

DRUMMOND E A VANGUARDA DO PRATA

○ RE-INVENCIONISMO

Joaquín Correa
UFSC / CAPES

RESUMO: Acompanhando o Manifesto Invencionista do grupo Arte Concreto Invención argentino, Carlos Drummond de Andrade (re)publicou no número 9, de março de 1947, da revista *Joaquim*, o seu texto “Invencionismo”, previamente publicado no *Correio da Manhã*, em dezembro de 1946. Um Drummond sumamente informado descreveu, ali, o movimento e fez uma série de críticas. Esse texto, agora, é lido dentro do que aqui chamamos de “constelação Arturo”, as numerosas e várias derivas do grupo que, em 1944, lançou a revista *Arturo*, em Buenos Aires, e definiu a vanguarda não figurativa, abstrata, concreta ou invencionista no Prata. A variante drummondiana ao projeto seria colocada ali mesmo, na revista *Joaquim*, e em outra revista contemporânea dela, a revista *Anhemi*: o re-invencionismo ou a escrita do retorno, onde repetição e memória se cruzam para deixar ver o surgimento das possibilidades que a poeira da história foi deixando quase imperceptível nos seus vestígios.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade; *Arturo*; Invencionismo.

DRUMMOND AND THE PLATA'S AVANT-GARDE

THE RE-INVENCIONISM

ABSTRACT: Accompanying the Argentinian Arte Concreto Invención group and its Manifesto Invencionista, Carlos Drummond de Andrade (re)published, in the 9th number of the *Joaquim* magazine, in 1947, the text “Invencionismo”, previously published in *Correio da Manhã*, in December 1946. A highly informed Drummond described the movement there and made a number of criticisms. This text is read here in what we call the “Arturo constellation”, the numerous and various derivations of the group that, in 1944, launched the *Arturo* magazine in Buenos Aires, and defined the non-figurative, abstract, concrete, or inventionism in the La Plata River. The Drummondian variant of the project would be placed in *Joaquim* magazine and in another contemporary magazine, *Anhemi* magazine: reinvention or writing of the return, where repetition and memory are intersected to reveal the dust of history was leaving almost imperceptible in its vestiges.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade; *Arturo*; Inventionism.

Joaquín Correa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

DRUMMOND E A VANGUARDA DO PRATA O RE-INVENCIONISMO

Joaquín Correa

Mas para mim os mais infelizes do mundo
são os que nascem duvidando si são turcos ou gregos...
franceses ou alemães?
Nem se sabe a quem pertence a ilha de Martim Garcia!...
HISTORIA UNIVERSAL EM PEQUENAS SENSACÕES
Terras-de-Ninguem!...¹

Isso se perguntava, entre uma série de exclamações, Mario de Andrade no seu “Poema Abulico”, datado em dezembro de 1922 e publicado no último número da revista *Klaxon*, o número 8-9 de dezembro de 1922 e janeiro de 1923. A situação de entre-lugar ou, quanto menos, de difícil certificação de uma identidade fixa dessa ilha que fora ocupada e disputada, sucessivamente, por charruas e guaranis, por espanhóis, portugueses e franceses, por argentinos, uruguaios e brasileiros, e que serviu, depois, como base militar, cárcere, lazareto e lugar de desterro e onde Sarmiento pensou fundar a sua Argirópolis, pode nos ser de utilidade para imaginar as derivas da constelação Arturo, a vanguarda concreta, não figurativa ou invencionista do Prata além do Prata, no Brasil e para, em última instância, poder nos deter nesse lugar onde a poética drummondiana excede a representação e devem figura.

ARTURO Revista de Artes Abstractas, como foi seu nome completo, teve um único número lançado no verão de 1944 em Buenos Aires. Reunindo em uma constelação até esse momento inédita poemas, reproduções de pinturas e esculturas e textos críticos ou teóricos buscava-se dar fundamento a um enunciado básico: apresentar e não representar. A invenção artística devia se transformar em um fato material, tanto no sentido do materialismo histórico marxista quanto no sentido fático das assim chamadas ciências duras e experimentais. A aplicação desse princípio significaria, quase que imediatamente, não só a expulsão de vários dos seus integrantes do Partido Comunista, no qual estavam filhados naquele momento, mas também a ruptura do movimento em 1946 em duas vertentes: Arte-Concreto Invención e Arte MADI.

¹ ANDRADE, Mario de. Poema Abulico. *Klaxon*, n. 8-9, p. 15, dez. 1922 – jan. 1923.

Além disso, a participação (e o posterior afastamento, junto com o seu irmão, Tomás Maldonado) em *Arturo* de Edgar Bayley foi decisiva para a criação, alguns anos depois, de *Poesía Buenos Aires*, revista de grande importância na definição das poéticas de um extenso período na Argentina.

Como se de um silogismo lógico se tratasse, a segunda página da *Arturo* apresentava as definições do dicionário de “inventar” e “invención”, as duas fortemente vinculadas ao “hallazgo”, que funcionariam como as premissas da decidida e negativa conclusão: “INVENCIÓN *contra* AUTOMATISMO”:²

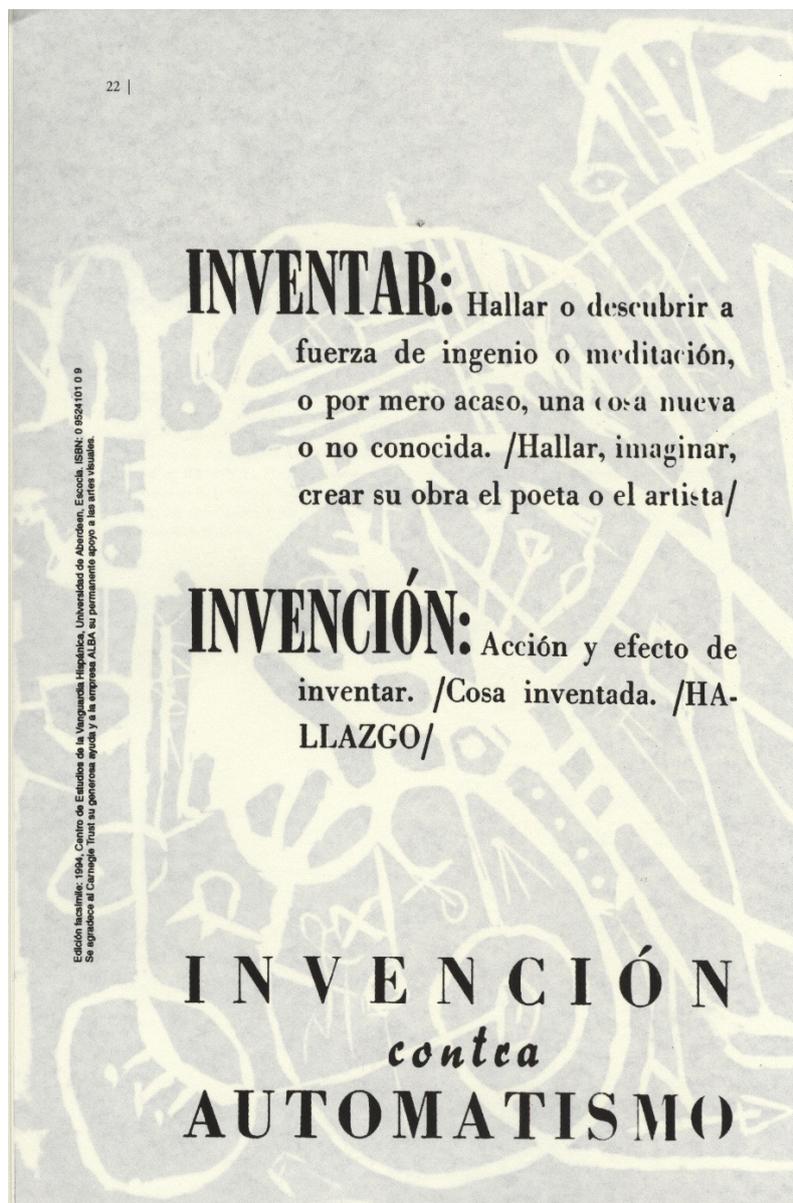


Figura 1 – Segunda página da revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944

² ARDÉN QUIN, Camilo. INVENCIÓN *contra* AUTOMATISMO. *Arturo*. Edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 1, out. 1947], p. 22.

INVENCIONISMO

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MAIS uma demonstração de que contiguidade territorial nem sempre é fator de conhecimento mútuo, e que a distância intelectual não corresponde à distância física, está na existência de um movimento estético que há quatro anos se desenvolve na Argentina, e de que até agora não se aperceberam os meios intelectuais brasileiros. Jornais e revistas chegados do país vizinho falam dessa nova fórmula de literatura e arte, em elaboração a dois passos de nós mas a notícia morre sem eco, ao passo que ocorrências do mesmo gênero, verificados na Europa, continuam a impressionar-nos, como o existencialismo, que por sinal é apenas uma velha notícia, servida a paladares cansados ou inexperientes.

A "idéia nova" de Buenos Aires apresenta-se naturalmente sob a forma de "ismo", pois outra não há para definir as tentativas que ao longo do tempo fazem as gerações mais jovens, no afã de desvendar o mistério estético e exprimi-lo em termos originais (as gerações menos jovens renunciam placidamente ao esforço e nutrem-se de velhas verdades). É o invencionismo, que já produziu manifestos, exposições de arte, alguns "caderncs" uma revista: "Arturo", e composições musicais. Como toda escola que se preza, tem os teóricos, os seus opositores e os seus heréticos. Assim, do grupo invencionista oficial já se destacou uma fração — mas isso será dito mais adiante.

Iniciou-se o movimento invencionista em fins de 1943, com Carmelo Ardén Quin, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss e Edgard Bayley, todos moços. A principio, e isto é peculiar à pesquisa estética, não sabiam muito bem o que queriam. Mas desagradava-lhes o que se constituía em canone mesmo moderno, e dessa comum inconformidade partiram para a aventura. Cubismo e surrealismo ultrapassados, era preciso assegurar nova base à concepção do poema e da obra plástica. Os rapazes discutiram longamente, chegando à convicção de que se tornava urgente matar a figura, o assunto, a simples e mesquinha representação das coisas. E, em segunda, inventar ou reinventar "cientificamente" essas mesmas coisas.

Num dos primeiros documentos impressos da seita — um caderno que tem dois aros de metal à guisa de grampo —, Kósice expõe ainda com incerteza os seus fundamentos e fins. "No expression — Representation — Meaning — Mirth — Negation off all Melancholy" diz-nos logo de entrada, sem razão aparente para o uso de uma língua que não a castelhana. Seguem-se uma explicação em espanhol, outra em inglês, vários poemas, alguma coisa em francês, e a gravura de um móvel invencionista, de Royl. Considerações teóricas ainda nebulosas, porém Bayley se incumbiu de torná-las mais positivas no caderno n.º 2 — mais poemas,

uma página de ficção e sobretudo o manifesto "La batalla por la invencion" que nos ilustra:

"INVENTAR objetos concretos de arte, que participem da vida cotidiana do homem que ajudem a tarefa de esclarecer relações diretas com as coisas que desejamos modificar: esta é a finalidade do invencionismo".

A arte que existe no mundo é uma arte puramente individualista inspirada na preocupação que cada um tem de ser diferente dos outros do seu grupo. Mas para mostrar que é diferente, deve o artista referir-se ao juízo alheio; assim, o seu gesto não vale por si mesmo "cada vivência não encontra sua recompensa em si, possui uma significação estranha à sua realidade objetiva". Procura-se representar aquilo que, por natureza, repele qualquer representação. Surge daí a arte figurativa, que ora entra em declínio, e à qual Bayley opõe a "invenção concreta". Esta última está muito mais perto dos homens porque elimina a mania simbolista (e simbolistas são considerados também os surrealistas). Enfim, a obra poética já não procura manter relação com algo distinto dela mesma. É preciso reconstruir o mundo. Como fazê-lo? Pela "Arte Abstrata" ou melhor ainda, "Arte Concreta", ou seja a invenção.

Estas últimas palavras fornecem-nos a filiação do movimento argentino, que vem a ser nada mais nada menos que uma continuação do pensamento de Kandinski. Como se sabe, coube a este pintor russo, radicado na Alemanha e ultimamente exilado na França, onde morreu há pouco, aprofundar as conquistas da arte moderna no campo da abstração, de que usou largamente. Escrevendo para "XX Siècle", em 1938, Kandinski empregava as mesmas palavras que Bayley em 1945: "a pintura chamada abstrata ou não-figurativa, e que eu prefiro chamar concreta...; "o meu desenvolvimento do figurativo ao abstrato (concreto, de acordo com a minha terminologia — mais exata e mais expressiva que a habitual — pelo menos na minha opinião...)" E o mesmo Kandinski recorda que essa evolução já era visível nas gravuras de madeira de "Klang". Livro publicado em Munich, ano da graça de 1913: eis uma certidão de idade.

Chamar o abstrato de concreto, o concreto de abstrato, o preto de branco, o quadrado de retângulo, é precisamente um dos direitos do artista. E ele não somente o chama; prova-o também, através da obra de arte, que é uma conciliação de contrários, pela síntese. E rótulos interessam muito pouco. Mas no caso do invencionismo, como doutrina, e estabelecida a sua origem, não é demais assinalar o equívoco e a confusão que se despreendem de sua formulação estética. Assim, declara o mani-

ifesto da Association Arte Concreto — Invencion que "só por um mal-entendido idealista, foi possível chamar de abstratas as experiências estéticas não representativas". E o sentido anti-idealista do grupo argentino é confirmado pelo seu analista Juan Jacobo Bajaria, num livro interessante, rico de sugestões sobre a poesia moderna, "Literatura de Vanguardia" (Colección Universal Editorial Arujó, Buenos Aires, 1946), que anota: "o materialismo dinâmico da teoria é algo, no terreno da arte, assim como — excuse du peu — o materialismo dialético, no terreno economico...". O invencionista pretende alcançar a comunhão social pela arte pura. Não há evidentemente atitude intelectual mais individualista que esta — e a negação extrema do individualismo, individualismo é De resto, curioso materialismo esse, que se despoja das formas organizadas da matéria para concebê-las e recriá-las intelectualmente ao sabor do espírito de invenção de cada qual, que é justamente por onde uns nos distinguimos dos outros.

Chegamos afinal à afirmação implícita, de todo gratuita, de que a arte figurativa é idealista e a arte abstrata (perdão! concreta) é materialista, como se materialismo e espiritualismo não pudessem insinuar-se em qualquer modalidade de expressão artística.

A estética invencionista deve apresentar obras assexuadas, de onde a curva esteja proscribida, porque a curva, por seu sensualismo, nos lembra a figura, a anedota, a circunstância subjetiva; que não interessa ao puro conceitualismo. Por sinal que foi aí que se manifestou a cisão entre os estetas: em defesa da linha curva (e quem, entre nós, humanos, não a defenderia?) separou-se o sub-grupo Madi (palavra inventada, como convinha), e que, posto advogue uma arte "matemática, fria, dinâmica, cerebral e dialética", recomenda em francês: "É preciso manter alerta os sentidos."

Este em linhas gerais, o "novo humanismo" que nos vem do Prata, e que Bejarria considera a primeira tendência de vanguarda crianda da América Espanhola. Mas receio muito que não seja original, e nada haja inventado.

POEMA

*Animal de tração envelhecido no trabalho e no sonho do ouro
meu corpo quis voltar para onde nasceu,
quis deixar que aqui o coração uivasse através da noite
como um lobo ermo, castrado por pedras e silêncios.*

*Quando este antigo vale de novo se abriu a seus pés
a palavra de maldição pronunciada contra a vida
caiu da sua boca, como a língua de um enforcado;
as sombras, ao longe flutuando, ficaram sendo seus pulmões
e sentiu cada árvore seca como joelhos seus.*

*Nomes das mulheres que ele amou
hoje renegam sua carne infiel e seu sangue,
que iluminou o sonho e a nudez de aldeãs
mas que se recusou a amadurecer o verde fruto que elas lhe
[ofereceram;*

*não mais se debruça sobre os espelhos confidentes,
cobertos acima de parasitas mineirais;
aves e peixes palúdicos das margens do brejo
já o têm na retina, confundido com outras coisas mortas.
entre as refletidas ruínas ogivas
das águas, dos bosques e das estradas.*

*E pela madrugada ele se esquece, latindo
à beira do areal invencível,
os pés subindo em sua própria sombra, como em um muro.
E seu eco, à luz da lua, vai falseando nas armadilhas perdidas.*

*O silêncio é uma coroa de gelo que o outono formou em sua
[fronte;
cabelos e unhas ainda estão crescendo nele, como num morto.
Gemidos dos alicerces, sombras e moscas dos escombros
pousam na sua face.*

WILSON DE FIGUEIREDO

A partir da publicação em *Poesía Buenos Aires* de “Búsqueda de la poesía” (n.15, outono de 1954, versão em prosa de “Procura da poesia” incluído em *Rosa do povo*, de 1945), arte poética em principio negativa e até próxima dos fundamentos invencionistas: “No hagas versos sobre acontecimientos. (...) La poesía (no extraigas poesía de las cosas) suprime sujeto, objeto [...]”³, e “El obrero en el mar” (n.30, primavera de 1960, tradução de “O operário no mar”, de *Sentimento do mundo*, publicado em 1940, feita por Rodolfo Alonso), podemos arriscar imaginarmos um Drummond formando parte da constelação Arturo. Nesse sentido, a aparição de Koellreutter, Raúl Lozza e Murilo Mendes na revista *Joaquim* pode nos ajudar a fundamentar com uma ênfase maior sua posição dentro das derivas não figurativas do Prata, pois eles pertenciam de fato àquela constelação. Acompanhando o Manifesto Invencionista do grupo Arte Concreto Invención, Drummond (re)publicou no número 9 de março de 1947 da revista *Joaquim* o seu texto “Invencionismo” (Figura 2).

Nesse artigo, um Drummond muito informado sobre o movimento esboçava uma história do grupo invencionista desde finais de 1943 quando, depois de discutirem longamente, aqueles rapazes do movimento chegaram “à convicção de que se tornava urgente matar a figura, o assunto, a simples e mesquinha representação das coisas. E, em segunda, inventar ou reinventar “cientificamente” essas mesmas coisas”⁴, até os contemporâneos manifestos assinados por Edgar Bayley sobre a invenção concreta, que estaria “mais perto dos homens porque elimina a mania simbolista” e que tentaria reconstruir o mundo a partir de colocar a obra poética em relação com algo distinto dela mesma. Drummond encontra nas palavras de Bayley e no movimento toda uma continuação do pensamento de Kandinsky que já em 1938 se referia a sua pintura enquanto abstrata, não figurativa ou, melhor, concreta e que, muito antes, no seu livro publicado em Múnic em 1913, *Klänge*, que reunia reproduções de gravuras em madeira, já tinha começado a pesquisar. Essa é, segundo Drummond, a certidão de idade do movimento argentino, o que restaria, no caso, “originalidade” ou “invenção” ao grupo. Além disso, critica o anseio de alcançar a comunhão social pela arte pura, sendo uma contradição do materialismo defendido pelo grupo ao se manifestar contra o individualismo mas pregando pela invenção e a elaboração intelectuais, atitudes e rasgos conforme ele os mais individualistas.

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Búsqueda de la poesía. *Poesía Buenos Aires*. Edição fac-similar. Tomo I. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014 [n. 15, out. 1954], p. 159.

⁴ Idem, Invencionismo. *Joaquim*, Curitiba, n.9, p. 13, março de 1947.



Jorge Souza



Primaldo Monaco



Raul Lozza

MANIFIESTO INVENCIONISTA

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden "iniciados" son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" estéticas, abstractamente trenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dió en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agostadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la melasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.



Tomás Maldonado

“Matar la óptica”, han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA OPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Edgar Bayley, Antonio Caraduje. Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto McLaren, Primaldo Monaco, Oscar Núñez, Lidy Prati Jorge Souza, Matilde Werbin.

Manifiesto publicado con motivo de la primera exposición invencionista, realizada en el Salón Peuser en Marzo de 1946.

Figura 3 – “Manifiesto Invencionista” do grupo Arte Concreto-Invenção re-publicado no número 9 da revista *Joaquim*, Curitiba, março de 1947

Do lado do texto de Drummond, na página anterior e em espanhol, aparecia o Manifesto Invencionista publicado, segundo consta na nota de rodapé, com motivo da primeira exposição invencionista, realizada no Salón Peuser em março de 1946, um ano antes (Figura 3).

“La era artística de la ficción representativa toca a su fin”⁵, era a frase que começava o manifesto e, conjuntamente, dava início a uma nova era histórica, fechando a assim chamada “pré-história do espírito humano”. Indo contra a ilusão que define toda representação, a arte concreta era uma “Arte de acto; genera la voluntad del acto”⁶, procurava ser uma arte coletiva, exaltava a óptica e chamava, a partir da invenção, a “rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas”.⁷

Em outro breve texto da época atribuído ao próprio Edgar Bayley que funcionava a modo de apresentação da Exposición Arte Concreto Invención, realizada pela Sociedad Argentina de Artistas Plásticos na Galería de los Artistas, em outubro de 1946, se afirmava que a arte concreta constituía “la culminación de un proceso estético, iniciado en la segunda mitad del siglo anterior, bajo

⁵ BAYLEY, Edgar; et al. Manifiesto Invencionista. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p. 12, mar. 1947.

⁶ Ibidem, p. 12.

⁷ Ibidem, p. 12.

la influencia de las nuevas condiciones sociales y técnicas determinadas por la revolución industrial”⁸ que levou progressivamente a arte a se afastar daquilo entendido como “realidade”.

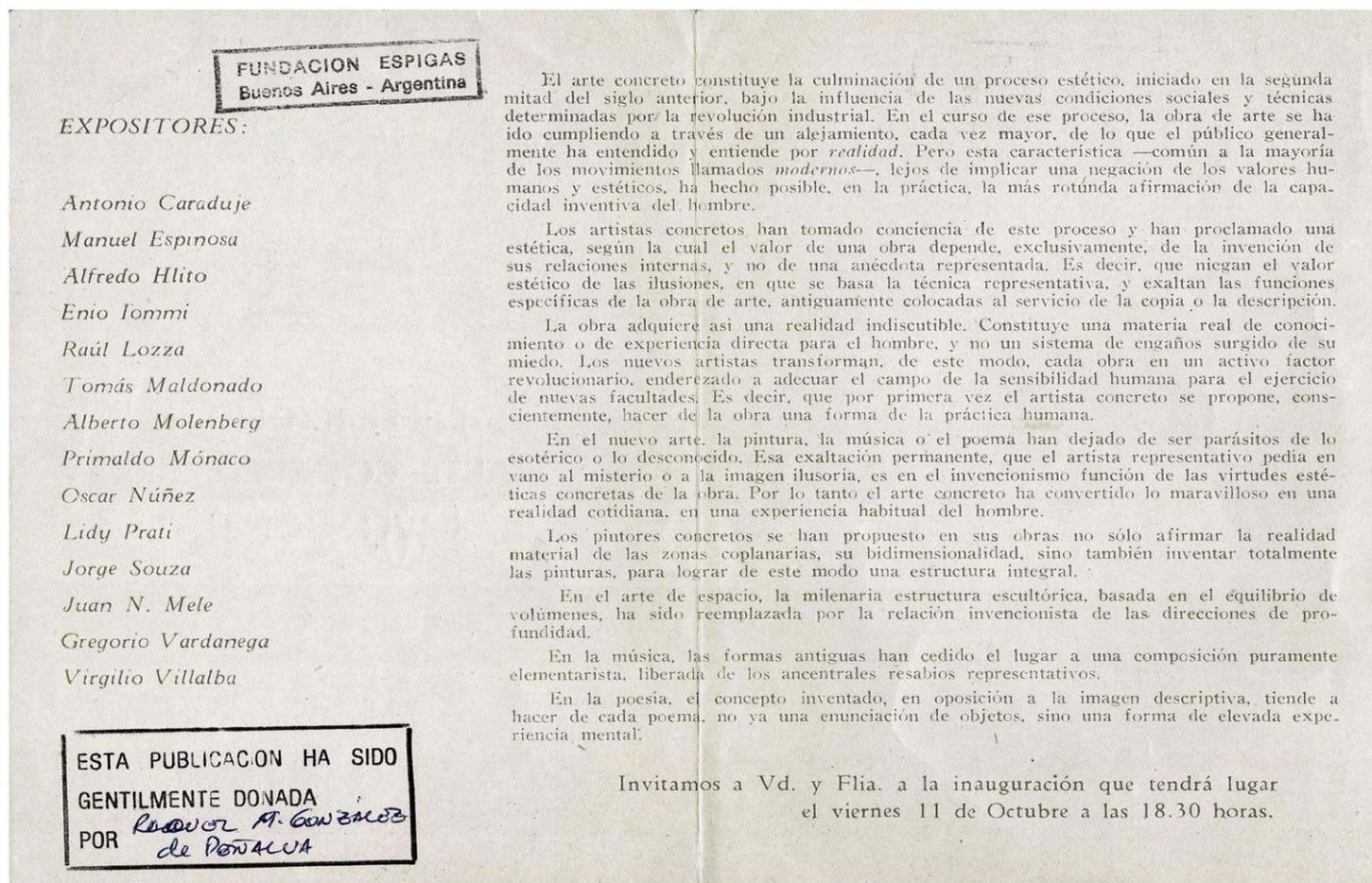
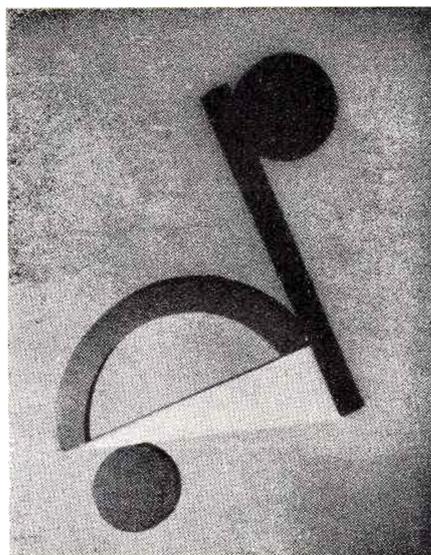


Figura 4 – “El arte concreto constituye la culminación de un proceso estético”, atribuido a Edgar Bayley. Exposición Arte Concreto Invención. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Galería de los Artistas, 1946

Essa arte óptica e direcionada ao ato, assim e então, se propunha modificar as formas de vida. Em “Sobre la invención poética”, Bayley se dedicava mais à poesia dentro dessa práxis invenционista:

⁸ BAYLEY, Edgar. El arte concreto constituye la culminación de un proceso estético. *Exposición Arte Concreto Invención*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Galería de los Artistas, 1946.



Alfredo Hlito

SOBRE INVENCION POETICA

El concepto inventado, que es la base de la nueva poesía, constituye una de las formas de la praxis revolucionaria. A través de su invención, el poeta se integra en el mundo; es decir, que participa activamente en la tarea teórico-práctica de transformarlo.

Lo que se revela hoy ineficiente, en la antigua estética, es el intento de relacionar el poema con objetos determinados, para darle así una significación lógica.

La poesía vive de una relación con la totalidad del mundo, y no con una parte de él.

Las experiencias poéticas de los últimos años han permitido conocer algunas formas de la actividad creadora del hombre, que habían permanecido, hasta ese momento, confundidas con otras funciones, especialmente con las de comunicación o expresión. Tales experiencias han abierto el camino para la concepción estética invencionista.

Un poema debe constituir un hecho.

Vivir el poema como un acontecimiento de nuestra vida mental, y no como una representación en la que somos meros espectadores.

La técnica surrealista, en virtud de su carácter descriptivo, coloca con frecuencia el poema en función de realidades que le son extrañas. No procede a construir una realidad poética (combinación de conceptos inventados), sino que toma el hecho surrealista y se limita a describirlo.

El poeta no canta ya parcelas del mundo, porque ha comprendido que su oficio no reside en la mera enunciación de objetos, sino, en el más esencial, de producir en cada hombre una relación poética con la totalidad de las cosas y de las situaciones.

Hay un desarrollo histórico de las formas poéticas, que podemos explicar con respecto a los cambios sociales y económicos, pero hay también una función de la poesía, que se ha ejercido a través de los más diversos estilos creadores, y cuyo carácter interesa definir.

Por esa función, mucho más que por el tema o la anécdota, la obra poética se ha convertido en una forma de conocimiento y de vida; ha establecido relaciones mentales con el mundo y ha sostenido el júbilo creador en la aventura humana.

La poesía invencionista persigue una familiaridad con lo desconocido.

EDGAR BAYLEY

Figura 5 – “Sobre la invención poética” de Edgar Bayley publicado no número 1 de *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, agosto de 1946

História Contemporânea

TEATRO

Ibsen era grandioso demais, demais coletivo, próximo portanto das origens verídicas do teatro — festa popular e grande catarse... Ressalta, pois, de tudo isso, o caráter religioso do teatro, festa coletiva, festa de massa, festa do povo, cujo sentido já é modernamente e vagamente procurado em Shaw e no passional americano, O'Neill. A França deu, nestes últimos tempos, também uma grande farsa, que não fica longe dos mistérios medievais, ou melhor, das suas grandes jocosidades que Jacques Copeau reconstituiu nos dias magníficos do Vieux Colombier. Foi o *Ubu* de Jarry onde o Rabelais represado pela burguezia de bons costumes, que vem de Le Sage a Flaubert, havia de trazer a nós todos a esperança da sua imortalidade. O *Ubu-Roi* de Jarry, as *paradas* sensacionais do Cocteau da *Torre Eiffel* e uma grande forma nova de teatro encontrada no ballet, tiveram sua expressão, seu denominador comum, num homem que seria o único capaz de realizar o grande espetáculo moderno que devia ser a ópera. Se houve ultimamente um gênio em França, êsse se chamou Erik Satie...

Oswald de Andrade

PINTURA ARGENTINA

Entre nós (Argentina) as artes plásticas são as que al-

cançaram um hierarquia mais elevada, que as torna respeitáveis não só em nosso país como no estrangeiro. Porém, existe uma plástica argentina? Somos um país eminentemente agrícola-pecuário. Esta preponderância das indústrias mais condicionou a produção artística orientando-a para a paisagem, os animalistas, etc. A paisagem argentina em sua textura geral é anti-plástica. Pampa imenso que a cordilheira limita por um lado, e o oceano por outro, com uma leve ondulação aqui e ali que não altera a definição geral. A plástica é a arte dos valores tactis; o horizonte é sua antitese. Os índios primeiro, os espanhóis depois, e os criolos em seguida, dobraram-se à sua influência e nossa organização nacional não conseguiu iludir a pressão de um tão influente imperativo. Por isso a arte argentina nada pode nem deve esperar dessas três fontes evidentemente negativas. As belas artes, entre nós, se cingiram, desde os seus balbúcios à tutela européa.

Leonardo Estorico

NATAL

Nenhum poema superior ao telegrama de Nova York, cujo autor permanecerá anônimo pelos séculos; telegrama que o poeta não compoz, não poderia compor: "Nova York, 26 (H.) — O número de acidentes ocorridos nos Estados Uni-

ticos do Brasil. E, depois, Pampulha, onde as construções que promoveu estão tôdas inspiradas num sentido de renovação. A Igreja, por exemplo, absolutamente dentro do espírito da arte nova, não tem aparato dos altares a que estamos habituados, é simples, decorada com painéis de Fortinari, que tratou os temas bíblicos dentro de formas moderníssimas, com o seu sistema de sombras cortadas, e tudo o mais. Minas não acha que o seu catolicismo se abale por causa disso. Falei na Igreja. Poderia falar no teatro, no cassino, chelos do sentido de renovação. Cischiatli, de quem já falei, conquistou o seu prêmio de viagem à Europa justamente com quatro alto-relevos modernos para a Igreja de Pampulha. Mas, não é só

Pampulha. Ainda agora, Guignard foi contratado por dois anos, para ensinar desenho à gurizada de Belo Horizonte! Este é o caminho que temos de seguir.

De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando Campoflorito no Rio, uma crítica que entenda, para não ficar em apreciações meramente literárias: "Fui ao Salão e vi umas belas gardenias de Fulano." Campoflorito não é um pregador de idéias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar. Precisávamos de alguma coisa semelhante. Além disso, crelo que nos faz uma certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte. É necessário que alguém culde de importá-las para o nosso meio.

dos durante as festas do Natal foi particularmente elevado. Houve duzentas mortes, das quais cento e trinta em consequência de desastres de automóvel. Ocorreram dois encontros entre automóveis e trens nas passagens de nível da linha Batavia-Nova York, nos quais pereceram sete pessoas. Em um encontro dessa natureza em Charlotte, na Carolina, houve nove vítimas. Em Sacramento, na Califórnia, explodiu a locomotiva de um trem expresso, matando os dois marinistas. Vinte pessoas morreram no incêndio de um hotel de Springfield. O consumo de licores adulterados ocasionou no Estado de Massachussets nove mortes".

Drumond de Andrade

AS QUATRO LIBERDADES

Temos de procurar, em dias futuros, por cuja serenidade ansiamos, um mundo que se baseie em quatro liberdades humanas essenciais. A primeira é a liberdade de expressão e de palavra — em tôdas as partes do mundo. A segunda é a liberdade de cada qual adorar a Deus a sua maneira — em tôdas as partes do mundo. A terceira é a libertação da miséria — o que, trazido a termos universais, — significa o entendimento económico que venha a assegurar, em cada nação, uma vida saudável e pacífica para os seus habitantes — em tôdas as partes do mundo. A quarta é a liberdade do temor — que, em termos universais, significa uma redução mundial dos armamentos, a tal ponto e de tal maneira completa, que nenhum país possa achar-se em posição de cometer ato de física agressão contra seus vizinhos — em nenhuma parte do mundo.

Franklin Delano Roosevelt

AMÉRICA

... a América tem que ser criada pelos artistas. Quero dizer artistas de toda a ordem: artistas do pensamento e da palavra, da arquitetura, das formas plásticas, da música; e

também artistas da lei, da concórdia e da ação. Só os artistas podem criar a América, e só na medida em que hajam cumprido a sua tarefa de criação, poderão os políticos e os críticos levar avante o que tenha sido criado. Só na medida em que os artistas hajam criado a América, poderão os povos da América sentir e desfrutar a sua América. Percebeis que se trata de uma obra de arte no mais amplo sentido da palavra arte. Arte implica beleza. Porém o sentido da beleza não é mais do que uma consciência cabal da vida. Beleza quer dizer participação consciente na vida. A América que devemos criar deverá ser, pois, mais consciente, mais

viva, quer dizer, mais bela do que qualquer mundo do passado. Tomemos por exemplo a Grécia, a Índia ou o Egito. Grandes mundos, certamente, cada um a seu turno. Porém, quão reduzida porção do organismo humano de tais mundos participou realmente em sua cultura e em sua beleza! Na Grécia, uns quantos patrios cimentavam sua bela obra sobre uma obscura massa de escravos. Na Índia e no Egito só possuíam a luz os homens da casta sagrada, ocultando-a zelosamente à cegueira das massas anônimas. Não só estava desterrada do consciente e ativo esplendor da cultura a imensa maioria dos homens, mas a maioria das mulheres. Aquelas não eram culturas de humanidade; eram só culturas de classe, de diminutas, insolentes minorias, que exploravam o todo. E em quasi todos os valores e na ideologia que herdamos, encontramos êsse sentido de exploração, êsse dualismo, essa exclusividade. Nem sequer pode dizer-se que a terra tenha visto uma raça de homens que viva, integralmente, sob o fogo da mesma luz. É até que êsse dia chegue, a raça humana viverá mutilada: será como um corpo separado de sua alma, como um corpo só em parte sustentado pelo alimento e pela luz, enquanto outra parte enlanguece sem êles. A América foi fundada para

O poema, em relação com a totalidade do mundo, deve constituir um fato e o poeta deve se preocupar em “producir en cada hombre una relación poética con la totalidad de las cosas y de las situaciones” para que, por fim, a obra poética possa se converter em uma “forma de conocimiento y de vida”.⁹ Agora, então, não poderiam ser consideradas atos poéticos destinados a mudar a percepção óptica e as formas de conhecimento e vida as outras intervenções que Drummond teve na revista *Joaquim* e, dentre elas e especialmente, o *ready-made* intitulado “Natal”? (Figura 6).

Nesse atlas heterodoxo que foi a seção História Contemporânea, que reunia numa montagem assombrosa breves textos das mais diversas procedências, apareceu imediatamente depois de “Pintura argentina” de Leonardo Estarico, cuja posição, seja dito, negava a possibilidade da mera existência de alguma coisa perto das vanguardas invencionistas e pregava nas artes pela tutela europeia dada a falta de possibilidades que o ambiente natural e a indústria agrícola-pecuária argentina significava para os artistas, “Natal” de Drummond. Claro que aqui já não se trataria tanto de invenção senão de re-invenção, e nesse seu re-invencionismo Drummond também estaria dando crédito à mudança óptica do objetivo poético que, fundamentando-se num fato jornalístico, modifica as formas de vida e conhecimento, sendo com isso a poesia um *ready-made* e uma arte do ato, uma arte coletiva, que exalta o óptico e o háptico e que, repetindo, cria a possibilidade de outras possibilidades dentre a infinidade de mundos possíveis ainda não realizados senão por ecos, gestos e vestígios.

No seguinte número da *Joaquim*, Drummond volta aparecer na seção “História Contemporânea”. Depois de um breve fragmento de “A um jovem poeta” de Rilke onde se lê: “Não escreva poemas de amor. Procure, de início esses temas excessivamente comuns: são os mais difíceis”¹⁰, depois de “A crise do espírito” de Maggie Guiral e de “Catolicismo” de Tristão de Ataíde, apareceu um trecho entre aspas intitulado “Propondo a volta à realidade” do próprio Carlos Drummond de Andrade onde, frente à preocupação dos aca-

⁹ Idem, Sobre la invención poética. *Arte Concreto Invención*. Buenos Aires, n. 1, p. 13, ago. 1946.

¹⁰ RILKE, Rainer Maria. A um jovem poeta, *Joaquim*. Curitiba, n. 2, p. 8, jun. 1946.

dêmicos pela morte do modernismo, chamava a voltar o olhar às coisas que estavam acontecendo nesse momento e trocar o assunto da sobrevivência do modernismo por aquele outro da sobrevivência humana:

A mesquinha irritação contra um movimento literário aparecido há vinte anos atrás e que já realizou o seu ciclo, torna-se mais ridícula diante da luta que envolve hoje toda a terra e na qual o Brasil assumiu uma posição definida e tem um papel a cumprir. Proponho o encerramento desses debates pueris e a volta à realidade. A realidade chama-se Pearl Harbour, Malta, Londres, Stalingrado, Guadalcanal, Egito, luta de morte contra o nazismo.¹¹

Esse Drummond engajado e realista ou realista e engajado será o mesmo que assina a carta endereçada a Dalton Trevisan, enviada do Rio com data de 5 de maio de 1946 e que a *Joaquim* reproduziu no mesmo número 2, na página 17:

Estou recebendo o primeiro número de “Joaquim”. Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura (deixar de consegui-lo não tem importância; o lamentável é desistir de tenta-lo). [...]

Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto.¹²

E será também esse Drummond engajado e realista ou realista e engajado quem publicará os poemas, no número 7 da revista, “A Federico García Lorca” e, no número 8, “Canção amiga” que, salvo pequenas diferenças na disposição espacial dos versos e a troca de “muitos países” por “vários países” no segundo poema, apareceram depois em *Novos poemas* de 1948, continuando a criação da figura da aurora presente em seus livros anteriores.

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Propondo a volta à realidade. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 9, jun. 1946.

¹² Idem, Carta a Dalton Trevisan. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 17, junho de 1946.

A última intervenção de Drummond na *Joaquim* é curiosa. Num breve texto intitulado “NOVISSIMOS”, aparecido no penúltimo número da revista, o número 20 de outubro de 1948, começa constatando o retorno – com sucesso – das declamadoras em parte devido a inclusão no já tradicional repertório delas da poesia dos novíssimos, corolário último da, por ele chamada, revolução modernista, agora já fagocitada pelo popular. Com ironia melancólica, fecha o texto dizendo: “Quanto a nós, remanescentes da “escola” vencida, os párias do verso livre, jamais declamáveis – tempo é de reconhecer a derrota. Eia, pois, irmãos! Amarremos a trouxa e, à sorrelfa, piremos”.¹³

Com essa participação de Drummond na *Joaquim*, introduzindo com uma série de críticas no Brasil o invencionismo, praticando o *ready-made* e a intervenção intempestiva do fragmento e lembrando, também, as outras de Koellreutter, Murilo Mendes e Raúl Lozza, será suficiente para deslocar a Ilha de Martim Garcia e acenar o projeto curitibano à área banhada pelas vanguardistas águas do Prata que refletiam o céu da constelação Arturo? Já o brevíssimo texto assinado por Portinari e que estava ao lado do anteriormente citado de Drummond, “Novíssimos”, responderia negativamente à pergunta: “A tendência hoje é para a arte figurativa – para o realismo”, afirmava categórico.¹⁴ E continuava: “Uma arte mais legível. Uma arte que o povo possa compreender. Isso não quer dizer uma volta e nem uma arte acadêmica. Mas uma arte para o povo e não para meia dúzia de viciados em folhinha e nem para os Snobs.”¹⁵ E ainda menos ficaria do colocado na pergunta depois de chegar a um dos últimos textos publicados pela *Joaquim*: “Defesa do realismo”, de Héctor P. Agosti, aparecido anteriormente no número 3 da revista *Contrapunto* de Buenos Aires, em abril de 1945 (Figura 7).

¹³ Idem, “Novíssimos”. *Joaquim*. Curitiba, n.20, p. 5, outubro de 1948.

¹⁴ PORTINARI, Cândido. “A todos os Joaquins do Brasil”. *Joaquim*. Curitiba, n.20, p. 5, outubro de 1948.

¹⁵ Ibidem, p. 5.

Defesa do Realismo

Héctor P. Agosti

1. "Que estamos na alvorada confusa de um novo Renascimento, quem poderia negá-lo? Fustigados por acontecimentos césivos que demonstraram a falibilidade de certas normas de vida supostamente inalteráveis, não requer muito esforço descobrir que uma nova conduta integral há de plasmar-se em meio à derrocada. E esta conduta integral há de assinalar-se — já o está — por uma exaltação do homem, de suas inquietudes e aspirações secretas ou ruidosas, algo assim como o regresso daquele obscurecimento humano que a arte abstrata proclamou com orgulhosas vozes de desafio".

2. "A criação artística como forma particular do conhecer, se apresenta agora como um jogo de ida e volta entre a ação da realidade e a reação da consciência. Instalado no meio de seu mundo, o artista, ao contrário do cientista, propõe-se reproduzir o essencial da realidade em forma de singular. Não se erige em demiurgo dos objetos, senão que aspira a conhecer os objetos que subsistem fora dele com majestosa — ainda que submissa — vida autônoma. Mas se o conhecer é um reflexo da realidade, estulto seria o artista que acreditasse na possibilidade de um reflexo simples, imediato, puro de base estritamente sensorial, como um ato semelhante à impressão de uma placa fotográfica. Sua grandeza reside nesta segurança de transformar-se de servente em amo dos objetos. Por sua dialética de mobilidade o conhecer realista nos resguarda da impassível fixidez metafísica e, ao mesmo tempo, nos libera da eterna coerção dos objetos. Porque o pensamento — partido da ação sobre o real para atingir aos mais audazes designios da abstração — é, em última análise, senhor do real, mas é também uma antecipação do real nos quadros fugidios do possível".

3. "No novo realismo, de raiz discursiva e dialética, aspira-se abstrair o mundo possível entre as premonições do mundo real. É que o mundo real se apresenta ao artista como uma massa confusa de sucessos, cujo sentido recôndito permanece frequentemente desfigurado pelas aparências extrínsecas que é preciso desmontar implacavelmente. O novo realismo supõe que os sucessos exercem uma ação sobre o artista; este, porém, por sua vez, traslada a reação de sua consciência sobre a realidade exterior que o estimula, quase sempre em consonância com as idéias gerais de seu tempo, que são, por sua vez, expressão antecipada, simultânea ou tardia de um sistema de relações sociais. A realidade contém múltiplas representações coerentes, e na seleção de cada uma delas, no roteiro expressional de um artista ou nas modificações de uma obra desde seus primeiros esboços até sua final concepção, essa luta dramática entre o mundo dos obje-

tos e o sujeito sensível que pretende penetrá-lo, essa luta tremenda de intercâmbios entre a realidade do mundo e a consciência do artista, essa substituição dilacerante dos signos apreendidos pelos signos que é preciso inventar para redimir as essências, tudo isso constitui, por assim dizer, o mecanismo psicológico deste processo creador que tem constituído sempre a nutrição dolorosa do verdadeiro artista. Este processo supõe necessariamente uma psicologia e uma sociologia do ato creador, porque a consciência individual do artista está submergida num complexo social cujas consequências padece, ainda que, por vezes, suponha não perceber".

4. "Se o processo do conhecer é um jogo de ações e reações recíprocas entre a realidade e a consciência, o realismo dinâmico não imagina que constrói os objetos em si, porém tampouco se resigna a resgatá-los com a passividade receptiva de um espelho. Seu ideal estético consiste na tradução da realidade através do temperamento, porque o homem, em última instância, torna a assinalar-se como medida e finalidade das coisas. Este homem, porém, não é, apesar de tudo, o ente absoluto que os sequazes do subjetivismo imaginavam. O homem é um homem real, absorvido nos embates de seu tempo, modificado em seu íntimo pelas relações sociais, contraindo a plasmar sua consciência individual em conjunção ou oposição à ordem vigente; ainda que, afinal, se estabeleça nessa realidade que procurará conservar ou modificar de acordo com seus impulsos ou interesses. Esse homem de carne e osso é o que parte à conquista artística do mundo material, exterior e anterior a ele. Esse homem, porém, convertido em artista, se não é um demiurgo dos objetos como pretendiam os abstratos, tampouco é o registrador dos objetos como supunham os naturalistas. Deixa de ser as duas coisas antagonicamente para ser ambas simultaneamente. Elevado à consciência de seus fins como artista e como homem, é agora um "transformador" de energia, porque seu realismo — segundo a exata definição de Aragon — deixa de estar dominado pela natureza, ao apropriar-se das realidades sociais que procuram modificar a mesma natureza".

5. "É a capacidade de sonhar realmente — de sonhar nas coisas e entre as coisas — pressupõe, no realismo dinâmico, uma invenção do concreto que se equipara à reprodução do concreto. O concreto pode reproduzir-se; mas o concreto também pode inventar-se artisticamente como uma antecipação do possível entre as malhas cerradas do real. Num ensaio sagaz, Max Raphael assegura que as obras de arte podem "conter mais do que sua

época lhes oferece concretamente, na medida em que reproduzem material ou formalmente coletivizações pertencentes ao passado ou imaginárias". No fundo das "coletivizações imaginárias" não está encerrada essa previsão de futuro que o realismo dinâmico subtrai do presente mediante a projeção de sua consciência dialética? E não se deduz desse fato que na doutrina do novo realismo a arte não é só uma reprodução senão também uma revelação, em que as formas lucidas do conhecimento recebem muitas vezes o impulso e a antecipação de certa intuição germinadora? Esta intuição reveladora — que é como uma luz repentina no duro embate das formas e dos temas — se conjuga com aquela abstração da realidade essencial, sem cujo virtual exercício a realidade se nos desvaneceria ou se nos desfiguraria ante a inesgotável multiplicidade dos fenômenos. Como poderíamos conhecer a realidade verdadeira se não fossemos capazes de abstrair, por um ato de consciência reflexiva, sua essência primordial e definidora?"

6. "A abstração, porém, ainda que esboce a realidade primordial, não é, todavia, obra de arte, senão conhecimento. Tal conhecimento do real logo será obra de arte realista quando se transforme em substância sensível, isto é, quando aquela realidade se traduza através do temperamento do artista. Influenciado ou modificado quanto queira pelo extravasamento social ou pelas apetências ideológicas, esse temperamento individual, afinal de contas, está obrigado a proporcionar a nota de sua psicologia pessoal no vasto tumulto de vozes que povoam o universo. Deste modo, no meio de semelhante jogo de ações e reações recíprocas, o conhecimento se converte em obra de arte: quando aparece a capacidade de sonhar, que é algo como a previsão do futuro no presente, a reconquista do presente no passado".

7. "Para o realismo, em última instância, o homem torna a assinalar-se como centro do mundo, e é neste sentido antropológico que se pode falar de um novo renascimento, de uma nova submissão às essências terrenas.

A desumanização havia significado nada menos do que a revolta fecunda contra a trivialidade do antigo realismo anti-poético. Mas em virtude dessa repugnância a reconquista dos valores estéticos da forma ficava deteriorada pelo abandono dos valores éticos do conteúdo. O desprezo do tema especialmente em pintura, derivava-se de uma inoportunável confusão entre a anedota, que é a exterioridade transitória do tema, e o tema mesmo, que é o interstício para a introdução na essência última da realidade. A revolução abstra-

ta foi, assim, por muito tempo, um heroico ascetismo das formas, uma tortura interminável para despojar as formas de toda substância carnal, para fazê-las vibrar por sua pura e absoluta necessidade de formas abstratas. A arte, porém, não podia abster-se nesse divórcio do mundo real sem arriscar-se a abdicar de sua própria condição transformadora. A relação entre o artista e o espectador — esse elemento funcional da obra de arte que tão significativa hierarquia retorna no realismo dinâmico — seria possível, por exemplo, mediante o extremismo da avasão cubista?

Levado a meditar sobre estes temas como teórico e pintor, André Lothe apregou o retorno ao homem "reclamando violentamente um fumador no extremo da sempiterna pipa cubista ou braços inspirados ao redor da obscurente guitarra insonora". Bem: este retorno ao homem é o que — diria eu, si a fórmula não estivesse tão desacreditada — o realismo retoma como um mandato histórico. Este realismo já não é, porém, um antipoda da arte abstrata, senão uma superação hereditária dessa arte abstrata, porque aproveita todos os resultados de suas excursões técnicas e os enriquece com a pompa soberba de um inflamação conteúdo humano. Quer dizer, então, que o tumulto das escolas abstratas foi uma experiência inútil? Tudo quanto dissemos até agora serve para afirmar que este novo realismo seria incompreensível se o despojassemos dessa riqueza de análise que os subjetivistas adjudicaram à arte moderna. Aquela riqueza que desarrraigava do mundo os subjetivistas, serve aos realistas para introduzir-se no mundo, para penetrá-lo mais profundamente, para ascender à consciência do mundo, para fazer de sua arte de representação, também um instrumento de transformação do mundo".

8. "Para afirmar o renascimento do homem total do século XX — autor na mais vasta e ressoante transformação da história — o novo realismo reclama uma inclusão robusta nas aspirações e inquietudes maravilhosas do mundo atual. Não impõe aos artistas uma receita; proporciona-lhes uma ordenação filosófica. Sabe que não se pode expressar toda a realidade; basta, porém, que o artista traduza a que mais próxima se acha de seu coração, a que mais sente na sua intimidade de homem, contanto que a cadencie com o imenso clamor dos outros homens que, como ele, sofrem, creem e sonham. Será isto, por acaso, a proclamação de outro humanismo redentor? Talvez o seja. E talvez, também, já se esteja anunciando a resposta, com leve resplendor de aurora, entre a dura porfia dos fatos quotidianos".

(Excertos de uma conferência, traduzidos por A. R. P.).

Quase fechando o último número da revista *Joaquim*, o 21, de dezembro de 1948, se descreve um “realismo dinâmico”, superação dialética tanto do naturalismo quanto do abstracionismo. A abstração, no panorama apresentado por Agosti, “não é, todavia, obra de arte, senão conhecimento”¹⁶, conhecimento que “[...] será obra de arte realista quando se transforme em substância sensível.”¹⁷ A revolução abstrata, ainda segundo ele, foi um “heroico ascetismo das formas” que reagiu contra o “antigo realismo antipoético”, mas que abandonou “os valores éticos do conteúdo”, produzindo o divórcio do mundo real e a perda da sua condição transformadora. O chamado “realismo dinâmico” aparece, assim, como “uma superação hereditária” da arte abstrata “[...] porque aproveita todos os resultados de suas excursões técnicas e os enriquece com a pompa soberba de um inflamado conteúdo humano.”¹⁸ Recuperando o existencialismo já superado segundo Drummond no seu texto sobre o Invencionismo e a partir da utópica aurora, Agosti fecha o seu texto e o futuro da vanguarda do Prata, pertencente agora à galeria dos ismos do passado: “Será isto, por acaso, a proclamação de outro humanismo redentor? Talvez o seja. E talvez, também, já se esteja anunciando a resposta, com leve resplendor de aurora, entre a dura porfia dos fatos quotidianos.”¹⁹

Numa tensão entre o realismo e a não-representação, assim e então, foi se constituindo a tentativa internacionalista não-provinciana da revista *Joaquim*. Daí que buscar estabelecer uma linha editorial clara e coerente seja um trabalho difícil e pouco frutífero: “*Joaquim* se fijó en un espacio estratégico que le permitió mantener cierta distancia de las ortodoxias artísticas; bastaba ser contemporáneo para ser aceptado en el sumario de la publicación”, conclui María Amalia García.²⁰ A propósito, Raúl Antelo afirmou sobre a revista literária, em geral, que ela “[...] é, a princípio, não hierárquica; ela oferece, horizontalmente, múltiplos enunciados, nem sempre passíveis de unificação ou

¹⁶ AGOSTI, Héctor Pablo. “Defesa do realismo”. *Joaquim*. Curitiba, n. 21, p. 16, dezembro de 1948.

¹⁷ Ibidem, p. 16.

¹⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁹ Ibidem, p. 16.

²⁰ GARCÍA, María Amalia. “Vanguardia en doble página. Intervenciones del invencionismo argentino en la revista *Joaquim*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 61, p. 159-182, agosto de 2015.

convergência, porém, certamente rearticuláveis, em redes aleatórias, numa leitura de conjunto realizada a posteriori. Sua multiplicidade em consequência é anômala e estriada.”²¹ Aliás, em outro dos seus textos e lendo “Áporo”, Antelo começava dizendo que “Não há caminho sem aporia”, para logo depois ampliar:

A resposta [ao problema da aporia], a meu ver, encontra-se numa leitura que não veja o poema como uma forma mas como uma força. Uma força para-consistente. A força não é singular como a forma. Ela sempre se define em relação a outras forças, donde o conceito de força nos remete diretamente ao da pluralidade. [...] A força é o poder de um sujeito soberano, mas é também o objeto sobre o qual esse domínio é exercido. Portanto, uma força define-se como uma relação entre forças. Ela é uma pluralidade que sempre busca, passivamente, ser afetada por outras forças mas quer, simultaneamente, incidir ativamente sobre outras forças. Em suma, a força está sempre no meio do caminho, no entre-lugar de determinação e desejo.²²

O desenho imaginado da constelação Arturo em expansão além do Prata era um conjunto de forças em aberto e, por isso, de forças informes. O primeiro anseio, até aqui, foi imaginar a possível inserção da revista *Joaquim* na vanguarda do Prata que desenhava a constelação Arturo. O segundo, o de localizar Carlos Drummond de Andrade dentro dessa vanguarda. Ambas tentativas resultaram difíceis pela própria complexidade da revista curitibana, porém sumamente interessantes na hora de produzir novos gestos de leitura heterocrônicos e heterotópicos dessas forças em aberto. O último passo do percurso voltará a Drummond para, enfim, nos concentrar nessa sua variante das vanguardas: o re-invencionismo.

No número 3 da revista *Anhembi*, de fevereiro de 1951, Drummond publica o extenso poema dramático “Os bens e o sangue” que, salvo breves modificações na pontuação e no espaçamento do poema e a presença de um prefácio que funcionava a modo de explicação do surgimento do próprio texto, apareceu depois em *Claro enigma*, desse mesmo ano de 1951. Mas esse breve texto inicial era fundamental para compreender melhor a potência do poema, ou algumas partes dele, enquanto *ready-made*:

²¹ ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de pesquisa NELIC*. Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 2, p. 3, 1997.

²² Idem, A aporia da leitura. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 38-39, jan. / jun. 2003.

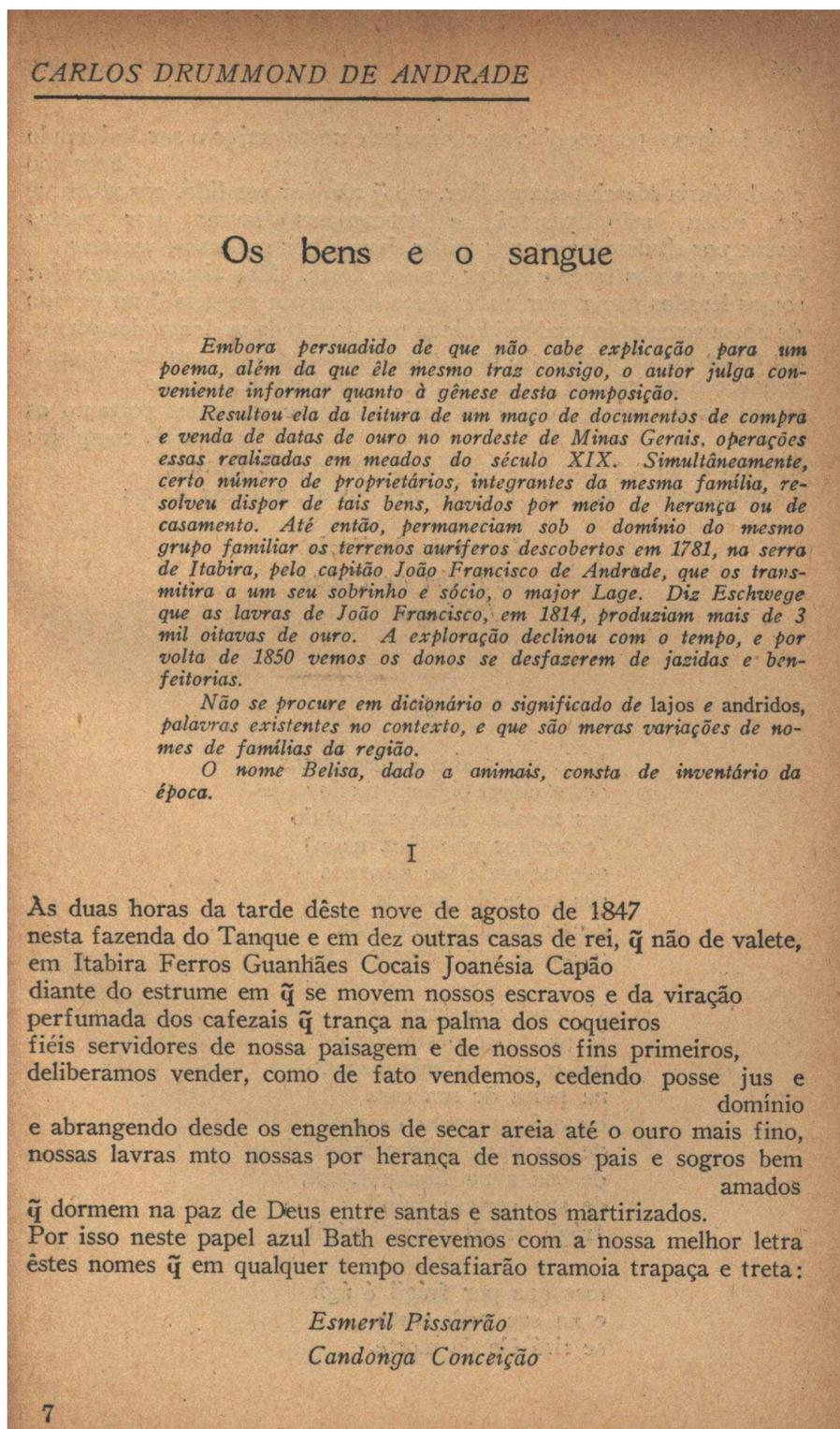


Figura 8 – “Os bens e o sangue” de Carlos Drummond de Andrade, *Anhembi*, São Paulo, n. 3, p. 465, fevereiro de 1951

O começo do texto esteve no encontro (e a sua posterior recuperação) de um maço de documentos de propriedade. Nesse informe sobre a gênese do

texto do que se nos notifica é do vínculo da escritura com a propriedade, do passado com o presente, do ouro com a pobreza, da herança com o sangue, da família com o nome e o clã, do sentido das palavras com o potencial abandono da terra. Há uma coisa que passa de geração em geração, o sangue, e há outra que se perde e se converte em vestígio e gesto, os bens. Trazendo esse maço de papéis esquecidos ao espaço do poema Drummond estava propondo, mais uma vez: de modo heterocrônico e heterotópico, refletir sobre o solo espectral que serve de fundamento e adubo à poesia e que faz dela um campo de forças em tensão, em princípio, entre a vida e a morte.

A primeira parte do poema parece ter sido retirada diretamente desses documentos:

Às duas horas da tarde dêste nove de agosto de 1847
nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei, q não de valete,
em Itabira Ferros Guanhães Cocais Joanésia Capão
diante do estrume em q se movem nossos escravos e da viração
perfumada dos cafezais q trança na palma dos coqueiros
fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros,
deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse, jus e domínio
e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,
nossas lavras mto nossas por herança de nossos pais e sogros bem amados
q dormem na paz de Deus entre santas e santos martirizados.
Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa melhor letra
êstes nomes q em qualquer tempo desafiarão tramoia trapaça e treta:

*Esmeril Pissarrão
Candongia Conceição*

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo o snr Raimundo Procópio
e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não for vendido, por alborque
de nossa mão passará e trocaremos lavras por matas
lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas,
q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique esclarecido:
somos levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido
de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros.
De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros
se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos
tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais completos
irão tomando a pouco e pouco desapêgo de tôda fortuna
e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e una.

*Lavra da Paciência
Lavrinha de Cubas
Itabiruçu²³*

²³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Os bens e o sangue. *Anhembi*, São Paulo, n. 3, v.1, p. 465-466, fev. 1951. Obs.: Manteve a ortografia e as marcas gráficas do original

O poema começa sendo uma declaração da venda e troca das propriedades herdadas para deixar, enquanto nova herança, o nada material, a pobreza dos bens e o peso do futuro do passado no sangue. Esse se desprender de tudo, festivo potlatch dos antepassados, é justificado no futuro e necessário ascetismo das gerações por vir, como se nas repentinas propriedades, no ouro ou no ter existisse alguma coisa do pecado ou do Mal que impedisse uma boa e justa educação. A ruína consequência dessa venda e troca constituirá a fortuna dos deserdados, a fortuna da não fortuna, o legado de, tão só, uma “parte de nonada”. A tragédia que se segue dessa venda total se desenvolve em mais sete atos-estrofes em “um tempo absurdo, ancestral e profético, futuro do passado”, conforme Roberto Said²⁴, de profundas similitudes, vale dizer, com os textos contemporâneos de Juan Rulfo. As vozes que se apropriam de cada ato são distintas como distintas são as medidas dos versos de cada uma dessas estrofes, suas grafias e sua disposição na página. O desenrolar dos versos irá observando as consequências desse se desfazer da fazenda, dessa fazenda se desfazendo em vários casos particulares, cuja maldição proferida desde o passado, atinge o presente e esboça uma galeria de desafortunadas vidas estéreis, frágeis, na franja daquilo que já não é vida e sim fundo do fundo das possibilidades do ser, vida nua.

As vozes espectrais do passado, mortos-vivos, paulatinamente, subindo da terra, vão desenhando dentre esses seres malditos a figura do poeta, marcando a sua vida entre a busca e a negação desses seus antepassados, no anseio de tentar outra forma de vida que não seja essa que as propriedades propiciariam, mesmo sendo, no final das contas, a planejada pela própria família: quer dizer, uma forma de vida que, partindo da não herança ou da herança do nada, do não, do não-nada, é des-herdada. A poesia é possível porque não se tem mais propriedades que os vestígios da venda e troca daqueles bens de família cujo registro foi achado, por acaso, num maço de documentos de cem anos atrás.

O mais deserdado foi um menino “ainda não nado”, cuja única herança será uma parte de nonada. O outro terá vergonha da família e a negação será a sua marca. O seguinte será reduzido a condição de ninguém e sua única posse será a dantesca tortura de uma violência sem movimento, desastrado e sem sorte, acaso apenas sustentado por um mel nojento, ficará aguardando os dias claros se abrirem passo na escuridão. Às três proféticas maldições são seguidas de um coro de mortos que prega pelo menino e enumera as suas fu-

²⁴ SAID, Roberto. Nonada: filosofia, memória e identidade em Drummond. *Aletria*, Belo Horizonte, UFMG, v. 18, p. 238, jul. – dez. de 2008.

turas desgraças e outro coro, dessa vez de urubus, que, desenrolando a história das terras após aquela primeira venda, continuaram traçando a genealogia do menino. Esse menino, por fim, será quem tome a voz na sétima estrofe, para conjurar os monstros e negar o sangue tal e como foi ou quis ser herdada. O ex-menino vira as costas e enfrenta esse rumor de ultra-túmulo que guiou a sua vida para se identificar com aqueles outros também deserdados e escolher o fio de sangue que quer seguir e alimentar dentre todos os malditos. O ex-menino, por fim, vira as costas para tentar achar, nessa escuridão de vozes, a presença do primeiro fazendeiro para pedir-lhe a benção e a proteção daqueles que não são, nonadas. Se afastando por vontade própria das propriedades alheias, o ex-menino é reconhecido enquanto poeta e consegue fazer retornar ao primeiro capitão, início do desastre. Como Juan Preciado, e a partir do achado daquele maço de documentos encenado no informe inicial e cuja maldição se estendeu ao longo de todas as estrofes do poema, fazendo dele um poema maldito e do poeta um vidente ou, talvez e também, um ouvinte que, como lemos na “Cantiga de Enganar”, recebe “a partícula sonora / que a vida contém, e a morte / contém, o mero registro / da energia concentrada”²⁵, ele, o próprio poeta vai ao encontro do passado para desentranhar outro futuro, entre os bens e o sangue, futuro esse então pós-histórico, onde a poesia é uma praga tóxica e letal e onde a terra nada mais é do que o solo de onde são ouvidos os mortos. “Que diz a boca do mundo?”, perguntava a voz do poema a esse “meu bem” a quem estava dirigida aquela cantiga.²⁶ A herança da des-herança é, ao final, o prêmio desse menino, cuja pobreza é o único dom dos antepassados, mera poeira, esta e esses, que se desfaz, como àquela fazenda, no vento e, no clarão, permite ver e, depois, ouvir a boca do mundo.

O maço de documentos dá um início, verídico e legal, à montagem da genealogia maldita do poeta, num primeiro momento ligada à terra e logo mais desterrada, estabelecida entre a falta dos bens e a permanência do sangue, ambas maldições que vem do futuro do passado e atingem a escrita do poema, se furtando entre várias vozes não humanas que só lembram a carência e profetizam a ruína econômica e oikonômica daquilo tudo que tome posse desse local. Re-inventado, o objeto escriturário recuperado funda uma série que já não se baseia mais nos bens senão na falta e nos vestígios daquilo que, sobrevivendo à história, ainda tem voz e se reúne no poema da praga final dos mortos-vivos ou dos vivos-mortos. Partindo dos documentos não mais

²⁵ Idem, Cantiga de Enganar. *Anhembi*. São Paulo, n. 9, v.3, p. 472, ago. 1951.

²⁶ Ibidem, p. 473.

enquanto simples documentos históricos senão enquanto *ready-made*, *objet trouvé*, Drummond propõe outro começo da propriedade, da posse, da herança e da poesia. É esse o seu re-invencionismo que, surgido da notícia da descoberta -devida ao acaso- do registro passado dos mortos, mais ou menos próximo no tempo e no espaço, encena uma forma de retorno, que não será retorno do mesmo e sim retorno das possibilidades que a poeira da história foi deixando quase imperceptível nos seus vestígios. Nesses registros da morte que agora estão dispostos no espaço do poema se tece a proximidade entre repetição e memória: “Na memória, retorna o que já existiu enquanto possibilidade, ao passo que, na repetição, retorna o que não aconteceu”, disse Raúl Antelo na aula inaugural do Seminário de Drummond nesse ano, “Drummond: luta, melancolia e luto”.²⁷ O anseio drummondiano de escrever um livro inútil, reunindo coisas já feitas e, ao mesmo tempo, inacabadas, que aparece em *Confissões de Minas*, foi o que aqui chamamos re-invencionismo e que nada mais é que a forma própria do livro de areia, o gesto de desarmar a máquina do mundo para voltar a arrumá-la de outro modo.

²⁷ ANTELO, Raúl. Drummond: luta, melancolia e luto. *Aula inaugural Seminário Drummond*, UFSC, 2017.

Recebido em 10 de dezembro de 2017
Aceito em 10 de janeiro de 2018