtos de sua lavoura, rebaixando-os. Esse mecanismo é responsável tanto pelo fato de que a maioria dos gêneros alimentícios vegetais que abastecem os grandes mercados urbanos provenham de zonas de ocupação recente, como pelo fato de que a permanente baixa cotação deles tenha contribuído para o processo de acumulação nas cidades; os dois fenômenos são, no fundo, uma unidade.” (cf. OLIVEIRA, 2013, p. 43). Em síntese, trata-se de um processo de acumulação primitiva, que organiza a subsistência das formas arcaicas em função do desenvolvimento e do acúmulo dos grandes centros urbanos, onde floresce o capitalismo industrial. O romance que, em certa medida, melhor elabora esse processo é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. No entanto, o descompasso da constituição do foco narrativo de *Cacau*, um herói em meio caminho da pequena-burguesia e o campesinato, também se formula a partir deste substrato histórico. Portanto, a análise deve levá-lo como mediação para a investigação formal.

10 Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe. “A pré-revolução de 30”. *Novos Estudos*, 1987.

de reificação do capitalismo, uma forma de construção de um herói positivo — seguindo de perto a tradição do romance ocidental, em referência a Lukács. No entanto, a mediação da leitura carece de pensar a forma do livro e, também, as relações internas do capitalismo desigual e combinado, diante do qual venho sugerindo os limites para a análise.

Na esteira e, ao contrário de Antonio Candido e de Eduardo de Assis Duarte, Luis Bueno sugere que em *Cacau* o documento favorece a potência da propaganda, diferente da concepção de tensão que os críticos anteriores propunham: “*Cacau* se apresenta como um romance que não deixa lugar para o segredo. Tudo nele se propõe explícito ou, mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa *espécie de tirania da consciência criadora*, para um fim bem específico: o da propaganda política”<sup>11</sup>. Diante dessa apreciação, compreende-se, então, que não há fracasso na elaboração do romance, já que a força motriz (a crítica social que reforça a propaganda) se alimenta segundo o próprio projeto, conforme a tirania da consciência criadora. Para tanto, segundo o pesquisador, é necessário que a lógica do romance seja atravessada pela retórica, em detrimento da verossimilhança. Ou melhor, *Cacau* estabeleceria, como diz Bueno sem, no entanto, especificar e categorizar o funcionamento dessa característica narrativa da obra, outras verossimilhanças de validade puramente internas.

Como exemplo, o crítico analisa o efeito do capítulo “Consciência de classe”, em que o personagem Honório é mandado assassinar o camarada Colodino, devido ao último ter agredido o filho do coronel Misael de Souza Telles. Antes de tudo, é preciso estabelecer o plano de fundo do funcionamento do episódio. Internamente à composição de quadros, como sugeri ao início, o presente capítulo rima com os anteriores na medida em que continua o problema que o narrador discute acerca da exploração

---

11 BUENO, Luís. Uma história do Romance de 30, 2015, p. 174, grifo meu.

dos filhos dos fazendeiros sobre as mulheres trabalhadoras. Nesse caso, o “patrãozinho”, Osório, e a noiva de Colodino, Magnólia, tiveram um caso, sendo pegos em flagrante pelo próprio noivo, que resolveu, então, se vingar. Colodino é obrigado a se refugiar na mata, é auxiliado pelos companheiros e ouve da própria boca de Honório as rotas da tocaia. De Magnólia, sabemos apenas que o seu destino acaba sendo o da Rua da Lama, onde residem as casas de prostituição da região. Quando questionado acerca da fuga do amigo, Honório responde somente que não mata trabalhador, pois não é traidor. No fecho do capítulo, José Cordeiro afirma que não sabia então que aquilo tinha o nome de consciência de classe. Objetivamente, em linhas breves, o capítulo oferece um exagero simplificador que, conforme a intenção da propaganda, aparece como necessidade programática.

No entanto, deve-se questionar o acabamento do projeto do romance-propaganda, investigando, como procuro sugerir, brechas e rupturas da elaboração estética do livro. E, nesse sentido, pode-se aludir ao problema de fundo que remete à formulação e à constituição do foco narrativo de *Cacau*. Bueno também indica a aresta da narração de José Cordeiro ao apontar a vacilação do uso da primeira pessoa no capítulo de abertura. Indo mais além, porém, o crítico também sugere que, devido ao avanço cuidadoso, a construção desse narrador, sobretudo em relação à Colodino, perfaz uma má-consciência vigilante, a todo momento sob cuidado constante para se identificar como proletário. Trata-se, em síntese, da dificuldade de instaurar e de dimensionar, diante da necessidade interna da propaganda, o foco narrativo no proletário que, adquirindo a consciência, também conquistaria os meios para exprimi-la. Daí a decisão por um narrador com origem burguesa, numa espécie de opção por uma verossimilhança externa e, nesse sentido, reificante. Logo, não é fortuito questionar se o exercício estético rompe com o projeto, na medida que a fratura sugere que há uma autojustificação do escritor em se colocar como porta-voz do outro, do

proletário que só alcança mediante a solidariedade de classe.

*At last but not the least*, é preciso pontuar mais uma volta no parafuso, ainda que brevemente. Em termos de enredo, a trama se desenvolve, segundo a necessidade de tomada de consciência, a partir, como propus anteriormente, do crime de Colodino. Mais diretamente, o périplo de Colodino e Sergipano começam com a agressão de Osório e, sobretudo, do caso do patrão com a trabalhadora negra, que tem como destino a prostituição. Trata-se, portanto, de uma lógica, por assim dizer, passional, em que no plano de fundo ficam cifrados as tensões de raça e classe<sup>12</sup>. Aliás, a política da forma resiste ao plano estético de *Cacau* desde a amarração do narrador. Na tessitura do romance, de certa forma, se configura o drama da oscilação dos vínculos de classe próprio à hora histórica, em que as vozes subalternas, sobremaneira aquelas que abrangem o entrecruzamento entre raça e gênero, foram mantidas alijadas do debate político e cultural. Em outras palavras, é na manutenção de Magnólia no local de silenciamento e subalternidade que se constitui e se completa o horizonte de formação da consciência dos proletários de Jorge Amado — o que não se encerra em si mesmo, já que também entre Colodino, negro, e Sergipano, branco, se estabelece o limite racial.

### ***Parque Industrial: trabalho reprodutivo como futuro crispado***

Em “Nota sobre *Cacau*”, crítica publicada no *Boletim de Ariel* em setembro de 1933, Murilo Mendes sugere que o escritor revolucionário, na

---

12 Em Jubiabá, também a estrutura do romance lança mão da necessidade interna do enredo e das relações interpessoais dos personagens para constituir, nesse caso, a formação do proletário brasileiro. Diferente das obras anteriores, Jorge Amado escolheu para Jubiabá a construção de um herói efetivamente proletário. No entanto, a opção por um protagonista negro necessariamente teve que jogar com as tensões raciais da constituição da classe trabalhadora brasileira, o que entra em confronto com a fatura da própria obra. O descompasso é revelador na medida em que sustenta a origem de Antônio Balduino em direção ao destino histórico da figura da cria da casa. Recomendo a leitura de: “A cria da casa e o Bildungsroman proletário de Jorge Amado: notas sobre um problema na formação do romance brasileiro”, de Sanseverino e Freitas (2021).

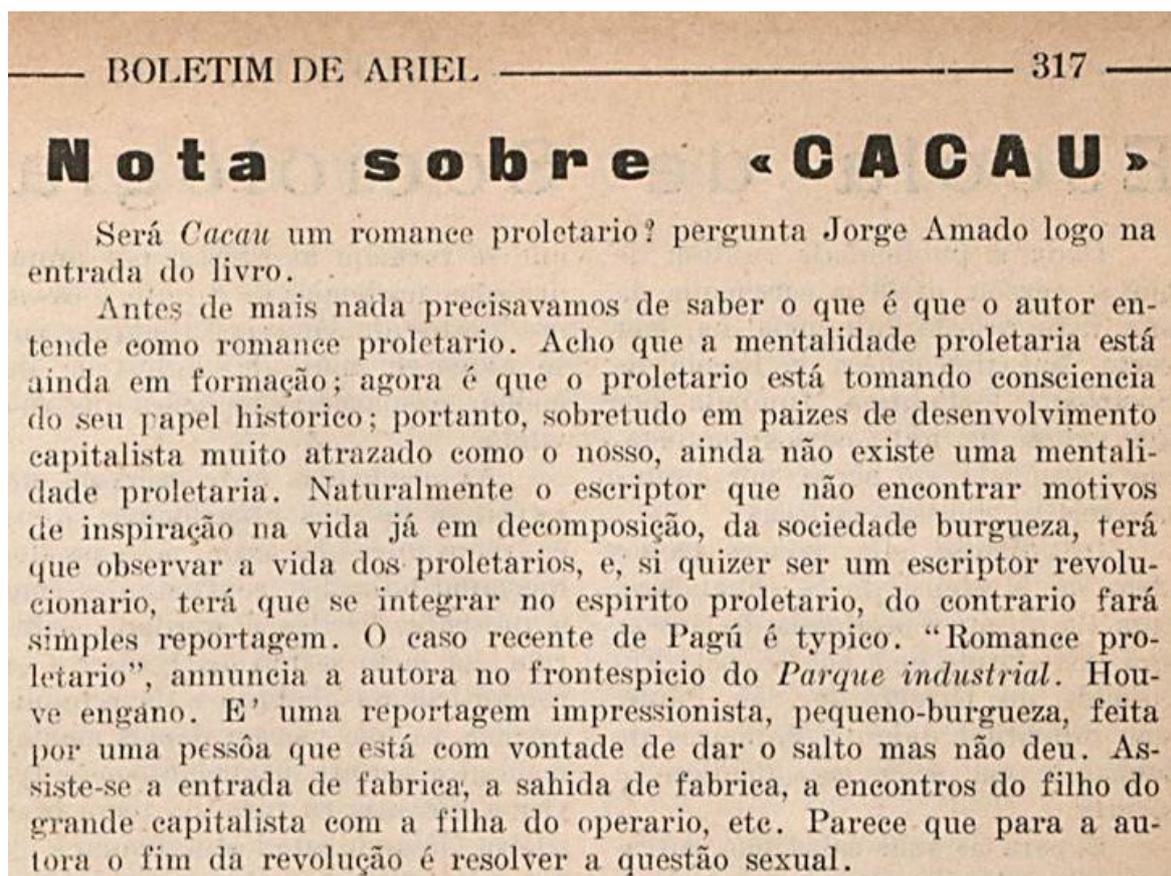
tentativa de compor um romance proletário, não deve se restringir apenas à representação da realidade, fazendo mais do que “simples reportagem”. Para o poeta, é necessário que se conquiste uma integração completa e até mesmo pessoal ao “espírito proletário”, ainda que, como sugere a sua análise, a condição de país subdesenvolvido ofereça obstáculos à noção de proletariado e à mentalidade de classe. Segundo o crítico, *Cacau* alcança o objetivo proposto, enquanto *Parque Industrial* (2013 [1933]), de Patrícia Galvão, erraria ao tentar uma abordagem equivocada. E no que residiria o defeito do livro de Pagu? Nas palavras de Mendes, “parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual”<sup>13</sup>. Ora, como tentei indicar, *Cacau* também não se furta a operar com as tensões de gênero, ainda que de maneira lateral e subliminarmente. Ou melhor, o local da mulher e, sobretudo, da mulher negra na formação da classe trabalhadora no Brasil aparece como um extrato negativo, como um resíduo da fatura do romance. Uma fratura, portanto, que aponta para um processo de apagamento e de invisibilização. Não cabe ainda discorrer sobre os processos históricos subsumidos ao impasse formal do romance. Por ora, é preciso indicar que, em humilde contraponto a Murilo Mendes, o acerto do *Parque Industrial* é, salvo engano, trazer ao primeiro plano a “questão sexual” em relação à exploração dos corpos das mulheres no capitalismo em desenvolvimento<sup>14</sup>, além de representar o destino histórico que *Cacau* apenas vislumbra como horizonte — isto é, o proletariado urbano.

---

13 MENDES, Murilo. “Nota sobre Cacau”. Boletim de Ariel, 1933, p. 317.

14 Ao propor uma análise de *Parque Industrial*, é preciso mediar a obra segundo as teses do movimento antropofágico brasileiro, ainda que o objetivo do presente trabalho passe ao largo do estudo da proposta estética da antropofagia de Oswald de Andrade e companheiros. Por isto, indicarei apenas que Oswaldo Costa, em “A descida antropofágica” (s/d), opera uma síntese do pensamento antropofágico ao sinalizar o desajuste do padrão civilizatório europeu no contexto da manutenção colonial no Brasil como um sintoma de impostura dessa face sócio-cultural do país. Nesse sentido, a antropofagia, lançando mão da epopeia guerreira Tupinambá, opera um mergulho em outra temporalidade, outra cosmovisão e, portanto, outra subjetividade e alteridade. Em resumo, uma alternativa de forma não-colonial de interpretação da cultura do país na periferia do capitalismo.

Figura 1: Excerto de “Nota sobre Cacau”, *Boletim de Ariel* (RJ), 1933.



Fonte: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, set. 1933. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/072702/673>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

Conforme o brasilianista David Jackson, em “*Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada*” (2015), há uma interrelação entre as obras de Pagu e Oswald de Andrade. No caso, o vínculo indissociável é a experiência da cidade de São Paulo, que se acelera no seu processo de desenvolvimento urbano e incipiente industrialismo. Especificamente, para o crítico, o *Parque Industrial*, dividido em dezessete capítulos, se estrutura “em verdadeiras vinhetas sociais em que desfilam as fábricas, ruas, instituições e habitantes da paulicéia. O fio condutor é a vida de cinco mulheres protagonistas, ligadas pelo trabalho, pelo bairro e por uma questão de consciência de sua condição.”<sup>15</sup> Desta forma, a crítica ao capitalismo ascendente traz à cena a

15 JACKSON, Kenneth David. “Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada”. Teresa, 2015. p. 30.

experiência das mulheres operárias, o que conduz a um protagonismo em que o corpo feminino figura como o fim da revolução social, diante da resolução da “questão sexual”. No entanto, a elaboração do ponto de vista das cinco trabalhadoras das fábricas de tear do Brás e o desenvolvimento da fatura conforme a expressão de gênero, não prescinde da articulação da técnica modernista, que organiza o romance:

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos. Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade. [...]  
O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando para alcançar a porta negra. O último pontapé na bola de meia. O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite.<sup>16</sup>

No excerto, pertencente ao capítulo “Teares”, se apresenta algo que o comentário de Jackson deixa entrevisto, a saber, a incorporação dos sujeitos históricos inseridos num ambiente de automação e, por consequência, de desumanização. O crítico brasilianista aponta que o livro de Pagu é construído a partir de vinhetas sociais em que desfilam fábricas, ruas, instituições, para, no fim, aparecer os habitantes de São Paulo. Note-se como no recorte acima, ainda que eu tenha omitido o diálogo que intercala o trecho, todos os sintagmas nominais na posição de sujeito até o aparecimento dos “refratários” fazem referência a objetos inanimados, que se fundem aos movimentos dos indivíduos presentes na cena. A rua se move, os paralelepípedos se deslocam, os chinelos se arrastam sonolentos, e

---

16 GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial, 2013.

a chaminé possante grita e envolve todo o Brás. Aqui, os proletários estão subsumidos, aglutinados, incorporados, deglutidos pelo desenvolvimento desumano da urbanização do maior polo industrial da América Latina. Trata-se, em síntese, da resolução da combinação entre a prosa experimental do modernismo de 1922, sintética, concisa, de linguagem telegráfica, com o conteúdo programático da exploração das trabalhadoras do capitalismo dependente. Todavia, o foco do presente artigo está em analisar, em relação aos problemas de *Cacau*, as possíveis tensões que o experimentalismo cinematográfico de *Parque Industrial* apresenta, sobretudo, em relação às figurações de raça e gênero, tendo em vista o plano de fundo da matéria com a qual trabalha. Nesse sentido, atentarei à posição da personagem Corina em função do horizonte que a fatura do romance sugere.

Ainda em diálogo com David Jackson, é interessante notar a afirmação que o comentarista faz sobre a posição de Corina como “personagem principal” de *Parque Industrial*<sup>17</sup>. A assertiva manifesta, por parte do crítico, que a narrativa se desenvolve sobre o destino da presumível protagonista, mas também que há, por parte da escritora, uma centralidade de Corina sobre o problema histórico ao qual o livro aborda — mesmo que inconsciente. De toda forma, se considerar o potencial acerto da interpretação, é preciso lidar, então, com o descompasso entre a formulação dos cinco pontos de vista do romance e o local do protagonismo de Corina. Diante do problema suposto no presente ensaio, quais seriam, então, as consequências históricas para o impasse da elaboração estética de *Parque Industrial*?

No capítulo “Casas de parir”, Corina dá à luz a um bebê natimorto,

---

17 “Corina, mulata costureira e personagem principal do romance, sai da vila Simione — cortiço que faz jus à metáfora da natureza selvagem no poema “A caçada”, “formigueiro onde todos se mordem e devoram...” — para trabalhar no ateliê da madame na rua Direita. Lá as costureiras são logo agredidas: “Hoje haverá serão até uma hora”. No poema “Tu”, o poeta parece antecipar o retrato de Corina e das colegas no ateliê, Olívia e Rosinha, ao invocar as costureirinhas da cidade: Costureirinha de São Paulo / ítalo-franco-luso-brasileira-saxônica, / gosto dos seus ardores crepusculares, / crepusculares e por isso mais ardentes... / e das suas ambições retorcidas como roubos!” (cf. JACKSON, 2015, p. 25-26).

tendo sido lançada à prostituição após o relacionamento e o envolvimento sexual com um burguês indiferente ao seu destino. Na sequência, apresento a leitura do trecho em que se cristaliza a violência sobre o corpo da mulher numa possível alegoria do resultado do parto da personagem:

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança. – Não deixe ver! – É um monstro. Sem pele. E está vivo! – Esta mulher está podre... Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela.<sup>18</sup>

Corina é descrita pelo narrador como uma “mulata”. Para além da descrição da personagem como uma mulher negra, é preciso atender ao problema de que o significante escolhido sugere em relação ao destino da parturiente, pois o trecho em questão traz à tona a tensão do local da “mulata” em relação ao desenvolvimento do capitalismo industrial e ao trabalho reprodutivo no Brasil.

Segundo Silvia Federici (2017), trabalho reprodutivo é toda a atividade voltada ao sustento da vida e da reprodução da força de trabalho, que historicamente foram invisibilizadas como não-trabalho, devido a manutenção do capitalismo e da necessidade de constituir espaços de exploração e acumulação de capital. Darcy Ribeiro (2015) e Luiz Felipe Alencastro (1987), por sua vez, demonstram como até meados de 1930, o Brasil apenas importou a mão de obra a ser empregada no território. Em outras palavras, o país até esta época não produziu internamente sua mão de obra, pois o mercado viria se territorializar somente com o desenvolvimento do capital industrial. Não bastando, Darcy Ribeiro se refere às formas sistemáticas que o Brasil usou para aniquilar os corpos usados para mover

---

18 GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial, 2013.

a empresa colonial, mantendo o sistema e acumulando capital para fora. A partir disso, pode-se compreender como o projeto de nação e a formação do povo brasileiro devastaram povos e destruíram os corpos que pouco serviam à reprodução da força de trabalho. Como veremos, mesmo após a década de 1930, este projeto terá um teor de continuidade no que tange o local da mulher negra. É nesse sentido que interessa questionar o local da “mulata” em relação ao horizonte de *Parque Industrial*.

Lélia Gonzalez, em “A mulher negra na sociedade brasileira” (2018), demonstra como o racismo e o sexismo se objetivam ideologicamente nas estruturas das relações sociais do capitalismo, o que por efeito engendra a reprodução da divisão sexual e racial do trabalho e evidencia a junção entre raça, classe e gênero na discriminação sofrida pela mulher negra no Brasil. A coexistência de setores qualitativamente diferentes da acumulação de capital tem por consequência, como já foi abordado, a criação de um exército industrial de reserva, e de uma massa marginal crescente. Excluída da participação no processo de desenvolvimento desigual, mas combinado, a mulher negra fica presa à esfera de prestação de serviços domésticos, de onde compreendemos, então, o local do trabalho reprodutivo e, conseqüentemente, do papel da dupla jornada no país. No fim, Lélia Gonzalez demonstra como essa configuração auxilia no reforço da internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” pela mulher negra. Logo, no fundamento do Brasil moderno, estão o racismo e o machismo como infraestrutura da sociedade brasileira.

Mas afinal, o que isso diz a respeito do problema que a presente análise se propõe a discutir? Segundo Lélia Gonzalez, a “mulata” figura como uma qualificação profissional, uma profissão que, de certa forma, concentra o passado da mulher como mucama, numa atualização, dentro da ideologia do mito da democracia racial, das estruturas arcaicas do país. A “mulata”

constitui o significante do corpo a ser explorado, deflagrado, invenção do sistema hegemônico de alienação, reificação e manipulação das mulheres negras jovens, que se submetem à exploração sexual e à prova concreta da democracia racial. Sendo assim, ao encarar o destino de Corina inserido na fatura de *Parque Industrial*, é preciso investigar como o substrato material da “profissão mulata” constituiu a estrutura de base do romance. Por conseguinte, a articulação do livro com a personagem em posição de protagonista, como uma mulher “mulata”, dá a ver o horizonte restrito que o desenvolvimento do capitalismo dependente outorga aos sujeitos que se categorizam deste modo. E o aborto de Corina, portanto, se formaliza entre a necessidade da exploração do corpo da mulher como peça essencial do funcionamento do parque industrial e da deformação simbólica da mulher negra a partir do signo do aniquilamento e da reificação.

“Corina amanhece no panorama agreste e provinciano da chácara festiva da Penha.

O sol frio enche de luz os cachos lambuzados e sombrios. O tweed cinza do casaco comprido tem as cintilações verdes repuxadas pelo uso. Dois corações de carmim enchem de animação o rosto furado de espinhas. Os olhos espichados da antiga costureira são agora desconfiados e atrevidos. Sumiu-se nos farrapos das pestanas a brejeirice terna de antes. Vê entre os eucaliptos novos raparigas novas que ensaboam com mãos roxas fardas de brim. Uma criança de pernas finas mostra uma calcinha suja de terra escapando da saia de pingos. Os dentes orgulhosos de outro tempo sorriem falhos e amarelos num carinho. *A menina foge. Mergulha as mãos na tina de espuma. A mulata friorenta ajeita o casaco levantando a gola alta até o nariz. Observa parada as lavadeiras de cócoras e ajoelhadas trabalhando.*

*Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. Procurara um emprego de criada no “Diário Popular”. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo à prostituição.*<sup>19</sup>

Este é um dos excertos que encerram o romance. À vista da menina negra

---

19 *Ibidem.*, grifos meus.

fugindo, as mãos mergulhando na tina, Corina responde com um gesto que, de certa forma, representa o destino que ali se resolve, negativamente. O sentido da observação da personagem parece ter o peso de uma consciência adquirida da própria trajetória. No entanto, o quadro encerra com a voz do narrador: “Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos”. A justaposição impede a subordinação sintática, o que comprime um ritmo ao mesmo tempo fragmentário e dinâmico. A moldura do foco narrativo imprime ao destino de Corina uma nota trágica e, sobretudo, condenatória. Em outras palavras, o ofício de Corina é apreendido como algo menor que o trabalho produtivo, um trabalho, por decorrência, invisibilizado, cuja realidade é reduzida à degradação. Ainda, a citação de *O Capital* de Marx acerca do lumpemproletariado, que possui ares de epígrafe do capítulo, dá o tom de ironia do trecho e da resolução do romance. Trata-se, enfim, de um encerramento que não vislumbra uma resolução. O desfecho da obra abre-se à impotência e ao fracasso e, não obstante, não propõe saídas conciliatórias. Diferente de *Cacau*, sequer trabalha sobre o sentido eufórico da história futura. Entretanto, assim como o romance de Jorge Amado, *Parque Industrial* se constitui em detrimento e sobre o alijamento das personagens subalternas, dos sujeitos históricos que foram sistematicamente afastados da política do subdesenvolvimento brasileiro e, por consequência, da política da forma do realismo social que por aqui veio a se formalizar.

### **Breves considerações finais**

O leitor perspicaz não deixará de ter notado que uma pergunta subjaz e percorre todo o desenvolvimento deste presente ensaio: se considerarmos que *Cacau* e *Parque Industrial* deflagram a tradição do romance proletário brasileiro, como, então, ambos os romances permitem classificar esse

sistema? Por certo, também o leitor escusará a lacuna deixada para responder essa questão. Acredito, porém, que a análise detida dos dois exemplos de caso deixa uma pista bastante produtiva acerca do problema levantado. E essa pista reside na compreensão de que a chave de leitura do romance proletário brasileiro se determina a partir de um problema de estrutura de fundo, que se estabelece no horizonte da aplicação da técnica literária. Em linhas mais diretas, as faturas dos “inauguradores” da tradição do romance proletário brasileiro têm como fundamento o uso de uma política da forma que se constitui a partir do aniquilamento dos corpos sistematicamente manipulados pelo projeto de nação e pelo processo de modernização conservadora.

## Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pré-revolução de 30. *Novos Estudos, CEBRAP*, n. 18, p. 17-21, set. 1987.

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. Em: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989, p. 180-198.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. Em: *Brigada Ligeira e outros escritos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Curitiba: Kotter Editorial; São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Cintra, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. Em: *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Coletânea organizada e editada pela UCPA, 2018.

JACKSON, Kenneth David. Parque Industrial, romance da Paulicéia Desvairada. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 21-33, 18 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115412>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

OLIVEIRA, Danilo Mendes de. A teoria da revolução do PCB: Octávio Brandão, a aliança de classes e o feudalismo (1922-1935). *História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 1, p. 83-102, mar. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.18223/hiscult.v6i1.1968>>. Acesso em: 18 de janeiro, 2022.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. - 1. ed., 4. reimp. - São Paulo: Boitempo, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. - 3ed. - São Paulo: Global, 2015.

Submissão: 30/04/2023

Aceite: 29/10/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94107>

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

