



NELIC
núcleo de
estudos
literários &
culturais

ACHADOS NO ARQUIVO

BOLETIM DE PESQUISA

25

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Florianópolis - SC - Brasil

Editores
Maria Lucia de Barros Camargo
Raul Antelo

Comissão Editorial
Maria Lucia de Barros Camargo
Raul Antelo
Jeferson Candido
Laíse Ribas Bastos
João Paulo Zarelli Rocha
Raquel de Figueredo Eltermann
Júlia Cristina Willemann Schutz

Capa/Diagramação
Raquel de Figueredo Eltermann
João Paulo Zarelli Rocha

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Analia Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Jackson, Yale University, EUA
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

boletimnelic@gmail.com

DOSSIÊ

- 3 — COMO EXPLORAR UM ARQUIVO?
Raúl Antelo
- 32 — A PROCURA D’O CAMINHO DE GILGAMESH
(RIO DE JANEIRO, 1937; LISBOA, 1967), OU SEMBLANÇA DE GREGORIO NEYNES
Bairon Oswaldo Véllez Escallón
- 60 — UM ENSAIO INACABADO:
O PROJETO DE MUSICALIZAÇÃO DE *MACUNAÍMA*
Thiago Hermano Breunig
- 73 — ESCAVANDO O CENTRO DE ESTUDOS CAMPANHENSE MONSENHOR LEFORT
NOTAS SOBRE AS DOENÇAS NA HISTÓRIA ATRAVÉS DE IMPRESSOS
Lúcio Filho
- 89 — ARQUIVOS, RASTROS E HISTÓRIA:
A PRESENÇA DE DARCY AZAMBUJA NA REVISTA PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO
Margarete Hulsendeger
- 105 — ARQUIVOS ABERTOS DE ROBERTO PIVA: O PANORAMA DE UMA TESE
Ibriela Bianca Berlanda
- 126 — O ESPECTRO MILITAR NA LITERATURA DO INÍCIO DA REPÚBLICA DE WEIMAR
(1919-1922): UMA ANÁLISE DA CRÍTICA DE KURT TUCHOLSKY
Anderson Roszik
-
- 146 — A PRÁTICA LITERÁRIA E A ILHA. SOBRE *POESIA: OUTRAS VOZES*
Aline Rocha de Oliveira

RESENHA

COMO EXPLORAR UM ARQUIVO?

Raúl Antelo
UFSC

RESUMO: A escritura é um dispositivo e a história da cultura é um incessante corpo-a-corpo com outros dispositivos, particularmente, a linguagem. O sentido se produz onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo, exhibe, em um gesto, a própria irreducibilidade a ela. A proposta é percorrer um arquivo para resgatar as potencialidades da linguagem e assim reinventar a leitura até mesmo dos textos mais canônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo. Modernidade. Sentidos.

HOW TO EXPLORE AN ARCHIVE?

ABSTRACT: Writing is an apparatus and the history of culture is an incessant friction with other devices, particularly, the language. Meaning is produced where the living being, when the being finds the language and is implicated in it, shows, in a gesture, its own irreducibility to the language. The objective is to proceed through an archive in order to rescue the potentialities of language and thus reinvent the reading even of the most canonical texts.

KEYWORDS: Archive. Modernity. Meanings.

Raúl Antelo é professor titular de Literatura Brasileira no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq.

COMO EXPLORAR UM ARQUIVO?

Raúl Antelo

Em “O autor como gesto”, um dos ensaios de *Profanações*, Giorgio Agamben nos diz que o sujeito não é algo que possa ser alcançado objetivamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que ele foi inserido. Isso porque também a escritura é um dispositivo, e a história da cultura talvez não seja nada além de um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que os homens produziram, basicamente um, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo, ele testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste, com mais força, no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo, sem reservas, exhibe, em um gesto, a própria irreduzibilidade a ela. Por isso, para apontar as potencialidades da linguagem, gostaria de propor o recuo a uma experiência iniciática. Um dos poemas de *Azul*, o livro de Rubén Darío, pioneiro da modernidade latino-americana, lido na adolescência, permite-me refletir de que modo a prática do arquivo pode nos auxiliar a reinventar os textos canônicos mais surrados e triviais. Diz o poema:

Vi ontem por uma janela um cesto cheio de lilases e de rosas pálidas, sobre um tripé. Por fundo tinha uma dessas cortinas amarelas e opulentas, que fazem pensar nos mantos dos príncipes orientais. As lilases recém cortadas ressaltavam com sua linda cor aprazível, junto às pétalas esponjadas das rosas cor-de-chá. Junto ao cesto, em uma copa de laca ornada com íbis de ouro incrustado, incitavam à gula maçãs frescas, meio coloradas, com a penugem da fruta nova e a saborosa carne inchada que toca o desejo; peras douradas e apetitosas, que davam indícios de serem todas suco, e como esperando a faca de prata que devia recortar a polpa cheia de calda; e um ramalhete de uvas negras, até com a poeira cinzenta dos racimos acabados de arrancar da vinha. Aproximei-me, vi-o tudo de perto. As lilases e as rosas eram de cera, as maçãs e as peras de mármore pintado, e as uvas de cristal. Natureza morta!¹

¹ He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos, que hacen pensar en los mantos de

Darío é o primeiro poeta latino-americano a ensaiar uma paradoxal arte de massas. É de massas porque se trata de uma poética democratizante. Mas é, ao mesmo tempo, aristocrática porque trata de uma arte elaborada, ou seja, que lida com a criação e a reconfiguração das formas e valores. O dado novo em Darío não é nunca um simples dado emergente, algo original, um achado, mas o produto de uma complexa e artificial máquina de ficção totalmente contingente; e o que de fato se constrói desse modo é o próprio processo de leitura. Darío cria um modo de ler. Sua vontade direcionada à significação transforma a própria representação em uma máquina significativa que cria, eventualmente, a ilusão da presença, mas para levar o sujeito na direção oposta à antiga escatologia. Darío nos diz que há “o moderno”, só que ele é a defesa obscuramente vitoriosa de uma época crivada de abusos. Existe um líder, mas errático. Existe um messias, mas remoto. Existe um deus, mas vive disperso em agonia. Darío constrói assim um fabuloso cristal de inconsistência, visível pela transparência, como um aleph, através do gesto de suas princesas, sereias, heróis, mas também de toda a quinquilharia da modernização. O decisivo nele é a questão da distância, tanto mais contundente quanto mais próxima, obedecendo àquilo que Benjamin chamava de aura. O gesto é decisivo: “Aproximei-me, vi tudo de perto.” Seus frutos são impossíveis naturezas mortas, mas estão vivos. Confunde o puro com o impuro, atraído que ficou pelo lixo industrial feito em série. E, nesse sentido, Darío é um artista do dinheiro, um cronista. Mas há também algo de divino nessa construção que é, na verdade, algo sagrado, que não pode ser tocado e não vai além de si próprio: o poeta moderno, também ele cindido, está, entretanto, articulado em torno do acaso, tal como, mais tarde, em Borges: “Darío e eu”.

Com efeito, aparece em Darío o vazio da representação, o vazio da própria linguagem. Ele inaugura a glosa deshierarchicalizada, na qual outros textos

los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustado, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo, y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acerquéme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.

¡Naturaleza muerta!

aparecem restituídos à pura letra, como ecolalias. Recicla citações e referências, que assim adquirem valor de *objets trouvés*, e com elas compõe um arquivo literário, que é a própria matéria de uma autofiguração que precisa de testemunhas, os multitudinários e anônimos leitores do jornal. Walter Benjamin trabalhou nessa mesma linha e deparou-se, nas gravuras de Grandville, com a fantasia, ao mesmo tempo infantil e técnica, do moderno. Encontrou, em uma figuração de outros tempos, fusionando natureza e mundo mecânico, tanto a magia quanto a mercadoria do moderno. Darío conhecia a obra de Grandville e, no seu texto, leio uma definição de como entendermos hoje o arquivo literário:

Grandville, el admirable dibujante que veía con tanta acuidad lo real, tenía una honda intuición de lo misterioso. Aquel gran obrero era un gran soñador; aquel artista, cuya lógica era inflexible, penetra en lo ideal y en lo raro, con la deducción unida a la fantasía. En sus comparaciones o correlaciones antropozoológicas fué un continuador de Fechsus y de Giovan Batista Dellaporta, cuya obra es posible que no conociera. Y quizá por pura coincidencia los dibujos del libro *Della fisionomía dell'uomo*, diríase que son seguidos, con el agregado de un ingenio moderno, en *L'homme descend vers la brute, l'animal monte vers l'homme*, en *Têtes d'hommes et d'animaux comparées*, y en otros estudios y hallazgos artísticos semejantes.

Darío sabia que Grandville tinha sido muito admirado por Poe. Cita-o em crônica para *La Nación* de julho de 1913. Além do mais, acreditava que Grandville, como Robert de Montesquiou, tinha conseguido decifrar hieróglifos. Entre esses enigmas, estão os correspondentes aos sonhos. Nas páginas de Montesquiou há uma única referência a eles, nesta frase: “... *le prélude du cauchemar, il s’y enfonce, le dessinant -- devançant Odilon Redon dans l’empire du songe.*” É uma citação de *Roseaux pensants* de Montesquiou, que por sua vez é uma citação dos *Pensamentos* de Pascal: *L’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature; mais c’est un roseau pensant*. Ou seja, o homem é um junco, o mais fraco da natureza, mas é um junco pensante. E vejamos que junco é outro nome para lilás ou siringa, com o qual retornamos à natureza morta. Por isso, para Darío, “Grandville, no hay que dudarlo, tenía la percepción íntima de ‘lo que ven los ojos de sombra’.”

Vamos então perscrutar o arquivo, não com olhos iluminados, olhos do Esclarecimento, mas com “olhos de sombra”, olhos de massa e ressaca. Escolheria, para tanto, a imagem de um espaço, o Ateneu Hispano-americano de

Buenos Aires² (imagens 1 e 2), um cenáculo criado pelo bergsoniano Carlos Malagarriga, em setembro de 1912, com a presença do próprio Rubén Darío.³

² “Ateneos, Sociedades de artistas y de literatos, Escuelas de bellas artes, exposiciones de pintura y escultura, Universidades Populares, cuando logran nacer de las abnegaciones de algún pequeño grupo, arrastran vida precaria y casi siempre efímera, sin lograr nunca echar raíces hondas en esta tierra todavía impermeable. Son instituciones exóticas que nuestras clases dirigentes miran y no protegen y el pueblo en su total ignorancia de analfabeto contempla y no comprende.” OLIVERA, Ricardo. Sinceridades. *Ideas*, Buenos Aires, a. I, n. 1, maio 1903, p. 6-9. O Ateneu Hispano-americano, versão plebeia do Ateneu que funcionava na galeria Au Bon Marché, a atual galeria Pacífico, era presidido, justamente, por Carlos Malagarriga, jurisperito e mentor de Macedonio Fernández, de quem se tornaria muito amigo, ao ponto deste introduzi-lo no pensamento de Bergson, de quem Malagarriga foi seu primeiro tradutor ao espanhol. Um dos discursos de colação de grau em Direito, em 1916, dá-nos a pauta do pensamento hispano-americano de Malagarriga. “Cabe disentir – dizia – de los que creen que algún día toda la América formará un solo estado ó única anfictionía: puede discutirse si hay una ó varias Américas — de lo espiritual hablo — y aún si dentro de alguna de éstas, hay tanta igualdad de caracteres y tan parecida posibilidad de destinos como en apariencia se dibujan. Pero hay que aceptar de un modo terminante y rotundo, que pueblos como este nuestro, formados principalmente por elementos que vinieron y vienen, huyendo — consciente ó inconscientemente — del peso muerto de la tradición que en Europa les ahogaba, han de sentirse empujados, por la fuerza inicial de aquel primitivo impulso, hacia lo porvenir y no adormecidos en la rumia de lo que ya pasó. Por esto, por ser y por sentirnos argentinos, parece que fuéramos y nos sintiéramos dos veces jóvenes y por ello doblemente obligados á mostrarnos en este día optimistas y resueltamente orientados, no hacia lo que fué, sino hacia lo que nos aguarda.” A composição do Ateneu Hispano-americano era heterogênea. Seus vice-presidentes eram Eduardo López Bago e o diretor do Clube Espanhol, Rafael Escriñá; o secretario, Julián de la Cal, crítico do *Diario Español*; o tesoureiro Ibáñez, gerente do Banco de Castilla, e o bibliotecário era Juan Mas y Pí, redator-chefe de *El Diario Español*, amigo de Carriego, ligado a *La Protesta*, mas introdutor também do futurismo em 1909. Como vocais apareciam José Maria Salaverría, Martín Dedeu, Luis de Villalobos, J. TorrondeU, que criaria as edições Tor no ano de 1916, o escritor e tradutor Juan Manuel Aguado de la Loma, Morales Navas, o dr. Criado, Antonio Herrero, Luis Méndez Calzada, José Parra y Julio del Romero. Pelo lado argentino, a junta diretiva era integrada por José León Suárez, chefe da Direção de Pecuária e catedrático da Faculdade de Direito; Joaquín V. González, reitor da Universidad de La Plata; Juan Carlos Delfino, vice-decano da Facultad de Derecho de Buenos Aires; o Dr. Cullen, médico notabilíssimo; Andrés Llamazares e Ernesto Sourrouille, presidente da Sociedade de Estudantes da Facultad de Derecho da UBA e antepassado do criador do plano Austral. Frequentava suas reuniões o músico Julián Aguirre. Cf. CAL, Julián de la. Confraternidad Hispano-americana. *Mundo gráfico*, Madrid, a. 2, n. 56, 20 nov. 1912. Aos 25 anos de sua fundação, sua biblioteca, “Doctor José León Suárez”, cujo maior acervo era formado pelos volumes doados pela sra. Lía Damianovich de Suárez, viúva do inesquecível internacionalista, tem 10.000 obras seletas, às que se planejava adicionar as seções brasileira e uruguaia. (El Ateneo Ibero-Americano celebra sus bodas de plata. *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 2032, 11 set. 1937, p. 38).

³ De fato, em primeiro de setembro de 1912 se inaugura, na Rua Rivadavia 1391, o Ateneu Hispano-Americano de Buenos Aires. Rubén Darío, acompanhado do Ministro de Instrução Pública, doutor Juan María Garro, e de outras pessoas, concorreu à cerimônia inaugural. Depois de ser apresentado pelo doutor Joaquín V. González e de uma alocução do escritor espanhol Vicente Blasco Ibañez, Rubén Darío recitou seu poema “Espanol” em homenagem aos fundadores do Ateneu, cujo tom, aludindo a “la grieta”, recorda Manuel Machado: “Yo siempre fui, por alma y por cabeza, /español de conciencia, obra y deseo./ Y yo nada concibo y nada veo/ sino español por mi naturaleza./ Con la España que acaba y la que empieza,

Nesse mesmo espaço, quatro anos mais tarde, o poeta Vicente Huidobro imporia o conceito de *criacionismo*, reivindicando que “la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear”, tese adamítica que não chegou a convencer o sociólogo José Ingenieros, ali presente, que lhe manifestou que “su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica.”⁴ Surge então a disputa entre criacionismo, de um lado, e transculturação ou hibridação, do outro. Criação ou curadoria, nos diria Boris Groys, são os dois vetores do poder da arte. Mas Baudelaire já o tinha dito em *Meu coração desnudado*: “de la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.”⁵ Há, de fato, um sentido do poema que remete ilusoriamente ao mundo e há um outro sentido que só se projeta, alegoricamente, à própria ausência de fundamento da experiência mundana.

/canto y auguro, profetizo y creo, /pues Hércules allí fue como Orfeo:/ ser español es timbre de nobleza./ Y español soy por la lengua divina, /por voluntad de mi sentir vibrante:/ alma de rosa en corazón de encina./ Quiero ser quien anuncia y adivina, /que viene de la pampa y la montaña: / eco de raza, aliento que culmina / con dos pueblos que dicen: ¡Viva España!/ ¡Y viva la República Argentina!” Narra uma testemunha que Darío “complacido asistió a una comida que le ofreció Enrique García Velloso, la que fue una fiesta muy de su agrado, pues no hubo discursos; en cambio, charla amena, amable, ingeniosa. He aquí la nómina de los comensales: Mariano de Vedia, José Luis Murature, Jorge Drago Mitre, Fernando Alvarez, Manuel Mayol, Justo López de Gomara, Julio Piquet, Rodolfo de Puga, Tito L. Arata, Carlos Vega Belgrano, Antonino Lamberti, Alfredo Duhau, Alberto Ghirardo, Julio Castellanos, Alfredo Guido, Luis Berisso, José María Salavarría, Juan Carlos Alonso, Ernesto Vergara Biedma, Enrique Hurtado y Arias, Emilio Becher, Martín Reibel, José Ojeda, Alfredo Bastos, Florencio Parravicini, Felipe Sassone, Ismael Cortina, Carlos Malagarriga y Alberto Núñez.” Cf. URQUIZA, Juan José de. *La amistad de Rubén Darío y Enrique García Velloso*. Santiago de Chile: Atenea, s.d., p. 449-450.

⁴ HUIDOBRO, Vicente. *Obra selecta*. Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Luis Navarrete Orta. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 307.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Ed. Claude Pichois. t. I. Paris: Gallimard, 1976, p. 676.



IMAGEM 1 – EN EL ATENEO HISPANO-AMERICANO

La mesa directiva del Ateneo Hispano-Americano, mientras hacía uso de la palabra el doctor Carlos Malagarriga.

“Caras y caretas”, Buenos Aires, N° 727, 7 set. 1912



IMAGEM 2 – ACTO INAUGURAL DEL ATENEO HISPANO-AMERICANO, EN BUENOS AIRES

1. Dr. José Morales Navas, vocal de la Junta directiva. –2. D. Eduardo López Bago, vicepresidente. –3. D. Rafael Escriñá, vicepresidente. –4. D. Julián de la Cal, secretario. –5. Dr. José León Suárez, vicepresidente. –6. Dr. Norberto Piñero, decano de la Facultad de Filosofía y Letras. –7. Rubén Darío. –8. Dr. Garro, Instrucción Pública. –9. D. Carlos Malagarriga, presidente. –10. Dr. Andrés Llamares, secretario del ministro de Agricultura.

À época da morte de Darío, em 1916, quando Benjamin começava a pensar no drama alegórico, Simmel estipulava também, a partir de Rembrandt, uma diferença crucial entre o criativo e o configurativo. Argumentava que, para além do próprio trabalho, não existe nenhuma obra que

não seja simultaneamente configuradora e criadora. Darío foi um poeta da configuração, da montagem. No caso de *Prosas profanas*, por exemplo, as mais bem-sucedidas seriam justamente as reconfigurações do grego, as festas galantes, as novas versões de textos passados, os escólios à arte em geral, porque, como já dizia “Ecce Homo”, o poema do *spleen*, “hoy las viejas creaciones / de las antiguas eras, / sirven en los salones / para muestras de torsos y caderas.”⁶

Pois bem, nesse mesmo ano, começava a circular, em Buenos Aires, a *Plus Ultra*, uma revista mensal de prosas profanas que buscava o global em um momento no qual o próprio mundo se transformava na revista ilustrada, pela qual circulavam todas as outras imagens.⁷ A revista surge exatamente quando Rubén Darío morre. No seu segundo número, precisamente em homenagem ao poeta, seu diretor, o artista plástico Juan Carlos Alonso (1886-1945), oferece-nos uma cabeça de Darío (imagem 3), que prefigura a posterior disputa sobre o cérebro dele ou a simples simbolização conservadora do poeta, herói cívico da Nicarágua.

⁶ DARIO, Rubén. *Poesia*. Prólogo Ángel Rama. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1986, p. 75

⁷ SLOTERDIJK, Peter. La época (criminal) de lo monstruoso. In: *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2011, p. 245. Para seu estudo, consultar WECHSLER, Diana B. Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires. *Estudio e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 4, 1991, p. 199-209; MANGONE, Carlos. Plus Ultra: entre el pastel y la gouache. In: MONTALDO, Graciela (Ed.). *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, 1989, p. 104-5; CAPRARA, Susana; FERRANDINI, Luis. Las revistas y las artes gráficas: Plus Ultra. *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata, v. 10, n. 8, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1988, p. 53-61; ORLANDO, Diego A. Plus Ultra: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica. *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, segunda época, n. 4, Corregidor, mar. 2006, p. 29-54.



IMAGEM 3 – RUBÉN DARÍO
Juan Carlos Alonso.
“Plus Ultra”, Buenos Aires, Año I, Nº 2, 1916

O que lemos nessa cabeça? Laura Malosetti Costa nos lembra que, na revista *Mundial*, editada em Paris, Darío mantinha uma seção sempre acompanhada por um retrato – literalmente uma “cabeça”, desenhada por um artista (quase sempre o espanhol Vázquez Díaz). É possível vincular essas associações de retratos escritos e desenhados com o projeto (finalmente frustrado) de ilustrar *Los Raros* com desenhos de artistas argentinos, alguns dos quais apareceram na imprensa de Buenos Aires, assim como a presença de sua “cabeça”, desenhada por Schiaffino, surge na capa daquele livro, com o qual

Darío desdobrou seu ideário estético nos anos do Ateneu portenho. Embora fossem frequentes os retratos desenhados por ilustradores nos jornais, é plausível pensar que essas “cabeças”, por meio das quais Darío colocava seu texto em sintonia com a obra de um artista, foram o lugar preciso da associação entre imagem e ideal, que Darío tinha em mente, a partir daquela série de críticas no jornal *La Prensa* de Buenos Aires. O retrato sempre foi o gênero artístico que mais lhe interessou, algo talvez chocante no momento em que a veracidade indiscutida da fotografia se põe ao serviço da frenologia positivista. No caso do retrato de Darío executado por Alonso, chamam-nos a atenção não apenas a força dos músculos do rosto, que conformam uma massa compacta e quadrada, mas também o olhar luciferino, definido apenas com duas pinceladas brancas. De fato, há na imagem de Alonso um sentimento de tensão e nostalgia desconsolada porque o poeta desaparecido, diz a epígrafe, era um guia inquestionável, que apenas poderia ser comparado a Beethoven⁸, apesar de que, para o próprio Darío, Beethoven reencarnara, na verdade, no musicólogo José Ojeda, seu confrade do grupo de *La Syringa* (cujo núcleo, além de Ojeda, era formado por José Ingenieros, Antonio Monteavaro, José Pardo e Luis Doello Jurado e, um pouco mais distantes, Eugenio Díaz Romero, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Américo Llanos, José León Pagano, Charles de Soussens, Mauricio Nirenstein, assim como os irmãos Luis e Emilio Berisso).⁹ Mas não nos esqueçamos que o protagonista de *El oro de Mallorca* (1914), o romance inacabado de Rubén Darío, é também uma sorte de *alter*

⁸ “Su rostro era parecido al de Beethoven. Sus estrofas son también suaves y fuertes, como las cadencias del genial músico. Porque ostentaba en su faz y en su arte el sello de la grandeza. Fué un creyente descreído, un millonario excéntrico que pedía limosna de amor para los humildes, imitando a los monjes mendicantes. Creímos en él, y le reservamos el mejor sitio de nuestras páginas, sin sospechar que pronto le habríamos de rendir este último homenaje.” *Plus Ultra*, n. 2, mar, 1916.

⁹ “Ojeda era nuestro Beethoven / y su piano daba su cántico”, diz Darío nos “Versos de Año Nuevo” (1910). Anos antes, em 1904, José Ingenieros assim definia a confraria que, segundo Arlt (em *Saverio el cruel*), não passava de uma “peña de cachadas”: “La Syringa, institución de estética y de crítica, preexiste, existe y subsiste. Es un exponente del espíritu dionisiaco y, como él, remonta su origen hasta la primera sonrisa del piteco ancestral. Todo syringo es dionisiaco; puede, ulteriormente, ser apolíneo. El carácter de syringo no se confiere u otorga; se reconoce y comprueba. El espíritu syringal reviste gradaciones; en la América Latina alcanza hasta el quinto grado; se ignora la existencia de grados superiores, pues nadie puede presumir ni comprobar cualidades que exceden de su comprensión.” apud TARCUS, Horacio. Espigando la correspondencia de José Ingenieros. *Modernismo y socialismo fin-de-siècle. Políticas de la memoria*, n. 10-11-12, Buenos Aires, 2011-12, p. 103.

ego, um pianista chamado Benjamín Itaspes.¹⁰ Seja como for, Darío disse que “la cabeza de Ricardo Rojas, la cabeza física, es la de un cacique.”¹¹ Em sintonia com essa ideia, Alonso busca além, no traço denso de seu retrato de Darío, não apenas a contundência do novo, mas também aquela que dá conta da fragmentação da própria modernidade, a qual sua revista encarna como poucas.

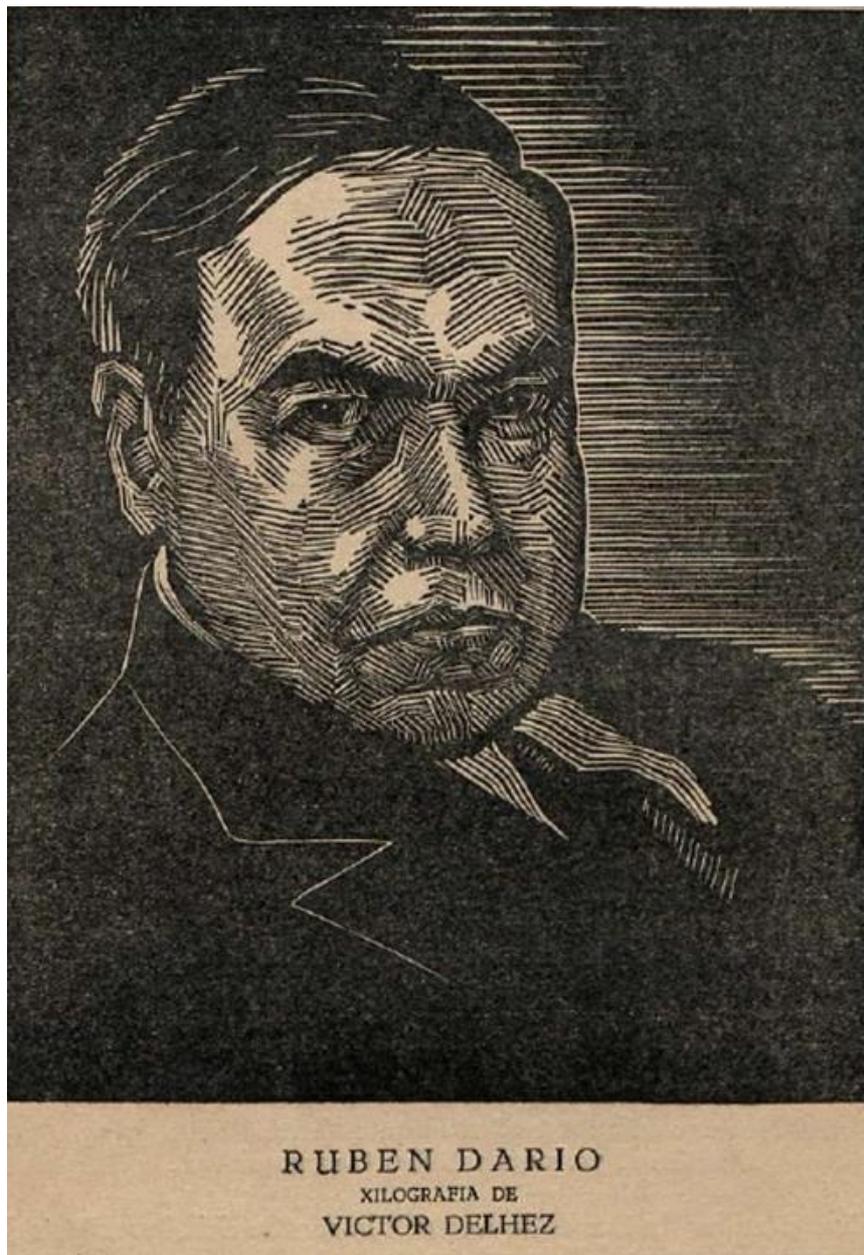
Para melhor avaliá-lo, comparemos essa figuração do poeta com o retrato feito por Victor Delhez em 1933 (imagem 4). Apesar do artista belga, amigo de Michel Seuphor e representante local de *L’Esprit Nouveau*, ter ensaiado, pioneiramente, em seu autorretrato, a técnica da radiografia, ao estilo Man Ray, e mesmo a despeito de que essa questão anacrônica aparecesse, frequentemente, em suas montagens, nos primeiros números de *Sur*, onde

¹⁰ Ali lemos: “El arte, como su tendencia religiosa, era otro salvavida. Cuando hundía, o cuando hacía flotar su alma en él, sentía el efluvio de otro mundo superior. La música era semejante a un océano en cuya agua sutil y de esencia espiritual adquiriría fuerzas de inmortalidad y como vibraciones de electricidades eternas. Todo el universo visible y mucho del invisible se manifestaba en sus rítmicas sonoridades, que eran como una perceptible lengua angélica cuyo sentido absoluto no podemos abarcar a causa del peso de nuestra máquina material. La vasta selva, como el aparato de la mecánica celeste, poseía una lengua armoniosa y melodiosa, que los seres demiúrgicos podían por lo menos percibir: Pitágoras y Wagner tenían razón. La Música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en ese vocablo a la excelsa Poesía, a la Creadora. Y que el arte era de trascendencia consoladora y suprema lo sabía por experiencia propia, pues jamás había recurrido a él sin salir aliviado de su baño de luces y de correspondencias mágicas. ¿Era asimismo un paraíso artificial? No, puesto que en el secreto de su poderío uno no podía disponer de él sino él de uno, él era el que poseía y se hacía manifiesto por medio del deus, sus excelencias resplandecían intensamente en nuestro mundo incógnito, anunciadoras siempre de un resultado bienhechor que nunca engañaba. Y quizá esta era la verdadera compensación para el elegido que venía al mundo con su emblemático signo y con su sagrado cilicio. Dios está en el Arte, más que en toda ciencia y conocimiento, y la santidad, o sea el holocausto del existir, no es sino el arte sumo elevado a la visión directa del Completo teológico, purificado por lo infinito del fuego de los fuegos. Es la locura del Señor. *Stultitia dei.*” DARIO, Rubén. El oro de Mallorca. *La Nación*, Buenos Aires, 7 dez. 1913, p. 11. Darío chegou a usar o pseudônimo Levy Itaspes, onde chama a atenção a recorrência, como no seu pseudônimo mais famoso, Rubén, não apenas da figura do judeu (Levi é o terceiro filho de Jacob e Lía), mas também a condição errante (na figura de outro pseudônimo, Ashaverus, o que vive eternamente sem trégua nem descanso, como dizia Quiroga). Euclides da Cunha denominará Judas Ashaverus aqueles seres amazônicos, *À margem da História*, que mais tarde conheceríamos como *homines sacri*. O sobrenome *Itaspes* é um mero anagrama, não apenas de *aseptisé*, mas também de *pesetas*, o fantasma da mercantilização artística, *o ouro de Mallorca*. O salgueiro, choupo ou chorão se diz em inglês *aspen*. *It aspes*=isso chora, ou seja o *yolleo* de Gironde. Em um poema em resposta a críticas (“A Ricardo Contreras”), Darío admite: “mi callada voz dice tan sólo / baja canción, cual la que dice el ave / en el sauce que cubre el mausoleo.”

¹¹ DARIO, Rubén. Ricardo Rojas; Cabezas. In: *Semblanzas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, v. II, p. 908.

Delhez pratica aliás autênticas experiências de museu imaginário ou atlas Mnemosyne¹², o retrato em xilografia de Darío para a revista *Poesía* (ilustrando por sinal um texto de Arturo Marasso, que antecipa sua leitura filológica de *Rubén Darío y su creación poética*), é convencional e nada capta nele do movimento tortuoso que o próprio Delhez tinha ensaiado, pouco antes, nas suas ilustrações para *As flores do mal* de Baudelaire. Pelo contrário, Alonso capta melhor que Delhez a dinâmica da arte como um confuso turbilhão da vida (sua origem) e, em seu retrato de Darío, evoca, por exemplo, a linguagem plástica de Rodin. Não esqueçamos que, poucos anos antes, em um dos ensaios de *Philosophische Kultur* (1911), o já citado Simmel tinha incluído um texto sobre este escultor e o que poderíamos chamar um impressionismo atemporal, que é possível expandir até Darío, cuja imaginação, contraditória e complementar, baseia-se, segundo Octavio Paz, no dinamismo.

¹² No primeiro número de *Sur*, verão de 1931, Borges reedita “Sêneca en las orillas”, um desses textos no qual duvida da existência da literatura e propõe no seu lugar a leitura. Interessa destacar desse texto, que já tinha passado por *Síntesis* de Martín Noel e por esse livro dedicado a um rubeniano como Evaristo Carriego, que o mais relevante é, do meu ponto de vista, a leitura de imagens em obediência a uma quarta dimensão. Exemplifico com uma frase aparentemente menor, que o próprio Borges encerra entre parêntese: “(Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.)” BORGES, Jorge Luis. Sêneca en las orillas. *Sur*, n. 1, 1931, p. 175. As imagens de Delhez para as inscrições de carro, mas também da hélice ou do peixe, nas páginas de *Sur*, são esse infinito capital que indica possessão temporal e se conectam com suas apocalípticas visões de arquitetura e nostalgia. Mas, no caso de Borges, ao criticar a possessão do espaço, porque, em última instância, Sêneca, um marginal, um espanhol filosofando em latim, volta a se marginalizar nas inscrições de carro, em que a demora é usada para dar dinamismo à própria leitura, quer dizer, para introduzir a *différance*.



De fato, Simmel argumentava que, com Rodin, o acento abandona a forma e se desloca em direção ao movimento: o equilíbrio entre o movimento e a substância corporal é obtido agora em um plano dinâmico mais alto que o normal. A pressuposição prévia ou, se preferirmos, o tom fundamental da harmonia alcançada pelo artista clássico era o puro corpo, a estrutura plástico-abstrata, enquanto que, nos modernos, como Rodin ou Darío, trata-se do movimento, que abre novos campos e novos meios de expressão. Paradoxalmente, encontro, no arquivo, uma imagem abúlica e adinâmica que se nos

apresenta como sintomática. Horacio Quiroga confessa a Lugones, ao ver, precisamente, uma foto de Rubén Darío em *Caras y Caretas*, a foto da qual partimos, obtida durante a inauguração do Ateneu Hispano-americano, que o rosto de Darío, caído, torcido, carrancudo, era o de um autêntico Cristo.¹³ É sintomático, portanto, que Alonso, ao estampar este Darío póstumo, dispense o tronco e se concentre no rosto, porque aquele apenas nos revelaria o homem no fluir de sua vida interior, enquanto este *Ecce Homo* o faz em sua substância permanente e duradoura. Mas isto, além do mais, se estende às figuras extraídas dos poemas, com que Alonso brinda aos seus leitores. Não é fortuito que ele prolongue, então, esse caráter próprio do rosto a todo o corpo e, às vezes, as caras são menos características e individuais, já que toda a mobilidade da sensibilidade, toda sua paixão, que em geral encontra seu lugar natural de expressão no rosto, revela-se nos gestos do corpo, em todas as vibrações que, partindo do centro do sujeito, se amortecem ou aceleram com a opressão ou ligeireza deste corpo.

Haveria aqui, nestes textos modernistas ilustrados por Alonso, ou em seus retratos de outras personalidades como Guido y Spano, Amado Nervo ou Roosevelt, uma vitória do tom naturalista. Mas não se trata de um naturalismo vulgar, que procura refletir apenas os conteúdos das coisas tais como são. O naturalismo extremado aborrece do estilo, sem se dar conta de que um estilo que vive, com imediatez, o sentido de nossa vida é muito mais profundamente verdadeiro, fiel à realidade, que qualquer imitação: não apenas *contém* verdade, mas ele *é* a própria verdade. Falsamente mimético, ele incorpora, apesar de tudo, um *pathos* sem cabimento no naturalismo positivo e cinde-se assim entre o alto (a águia, a catedral) e o baixo (Nemrod, as ruínas pagãs). Não pinta a coisa, mas o efeito que esta produz, como explica Mallarmé na carta a Cazalis. Pinta a Coisa.

Ao contrário, o artista moderno seria libertário porque representa, com suprema perfeição, essa vida que se dissemina na paixão dinâmica e, fazendo com que a vivamos na esfera da arte, nos liberta dela, tal como a sentimos no plano dos fatos. Nas palavras preliminares a *Prosas profanas*, Rubén Darío tinha insistido na hipótese da disponibilidade temporal, argumentando que, caso haja poesia em nossa América, ela está nos vestígios pré-colombianos, no índio legendário e no inca sensual e fino, no grande Moctezuma da cadeira de

¹³ TARCUS, Horacio (Ed.). *Cartas de una hermandad*. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 87.

ouro.¹⁴ Por isso vale a pena observar que, logo no primeiro número de *Plus Ultra*, na sua página central, que funciona justamente como janela cinematográfica para a história, o próprio Juan Alonso ilustrava um poema muito significativo de Darío, “Tutecotzimi”, concebido como escavação no palimpsesto da história latino-americana. A ideia já estava exposta em “Friso” e “Palimpsesto”, duas “Recreaciones arqueológicas” de *Prosas profanas*, apesar de que o âmbito era ainda nestas o da Hélade. Agora, porém, o espaço “anduvo, anduvo, anduvo”, tornou-se americano e isso significa escolher um episódio evolutivamente perimido, se levamos em conta a caricatura anexa, que mostra uma conferência ilustrada sobre esse método bárbaro de montagem de tempos dissímeis. É que o arquivo é ali interpretado pelos redatores como acumulação empírica de provas contundentes, mas higiênicas, para nos persuadir a respeito do caráter evolutivo da cultura e seu naturalismo irrecusável. Basta recordar a imagem de Florentino Ameghino (imagem 5), cercado por suas caixas de peças e vestígios pré-históricos. Mas Darío nos diz outra coisa. Diz que essas caixas, esses arquivos que são os poemas, não apenas contêm verdade, mas são a própria verdade e, nesse sentido, há verdade, porém, ela está deslocada e é necessário rearmá-la *a posteriori*, tal como ele próprio propôs com Netzahualcoyotl ou Cuauhtemoc, em sua ode a Roosevelt. Por tanto, se Darío, como Rodin, é o movimento, devemos também nos mover pelo arquivo para entender mais cabalmente como ler um signo tão

¹⁴ Um interlocutor de Evaristo Carriego, Álvaro Melián Lafinur, primo do pai de Borges, é um dos que enaltece esse aspecto de uma obra (que “evocó a la Atlántida precolombiana, exhumó las civilizaciones de la América primitiva y se inquietó por el destino de esa misma América.” LAFINUR, Álvaro Melián. Rubén Darío. *Nosotros*, a. 11, t. 25, 1917, p. 148), como a de Rubén Darío, com quem, além do mais, compartilhava orientalismo (Darío prefaciou a tradução de *Rubaiyat*, precedida por texto crítico de Lafinur e editada por *Nosotros*). Rubén, Melián Lafinur (a escritura de curral, Borges...) compreendem assim que surge por esses anos um novo modo de escritura, gerado pela exegese alegórica dos hieróglifos. Será a tese central do modelo das paisagens benjaminianas. Ao dia seguinte de sua morte, Melián Lafinur publica, em *La Razón*, um esboço no qual destaca que “Rubén Darío apareció en el momento en que reinaba en la literatura, en la filosofía y en el arte ese triste desconcierto ideológico y esa enfermiza inestabilidad moral. Por eso se encerró al principio en un individualismo indiferente y un tanto egoísta. Puesto que no había en el mundo a la sazón fuertes ideales a que adherir, prefirió cultivar a solas las rosas de su huerto sellado. De ahí nacieron aquellas *Prosas Profanas*, en que sólo un propósito artístico — la pureza de la línea como en el mármol, la opulencia del colorido como en la tela, la armonía de los sonidos como en la música — preocupa al cantor, alejado de las turbulencias del mundo y de las disputas de los hombres. Ellas quedan como la expresión más alta de su genio artístico, no suficientemente humanizado todavía como para poner el oído a las voces de fuera, y penetrándose del clamor universal, interpretar, en estrofas de sentido imperecedero, cosas permanentes, eternas.” Cf. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 14, t. 21, fev. 1916, p. 311.

complexo e esquivo como “Tutecotzimi” (imagem 6). Antes de mais nada, recordar que a imagem do cacique antecipa, em dois meses, a eleição do presidente Yrigoyen, a quem hoje chamaríamos um populista; mas, além do mais, compreender que a imagem de Alonso nos auxilia a avaliar todo o processo (imagem 7). Ela suplementa e anuncia, logo no primeiro número de *Plus Ultra*, as mudanças por vir, não apenas nas gravuras de Alonso, mas também nas fotos de González Garaño, ilustrando as teorias de Martín Noel.¹⁵ É aquilo que Ricardo Rojas (retratado por Quirós em 1926) desenvolve em *Eurindia* (1924) e que também nos mostram os *Dibujos decorativos americanos* (1923) de Leguizamón Pondal y Cantilo; *La Venus calchaquí* (1924) de González Arrili, os *Tejidos incaicos y criollos* (1927) de Fausto Burgos e María Elena Catullo; os *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui, cuja capa é de uma discípula de Sabogal, Julia Codesido, e até mesmo a imagem do autor, de José Malanca. É o que mostra a *Pacha Mama* (1931) de Amadeo Sirolli, até chegarmos ao *Redescubrimiento de América en el Arte* (1941) de Ángel Guido, de tão decisiva marca em *La expresión americana* (1957) de Lezama Lima. É a linha do barroco de contra-conquista.

¹⁵ Seu sobrinho analisaria as sobrevivências hispânicas do poeta. Cf. NOEL, Martín Alberto. *Las raíces hispánicas en Rubén Darío*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria, 1972.



Armando a una amable invitación de esta revista, que desea recordar el quinto aniversario de la muerte de Florentino Ameghino, escribe estas líneas sobre algunos aspectos actuales de la obra del ilustre sabio.

No basta de los lectores esperando el siglo de Ameghino, ni la sucesión de su laboriosa y noble existencia, tan llena de dificultades como de arduas tareas para los hombres de su tiempo, los estudiosos son un verdadero afortunado, y nada más instructivo que considerar la manera cómo los ha vivido, pero sobre todo cómo se han resuelto ya numerosos problemas, algunos de alto valor literario.

Con, pues, que los lectores realmente interesados en las investigaciones de nuestro naturalista, tendrán más bien deseo de conocer el estado actual, según publicaciones hechas con posterioridad a su muerte, de algunos problemas relacionados con la geología y la paleontología de la Argentina y en especial de la Patagonia. Trataré sólo dos de los casos, agregando algunas consideraciones, necesariamente muy resúmenes, dada la índole de este artículo.

Se sabe que uno de los puntos más debatidos de la geología argentina es el de la edad y la correlación de las formaciones sedimentarias de la Patagonia. La base para su determinación, es el estudio de los estratos fósiles que contienen, y su relación con los ya conocidos en otros continentes. Sobre esta, Florentino Ameghino ha constituido un edificio maravilloso, basado principalmente en las descubrimientos importantes de su hermano Carlos. Sus conclusiones fueron en gran parte discutidas, y sobre ellas se empezaron grandes y a veces agrias polémicas. Veanos uno de los ejemplos.

En la Patagonia han vivido unas grandes mamíferos ungulados, llamados *Prestelium* (*Prestelium* y otros géneros afines), en una época que correspondía, según F. Ameghino, al cretácico superior. Los *Prestelium* eran, según él, *Prestelium* y otros géneros de los Eúlidos actuales y de los extinguidos Mastodóntes. Los *Prestelium* habitaron pasado al África por una conexión terrestre, la Anguila de Iberia, que restrecha la

Algunos aspectos de la obra de FLORENTINO AMEGHINO

señal con Sud América. Estas ideas fueron rechazadas por la mayor parte de los geólogos y paleontólogos. Se decía que los *Prestelium* no eran *Prestelium*, si tenían nada que ver con los Eúlidos, ni con los Mastodóntes, y que nada prueba la existencia de aquella unión continental. Además, algunos autores, como el renombrado paleontólogo alemán Max Schlosser, afirmaron que aquellas especies eran mastodóntes más modernos de lo que Ameghino había supuesto. Sólo que los colocaba en el Terciario medio o superior (Mioceno). Agreguemos como curiosidad que Huxley llegó a apoyar la idea de que eran mastodóntes, y parece que algunos hasta creyeron que eran simplemente fantasma.

Pero he aquí que con posterioridad a la muerte de F. Ameghino, una expedición, enviada especialmente de los Estados Unidos, bajo la dirección del profesor F. B. Loomis, del Colegio de Arverat, para estudiar las faunas extinguidas de la época del Plioceno, halló dos especies nuevas de estos animales (cosa que Ameghino no conocía, pues entonces se sabía que eran mastodóntes), y de su propio estudio dedujo que eran realmente *Prestelium*, y que están en indudables relaciones de dependencia con los antiguos eúlidos del Terciario

de África. Ha existido, pues, según Loomis, una conexión continental por medio de la cual se ha verificado el intercambio de las faunas. En cuanto a la edad de las capas pliocenas, Loomis la mediana oligocena, esto es, intermedia entre la que le asigna F. Ameghino y Schlosser.

Aceptando, como he dicho, las relaciones con los *Prestelium* de África, Loomis cree que son los de Patagonia los que pertenecen de los africanos y no a la inversa. Esta muestra ligeramente de la edad que Loomis atribuye a las capas pliocenas, pues si éstas son más modernas que las correspondientes de África, es claro que los animales en ellas contenidos deben derivar de las de allí. Todas estas ideas, aquí muy brevemente expuestas, han sido desarrolladas por Loomis en una obra especial (1), resultado de su exploración de seis meses en el Chubut y Santa Cruz.

Carlos Ameghino ha dedicado a la crítica de la obra de Loomis un artículo luminoso (2), en que acepta en parte y en parte rechaza las opiniones del sabio norteamericano. Lamentó no poder detenerse mucho en el análisis de las interesantes publicaciones, que ha llamado la atención en los centros científicos del viejo mundo; la importante revista *Nature*, de Londres, ha hecho comentarios sobre ella en más de una ocasión (3).

Carlos Ameghino acepta, separándose en todo de la opinión de su querido hermano (y demostrando así su imparcialidad y su desapasionamiento) que las capas con *Prestelium* sean un poco más modernas de lo que aquí suponía, pero no tanto como lo propone Loomis; las ubica en el Terciario más antiguo, en el Eoceno basal. En todo lo demás, mantiene las ideas de F. Ameghino.

Pero el punto más notable en esta discusión, y que si no me equivoco marcará una época en la historia de nuestros estudios geológicos, no es precisamente el que se refiere a las capas pliocenas, sino a otro que está más abajo y que se designa con el nombre de *antoplioceno* (de *Antoplioceno*, el mastodóntes más típico de ellas). F. Ameghino ha sostenido siempre que estas capas son de edad decemiojana o eocénica, aunque éste

IMAGEM 5 – ALGUNOS ASPECTOS DE LA OBRA DE FLORENTINO AMEGHINO

Martín Doello-Jurado.

“Plus Ultra”, Buenos Aires, Año I, Nº 5, 1916



IMAGEM 6 – CONFERENCIA CIENTÍFICA

Un miembro de la Sociedad de Arqueología, demostrando la manera que empleaban los hombres primitivos para fabricar puntas de piedra para flechas. (Dibujo de Morrow).

“Plus Ultra”, Buenos Aires, Año I, Nº 1, 1916



IMAGEM 7 – TUTZECOTZIMI

Rubén Darío, ilustrado por Juan Alonso.

“Plus Ultra”, Buenos Aires, Nº 1, mar. 1916

Mas desloquemos o olhar para tanto. No quarto número de *Plus Ultra*, é também Alonso quem ilustra “La marimba”, do poeta guatemalense Francisco P. Figueroa (imagem 8). O naturalismo filtra-se aqui como um som rouco e profundo. O poema de Figueroa traça uma ponte sutil com o de Darío, acompanhado pelo toque da marimba. Instrumento de ascendência africana, mais especificamente banto, segundo Artur Ramos (ao qual se associa, apesar de haver registros de seu uso em Cuba e no Brasil, com setores subalternos guatemalenses, indígenas e ladinos pobres), a marimba, por sua vez, nos conduz retrospectivamente a esses mesmos rostos que Alonso retrata, sem qualquer motivação etnográfica, no poema de Darío, apesar de que aqui se tornem mais enigmáticos, se cabe, porque cadenciados pela marimba, em “una extraña sinfonía / saturada de amargura y de cruel melancolía / con sus teclas de madera...”¹⁶

¹⁶ “Yo no sé que oscuro arcano / de tristeza hay en lo hondo / de esa música salvaje, que palpita allá en el fondo / de sus notas como queja / dolorosa. / Como un gemido humano, / como algo que solloza, / como un dolor latente, / como algo inexplicable, infinitamente triste. / Es el alma de una raza; / de una raza que no existe, / de una raza ya extinguida, libre, indómita y valiente. (...) ¿Qué le importa al indio eso / que llamáis pomposamente libertades y progreso, / si es del amo su cabaña, si del amo son sus hijas y su esposa? / ¿Qué le importa? Si de aquella raza libre, brava y fuerte, / que sufrió sin inmutarse los tormentos y la muerte, / habéis hecho solamente las acémilas de carga, / que se arrastran tristes, mudas bajo el peso / de su amarga dura suerte. / ¡Oh! Dejádla que solloce, que se queje a su manera; / solamente le ha quedado su marimba de madera, / que le habla de sus tiempos victoriosos.” FIGUEROA, Francisco P. La marimba. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 4, abr. 1916. Sobre a questão, ver ARMAS LARA, Marcial. *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1970; TARACENA ARRIOLA, Jorge Arturo. La marimba: ¿un instrumento nacional? In: *Tradiciones de Guatemala*. Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, n. 13, 1980; CARDENAL, Ernesto. *La democratización de la cultura*. Managua: Ministerio de Cultura, 1982. Mário de Andrade nos oferece uma documentada descrição da marimba: “Instrumento de percussão de origem africana, traves ou arcos de madeira sobre as quais são apoiadas teclas de madeira e cabaças como caixas de ressonância, uma para cada tecla; a marimba é percutida com vaquetas. Artur Ramos Pereira afirma que o instrumento ‘provém dos povos bantos’ e que ‘também é chamada marímbula, em Cuba (...)’ (As culturas negras no Novo Mundo, 1937, p. 151). Para Stephen Chauvet, marimba é o nome do xilofone em Angola, para os povos Balubas, Azandes e Babundas (*Musique Nègre*, 1929, p. 84), enquanto George Montandon fornece o sinônimo balafon (*Traité de ethnologie culturelle*, 1934, p. 110) Schaeffner e Coeuroy recensaram ainda os sinônimos handja, timbila e anzang, no Congo, Zambeze e Madagáscar (*Le jazz*, 1926, p. 45). (...) Usada também entre os africanos do Brasil. Melo Morais Filho enumera a marimba entre os instrumentos acompanhantes dos cucumbis cariocas. (*Festas e tradições populares do Brasil*, s.d., p. 158).” ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni (Coords.). Belo Horizonte; Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/EDUSP, 1989, p. 308-309.



IMAGEM 8 – LA MARIMBA
Francisco P. Figueroa, ilustrado por Juan Alonso.
“Plus Ultra”, Buenos Aires, Año I, N° 4, mar. 1916

No entanto, nem o poeta, e menos ainda o ilustrador, mostram-nos um aspecto encoberto, secreto ou transgressivo, no toque da marimba, cujo som é quase tão inócuo como o de um sino de madeira (*Campana de palo* será o título de uma revista ligada à boemia anarquista em 1925). De fato, em uma obra sobre os ciganos portugueses, o filólogo Adolpho Coelho nos informa que o verbo *marimbar* já tinha uso corrente no século XIX, como equivalente de enganar, rir de alguém, desacatar, coisa que não devia ser desconhecida por um espanhol, mais ainda, um galego como Alonso. Mas nada, nessas cabeças de primatas que ele pinta, permite-nos pensar em uma transgressão de normas cultas que, à maneira de *La Syringa*, criasse uma nova sociabilidade:

Al canto mio el tiempo parecerá mas breve;
 como Pan en el campo haré danzar los chivos;
 como Orfeo tendré los leones cautivos,
 y moveré el imperio de Amor que todo mueve.

Y todo será, Syrinx, por la virtud secreta
 que en la fibra sutil de la caña coloca
 con la pasión del dios el sueño del poeta;

porque si de la flauta la boca mia toca
 el sonoro carrizo, su misterio interpreta
 y la harmonia nace del beso de tu boca.¹⁷

Pelo contrário, na cena dos índios tocando a marimba, apenas há um canto elegíaco de vencidos; e a eventual confusão entre marimba e berimbau, identidade sobre a qual também não há consenso, está longe de poder pôr o corpo na dança e mostrar uma ação que seja de desafio e confronto. Poderíamos inclusive ouvir uma polifônica percussão beligerante nesse significativo aglutinador: marimba, djumba, ekende, iansé, ibeka, kansambi, kibanda, quimbanda, kisachi, kizanza, likembi, lulumba, lusukia, marímbula, maringa, mbichi; pokido, sanza, zimba. Mas não há isso. A revista *Plus Ultra* quer positivamente se discriminar do fetichismo (ver a matéria no n. 4), quer falar do *factício*, do fabricado, do falso, do fingido, daí que esse conceito cubra, no seu discurso, o sentido de sortilégio, amuleto, necromancia, ou seja, as duas vertentes, uma ascendente, outra descendente, do próprio fenômeno do feitiço social do moderno.

Veja-se, que, ao contrario, ainda nesse mesmo número de *Plus Ultra*, em “Ezauuacatl”, o texto de Leonor Allende ilustrado pelo seu marido, o cientista Guido Buffo, predomina uma reconstrução lírico-destinal do comunitário, que se materializaria muito mais tarde, anos 30, quase em paralelo com o “Exercício plástico” de Siqueiros, na capela em forma de botão de cardo santo, tal como no imaginário de Karl Blossfeldt, que o próprio Buffo levantou em Unquillo, na província de Córdoba. Para sua acústica, longe das fúnebres madeiras de uma marimba ou do teponaxtli, pensou-se em uma experiência

¹⁷ DARIO, Rubén. Syrinx. In: *Poesias*, op.cit., p. 239.

dariana, o som obtido ao inverter um caramujo marinho¹⁸, o que, para Buffo, representava o interior da terra, mas, para o cúmulo de sincretismo, o homem de ciência não duvidou em gravar também, sobre a parede de entrada ao seu templo, os acordes iniciais da *Quinta Sinfonia* de Beethoven e a oração de Jesus no horto, tomada da Paixão segundo São Mateus, pentagramas pelos quais, finalmente, se tinha acesso a uma série de murais, “Elogio a Dios”, “Elogio al sentimiento” e “Elogio al intelecto”, pintados no interior da íntima capela.¹⁹ Como se constata, o dinamismo, de estirpe dariana, aquietado já nos anos 30, leva-nos agora, por outras vias, ao ensimesmamento decorativo,

¹⁸ Em uma peça tardia, “Poema del otoño”, diz Darío: “Nuestro cráneo guarda el vibrar / de tierra y sol, / como el ruido de la mar / el caracol. / La sal del mar en nuestras venas / va a borbotones; / tenemos sangre de sirenas / y de tritones. / A nosotros encinas, laureos, / frondas espesas; / tenemos carne de centauros / y satiresas. / En nosotros la Vida vierte / fuerza y calor. / ¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!” Ibidem, p. 367. O primeiro em assinalar essa relação foi Juan Ramón Jiménez (*Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo*. Buenos Aires, Losada, 1942) e dali o toma Octavio Paz para seu “El caracol y la sirena” (*Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965).

¹⁹ Em “América desaparecida” (1928), Bataille reivindicaria a excentricidade sanguinária de certas cerimônias com cadáveres e rios de sangue, que evocam não tanto uma aventura histórica concreta, mas os deslumbrantes excessos descritos pelo marquês de Sade. Leonor Allende também recorda uma luta pré-hispânica, narrada por Diego Durán na *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme* (México, Imp. de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867), em que tenochcas e chalcas lutam pelo mesmo espaço. Um príncipe de Tenoch é aprisionado e conduzido à capital inimiga, Amecamecau, onde se celebraria a grande festa do deus Camasetli. O príncipe Ezuauacatl era um destro mancebo saído do Calmecac, o colégio da nobreza local. “Ninguno en el ejército tenochca le aventaja en valor y es por su linaje de los primeros. Moctezuma Illhuicamina, nuestro emperador, tiénelo por el más cercano y querido de sus parientes.” Será sacrificado. “Doraba apenas el alba la cresta de los montes cuando los sacerdotes del templo de Camaxtli hicieron oír la voz tremebunda del teponaxtli (un instrumento de sonido sordo y amenazador, la marimba de esa cultura), anunciando al pueblo chalca que la hora de la fiesta y de los sacrificios era llegada.” O príncipe tenochca Ezuauacatl preferiu morrer se lançando do alto do teocali, antes do que reinar em um povo inimigo de sua pátria. Como nos casos dos sacrifícios astecas ou de Numancia, estudados por Bataille, durante a guerra, Ezuauacatl “se arrojó desde lo alto del madero, cayendo pesadamente sobre el duro pavimento. Cuando los sacerdotes se acercaron a él, estaba muerto ya. Y los chalcas vieron morir sin un grito de dolor a los cien tenochcas sacrificados uno por uno en honor del dios Camaxtli.” BUFFO, Leonor Allende. Ezuauacatl. Episodio histórico mejicano. *Plus Ultra*, n. 4. Buenos Aires, abr. 1916. Guido Buffo ilustra a tese bataillana de que o homem não morre, mas se suicida e assim deveríamos ver seu desenho para a cena do sacrifício no teocali. Mais tarde, Buffo teorizaria as virtudes estéticas, sempre tomadas em tom de nobreza, como caminho de salvação. Cf. BUFFO, Guido. *La educación estética en la enseñanza primaria y secundaria. El dibujo como expresión del sentimiento del raciocinio de la imaginación*. Buenos Aires: Estrada, 1938. Não é descabido pensar, como linha de fuga do teocali de Unquillo, na ficção de Barón Biza ou no ensaísmo de Oscar del Barco.

quando não à apática alogia. Daí derivam os primeiros questionamentos sobre a autêntica relevância de Darío como poeta.²⁰

Mas gostaria de retornar ao elemento dinâmico, adormecido em “La marimba”, ainda que não totalmente obliterado no poema prévio, em “Tutecotzimi”. A imagem de Alonso é inspirada, evidentemente, por “La vuelta del malón”, o óleo de Ángel Della Valle, analisado recentemente por Daniel Santoro. Respira o mesmo ar que as domesticadas imagens de Walter de Navazio, Ramón Silva, Martín Malharro ou Enrique Policastro. Mas não há nada nela do bucolismo de Eduardo Sívori, nem da metrópole moderna de Pio Collivadino, nem da miséria de Alfredo Lazzari ou de Eugenio Daneri. O espaço ocupado se conecta também, evidentemente, com uma linha de experiência plástica muito apreciada, não apenas por Rubén Darío, mas também pela cultura de massas, que é a pintura de batalhas.²¹ Artistas admirados pelo poeta como Édouard Detaille ou Alphonse de Neuville são eloquentes a esse respeito. Nessa linha de análise, poderíamos adicionar o espanhol Ulpiano Checa. Não apenas nas suas imagens de hunos e bárbaros espreitando os templos greco-romanos da república, mas também nas suas imagens equestres, como a do General Mitre, ou no imaginário orientalista que, na linha aberta na América por Monvoisin, tanto entusiasmo soube despertar em Sarmiento, mas que, nesses momentos de recolhimento íntimo, ainda era dominante em Joaquín Sorolla, artista emblemático do moderno para um crítico muito admirado também por Darío, Vittorio Pica. Ou inclusive em Anglada Camarasa, respeitado por Güiraldes mas desacatado por Duchamp. Dali provém, sem dúvida, o festivo imaginário militarista de Alonso, como vemos no desfile de granadeiros do terceiro número de *Plus Ultra*, que nos persuade de que há duas formas de exibição do poder, na sociedade modernizada: a posição da

²⁰ Um dos primeiros textos é assinado por uma mulher, Delfina Molina y Vedia, irmã de Julio Molina y Vedia, com quem Macedonio funda uma colônia anarquista no Paraguai (BASTIANINI, Delfina Molina; Vedia de. ¿Rubén Darío es un gran poeta? *Nosotros*, a. 11, t. XXV, n. 94, Buenos Aires, fev. 1917, p. 358-366). Quando, em *El idioma de los argentinos* (1928), Borges reivindicou os precursores, cujo tom de escritura foi o da voz e sua boca não contradisse a mão, ao postular um crioulismo que não fosse de arrogância marginal, nem de mau humor, mas um dialeto usual daquela época, que não recaísse em espanholadas nem em chucrices, o escritor propunha, na verdade, algo fora de uso, o “decir bien en argentino”. Em 1936, Delfina, que contrariamente a Amado Alonso e o Instituto de Filologia, defendia a tese do hispano-americano como nome da língua local, fundaria a Sociedade Argentina de Estudos Linguísticos (SADEL), cujo primeiro vice-presidente foi, precisamente, Borges.

²¹ DARÍO, Rubén. Pintores de batallas. In: *Obras Completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, v. 1, Crítica y ensayo, p. 725-729. Ver, contemporaneamente, PÉREZ REVERTE, Arturo. *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.

categoria, mais arcaica e fundada no dispêndio fastuoso, e a da *guerra*, mais autônoma, porém também, a mais direta na destruição de todos esses bens acumulados no Centenário.

A imagem de Alonso (o arcaico Tutecotzimi) é publicada, portanto, em plena Guerra Mundial, em 1916, momento no qual o jogo bélico esgota os recursos do trabalho, porque, em sua essência, a guerra é um jogo terrível, ao qual o mundo hipócrita do trabalho, que buscava eliminá-lo (pense-se na geração dos ácratas que rodeavam Darío, começando por Ghiraldo²²), negará tenazmente seu caráter de jogo. Sabemos disso e, com Benjamin aprendemos aliás que, contra a estetização da violência, só haveria o caminho da politização da arte. Mas como a própria humanidade é definitivamente um jogo, o elemento pós-humano, isto é, o homem da soberania renunciada, que emerge a rigor só após a Segunda Guerra Mundial, optaria por se situar na ótica da politização do discurso e, como tal, do próprio trabalho e, portanto, ele parece condenado a esse jogo inexorável, que já não tem nada de jogo, mas que agora traduz uma forma de esgotamento coercitivo na direção de mais e mais guerra, apesar de imaterial e disseminada, o que *en passant* sublinha que a revolução (estética) conduz, de fato, à guerra (histórica).

Nesse mesmo ano, 1916, sintomaticamente, Benjamin alerta seu amigo Martín Buber que a literatura poderia de fato influenciar a ética, mas não no sentido de um dever ser inequívoco, e sim no refluxo da ação sobre a linguagem, captando assim a parte maldita, o não mediatizável de seu percurso.²³ Por isso mesmo, diríamos, é nos momentos cerimoniais (e recordemos o peso que esse conceito tem para Mallarmé) que a sociedade põe a si própria em cena, através de gestos que revelam sua estrutura e seus códigos. É então quando a sociedade se separa do que é selvagem, ainda presente nos fetiches e nas marimbas, e adquire não apenas uma primeira forma de naturalismo, mas também de abstracionismo, colocando o heroico e o divino para além do humano. No entanto, é também, paradoxalmente, por meio do fetiche que o homem adquire uma forma de significar o humano, na medida em que já não há nada de natural entre o significado e a matéria que opera como

²² A história do sacrifício infantil de um índio conclui com a observação de que “un poeta amigo (Rubén Darío?), que conoce esta historia, asegura, bajo la fe de su fantasía, que *milache*, en la lengua del niño indígena, quiere decir: ¡venganza!” GHIRALDO, Alberto. La raza vencida: Milache. *Plus Ultra*, n. 1, Buenos Aires, fev. 1916.

²³ BENJAMIN, Walter. Carta a Martin Buber (jun. 1916). In: *Correspondance I: 1910-1928*. Trad. G. Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979, p. 117.

significante. Pensemos nas ilustrações de Alonso para “El dinosaurio” de Horacio Quiroga, narrativa que logo se integraria a “El sueño”, de seu volume *El salvaje* (1920), imagens em clara sintonia com “El Salomón negro” de Darío. Essa imagem, em função de uma rede de correspondências, não apenas espaciais, mas fundamentalmente de época, provoca-nos “regresión total a una vida real y precisa, como un árbol que siempre está donde debe, porque tiene razón de ser. Desde miles de años la especie humana va al desastre.”²⁴ A imagem, sendo disputa entre tempos diversos, é puro anacronismo. Ou então pensemos no retrato de Mallarmé traçado por Darío.²⁵ Ou inclusive no que diz o próprio poeta, em “Tutecotzimí”, que se descobre ali “una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua”. Foi justamente essa falta de relação entre signo, sentido e significado que levou Marx a pensar o fetiche, quer dizer, a mercadoria enquanto tal, como a mediação entre trabalho e valor. Do mesmo modo, Freud também detectou, no fetiche, a forma transicional da imagem ao símbolo. Nesse sentido, a página duplamente selvagem de Alonso-Darío se elabora, compensa e expande, por exemplo, na dupla página fetichista do quarto número de *Plus Ultra*, atendendo à mesma premissa assinalada por Simmel, de que as figuras nos subtraem à febre e às oscilações problemáticas do nosso existir porque representam sua negação mais absoluta e sua mais nítida incontaminação.

Mais um caso. Pensemos na reportagem de Rafael Simboli, “Como se visita al Papa” (que lemos no n. 54 de *Plus Ultra*)²⁶, e proponho que a associe-

²⁴ “La formidable vida creada por el *Querer* del hombre y el *Consentimiento* de las edades muertas, no me era accesible sino de noche. (...) Vivía maquinalmente, adherido al horizonte contemporáneo como un sonámbulo, y sólo despertaba al primer olor salvaje que la frescura del crepúsculo me enviaba rastreando desde la selva. (...) Dentro de aquella forma negra y cargada de espaldas que trotaba a la sombra del dinosaurio, iba mi alma actual, pero dormida, sofocada dentro del espeso cráneo primitivo. Vivíamos unidos por el mismo destierro ultramilenario. Su horizonte era mi horizonte; su ruta era la mía.” QUIROGA, Horacio. El dinosaurio. *Plus Ultra*, a. 4, n. 35, Buenos Aires, mar. 1919.

²⁵ Esse ensaio inaugura uma linha que vai de “Borges y yo”, em *El Hacedor* (1960), até Mario Bellatin, com *Las dos Fridas* (2008) ou *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). Cf. DARÍO, Rubén. Mallarmé. Notas para un ensayo futuro. *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n. 3, 18 set. 1898, p. 1; GARCIA MORALES, Alfonso. Un artículo desconocido de Rubén Darío: Mallarmé. Notas para un ensayo futuro. *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, n. 35, 2006, p. 31-54.

²⁶ Colaborador em outras publicações como *Repertorio Americano* de Costa Rica ou *Zig-zag* de México, Rafael Simboli era frequente nas páginas de *Caras y Caretas*. Cf. Gabriel D’Annunzio y la guerra. In: *Caras y Caretas*, a. XIX, n. 933, 19 ago. 1916; Idem, Héroes civiles. Marconi y D’Annunzio. In: *Caras y Caretas*, a. XX, n. 990, 22 set. 1917; Idem, *Caras y Caretas* en Italia. El Papa y la guerra. In: *Caras y Caretas*, a. XVIII, n. 861, 3 abr. 1915; Idem, *Caras y Caretas* en Italia... Imprudencia pagada con la vida. El padre Cerbara y su gloriosa muerte. In: *Caras y*

mos ao que, em maio de 1929, escreve Aby Warburg em seu jornal romano, o mesmo dia aliás da assinatura do tratado de Latrão, quando um imponente ritual ratificou o cerimonial: “ascensão imaginária e prática do sacrifício”.²⁷

Mas se voltamos à figura do artista-empresário, cabe observar que, tanto a trajetória quanto a recepção artística de Juan Alonso são um exemplo eloquente e paralelo à própria fortuna de Darío. Logo após a sua estreia, em *Caras y Caretas*, o jornalista Eustaquio Pellicer, pioneiro cinematográfico no Prata, convida-o a colaborar na revista *P.B.T.*, com uma caricatura de uma vedette, a Bela Otero; no ano seguinte, Alonso publica um retrato do poeta Guido y Spano na revista infantil *Pulgarcito* e, a partir de 1908, ele é colaborador também de *Papel y Tinta* e *Vida Moderna*, passando, desde seu lançamento, à *Plus Ultra*, que chegaria a dirigir. Imediatamente a revista conquista leitores por todo o continente.²⁸ Não é o caso, porém, de seu diretor, cuja ambição de se tornar artista é severamente criticada. As revistas *Martín Fierro* e *Campana de palo* atacam-no duramente, quando expõe na galeria Witcomb, em 1924²⁹, mas, sem desfalecer, Alonso reitera, na mesma galeria, em mais

Caretas, a. XIX, n. 947, 25 nov. 1916; Idem, *Caras y Caretas* en Italia. Las heroínas del trabajo. In: *Caras y Caretas*, a. XIX, n. 950, 16 dez. 1915; Idem, *Caras y Caretas* en Italia. Monumentos en *Toilette* de guerra. In: *Caras y Caretas*, a. XXI, n. 1005, 5 jan. 1918; Idem, *Caras y Caretas* en Italia. Vida cara. In: *Caras y Caretas*, a. XXI, n. 1024, 18 maio 1918.

²⁷ WARBURG, Aby. *Miroirs de faille*. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-9. Ed. M. Ghelardi. Trad. S. Zilberfarb. Paris, Les presses du réel, 2011, p. 159.

²⁸ Já em 1921, Monteiro Lobato envia exemplares de *Plus Ultra* a seu amigo Godofredo Rangel. Escreve sobre Cesáreo Bernaldo de Quirós, por quem seria retratado, na sua *Revista do Brasil* e não pouparia elogios, um pouco mais tarde, ao próprio Alonso: “Todos los curiosos de las cosas conocen *Plus Ultra*, la incomparable revista bonaerense que desafía confrontaciones, y entre sus congéneres universales vive inimitable e inimitada. El equilibrio de su elegancia y el buen gusto inexcusable que preside su factura, la armonía de las partes, la calidad de los dibujos, títulos, adornos o viñetas con que se atavía, denuncian que hay en su dirección el espíritu de selección de un artista integral. Ese mago - todos lo sabemos - es Juan Alonso, nombre que afirma las más finas, las más atildadas y vivas ilustraciones que aparecen en América del Sur...” apud VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina. XIII Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*, Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, v. II, p. 763.

²⁹ “Los personajes de Alonso son maniqués de gran tienda”, desafía, ao estilo Oliverio Girondo, o pintor Horacio Martínez Ferrer, para se deter, por exemplo, em “el hombre de la capa, que es un triste remedo de Velázquez. La cabeza de este personaje se destaca, como la dama, porque tiene luz interior como el foco de la esquina. El ambiente que los rodea es tétrico, opaco, oscuro, y ellos ¡tan refulgentes como una lamparilla de quinientas bujías! No obstante ser tan mala esta cabeza de hombre, sería aislada, de lo mejor realizado de la exposición. [...] En resumen, creemos que Alonso no puede ser pintor sino un común ilustrador de revistas. En todos los cuadros de la última muestra, a excepción de uno, se nota una carencia absoluta de sensibilidad, de vibración anímica. Y no puede ser artista el que, puramente objetivo, no descubre el alma de las cosas ni de los seres que pinta. (Para noso-

duas ocasiões (1933 e 1937), sua conhecida estereoscopia histórica: a época de Rosas; a época atual. Sua linha de fuga seriam, ao término da guerra, as cenas e personagens do *Martín Fierro* de Hernández, como ilustração para os almanaques dos cigarros *Avanti* (1945). É o povo entrando, finalmente, em cena. Mas observe-se que, nessa evolução, reconhecem-se não apenas os avatares do rubenismo, tão reivindicado pelos novo-mundistas de inícios do século, como injuriado pelos vanguardistas de 1920, mas também as diferentes inflexões do moderno naturalismo que se impõe, sem maiores entraves, ao longo dos anos 30.³⁰

Toda a lógica da ficção, disse-nos Mallarmé, consiste nesse trabalho em duas frentes, aqui avançando, ali rememorando, um pouco no futuro, outro tanto no passado, sempre sob uma falsa aparência (*factícia, fetichista*) de presente. Nessa esquizofrenia trabalha o mímico, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua, sem nunca chegar, no entanto, a quebrar o espelho, porque nele instala um meio, puro, de ficção.³¹ É no espelho, com distância e com atraso, que vemos aparecer esses espectros, embora sempre diferidos e fantasmagóricos, mutuamente inassimiláveis, tal como o mesmo e seu outro. Bruno Latour falará de deuses *faitiches* e William Marx chamará o escritor contemporâneo de *mímico*. Mas já Benjamin acreditava também que a mais antiga das imitações tinha como única matéria o corpo do imitado; por isso, a seu ver, a dança e a linguagem, o gesto do corpo e os lábios, são as manifestações primordiais da mimese. No entanto, o mímico apenas aparentemente imita, porque, na mimese, há sempre uma polaridade sobre a qual pivotam as duas caras da beleza artística: a aparência e o jogo. Uma é o esquema mais abstrato, mas por isso mesmo, também o mais consistente de todos os

tros, en arte, las cosas tienen también su alma). Alonso no es un técnico, puesto que no consigue dar volúmenes, (salvo los que reproduce al final del catálogo), y su perspectiva aérea es casi nula, siendo siempre arbitraria la distribución de la luz." MARTINEZ FERRER, Horacio. La pintura de Juan C. Alonso. *Martín Fierro*, a. 2, n. 14-15, jan. 1925, p. 9.

³⁰ Jorge Barón Biza, analisando as caricaturas rurais de Molina Campos, levanta uma hipótese válida também para Alonso. Argumenta que essa linha de figuração tem características próprias: "va montada sobre algún elemento institucional (empresa, organización política, estructura ideológica), se desarrolla sobre su propia repetición, sin tolerar casi cambios, y se dirige a un público más amplio que el de las galerías. Cuando prende, la relación y la fidelidad de este público son un fenómeno clave si se busca un camino para que el arte tenga amplia repercusión. BARON BIZA, Jorge. Molina Campos. Caricaturas de la Pampa. *Por dentro todo está permitido: reseñas, retratos y ensayos*. Ed. Martín Albornoz. Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 83.

³¹ MALLARMÉ, Stéphane. Crayonné au théâtre. In: *Oeuvres complètes*. v. II. Paris: Gallimard, 2003, p. 178-179.

procedimentos mágicos da técnica; o outro, enfim, configura o reservatório inesgotável de todos os recursos experimentais da técnica. Já o dissemos: fora do trabalho do mímico, não existe nenhuma obra que não seja simultaneamente configuradora e criadora, ao mesmo tempo. O mímico é um siringo.

Cabe lembrar, a propósito, que o autor de *Vida das formas*, Henri Focillon, guardava, em seu arquivo, a foto de um acrobata, oscilando sobre a pista iluminada de um circo. Sua própria mão intitulou a instantânea: “La dialectique”. Da mesma forma, o número inaugural de *Plus Ultra* explicita o contrato dessa vida vicária das formas sociais, que recolhemos no arquivo imagético do modernismo (imagem 9). Os elevados personagens da *transatlantic society* não duvidam em posar como saltimbancos, mímicos, travestis ou simples histriões. Sabiam que entre eles e suas imagens se instalaria uma diferença insuperável, mesmo quando se apoiassem na técnica testada (como a do teleóptico apresentado na *Plus Ultra*, n. 1), ou a radiografia (cuja única vítima, além do mais, será o sujeito a quem um feixe de luz, em total imperícia, atravessa-lhe as carnes). Curiosamente, essa primeira vítima da disseminação (de textos e imagens) se chamava Menard (ver *Plus Ultra*, n. 6).



IMAGEM 9 – LA MUCHACHADA ARTISTA
“Plus Ultra”, Buenos Aires, Año I, Nº 1, mar. 1916

Ler Rubén Darío através do arquivo é ativar o princípio de poema do poema do qual falava Schlegel. Descomposta e recomposta a série da tradição, em outras palavras, quebradas as pontes entre um poema e os outros poemas, entre os poemas e as imagens, e inclusive entre elas próprias entre si, porque cada imagem pode ser, não apenas indício de outra imagem, mas também a escolta, o escólio, de um poema, só nos resta remontá-los a eles todos, simultaneamente embaralhados, para com eles produzir novas descargas esclarecedoras. Por um lado, o poema, conjunto autônomo, fechado em si próprio, revela-se uma construção heterogênea, mas também um bloco compacto de rechaço ao semelhante e trivial. Mas, ao mesmo tempo, o poema tem a leveza do gesto incipiente e inaugural de uma festa cívica, tal como um cerimonial de comunidade. Por um lado, a vida por vir se concentra em um sólido poema modernista; mas, por outro, essa mesma vida se dinamiza no *design* de um espaço comum transfigurado.

Diríamos, por isso, que há, no arquivo, um evidente afastamento entre textos, imagens e povo, que nos definem, simultaneamente, aos textos e às imagens, como separações do que se pode dizer e do que se pode ver. Portanto, a leitura arquivística, a arquivologia, propõe o deslocamento entre essas separações, misturadas e sobrepostas, aproximando o distante pelo mesmo recurso da separação. Por essa via conclui, em suma, que é reconfigurando (as lilases e as rosas de cera, as maçãs e as peras de mármore pintado, as uvas de cristal) que se cria uma leitura, tal como uma natureza morta. Imitando o mímico.

Recebido em: 18 de agosto de 2016
Aceito em: 25 de agosto de 2016

A PROCURA D'O CAMINHO DE GILGAMESH
(RIO DE JANEIRO, 1937; LISBOA, 1967),
OU SEMBLANÇA DE GREGORIO NEYNES

Bairon Oswaldo Vélez Escallón
UFSC

RESUMO: Este trabalho apresenta o livro *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado*, publicado sob o pseudônimo Gregorio Neynes, em 1937, no Rio de Janeiro, e reeditado em 1967, em Lisboa. Livro raro, e não incluído em histórias da literatura ou do pensamento apesar da sua presença nas bibliotecas e arquivos pessoais de Mario de Andrade e Guimarães Rosa, trata-se de uma constelação de aforismos que se apresentam como a transcrição dos passos do herói sumério Gilgamesh, gravados em fragmentos de argila. Este artigo descreve de maneira geral essa constelação, a circunstância do seu achado, e tenta a sua inserção numa série literária que, talvez, permita a legibilidade que a sua própria obscuridade parece impedir.

PALAVRAS-CHAVE: Neynes. Guimarães Rosa. Arquivo. Antropofagia. Estilo vestigial. Literatura brasileira.

LOOKING FOR O CAMINHO DE GILGAMESH
(RIO DE JANEIRO, 1937, LISBON, 1967)
OR GREGORIO NEYNES'S SEMBLANCE

ABSTRACT: This paper discusses the book *O Caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado*, published in 1937 by the pseudonym Gregorio Neynes, in Rio de Janeiro, and re-published in 1967, in Lisbon. Rare book, not included in histories of literature or Brazilian thought despite their presence in libraries and personal archives of Mario de Andrade and Guimarães Rosa, *O Caminho de Gilgamesh* is a constellation of aphorisms that are presented as the transcriptions of the steps of the Sumerian hero Gilgamesh. This article describes that constellation, the circumstance of his finding, and tries its inclusion in a literary series that allows legibility for Neynes's book.

KEYWORDS: Neynes. Guimarães Rosa. Archive. Anthropophagy. Vestigial style. Brazilian literature.

Bairon Oswaldo Vélez Escallón é Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

A PROCURA D'O CAMINHO DE GILGAMESH (RIO DE JANEIRO, 1937; LISBOA, 1967), OU SEMBLANÇA DE GREGORIO NEYNES¹

“Se eu cair, deixarei então um nome que ficará para a posteridade...”
A epopeia de Gilgamesh, 2.500-2.000 a.C.

“En el instante en que yo dejo de creer en él, ‘Averroes’ desaparece.”
Borges, “La busca de Averroes”, 1949.

Em castelhano existe a palavra *semblanza*, que designa um perfil biográfico, uma nota que recolhe a vida de alguém que mereceria ser lembrado. Dado que agora falarei de livro de autor inventado, ou anônimo, ou simplesmente desconhecido, e achado no arquivo, e dado que falo como estrangeiro, peço licença para neologar, subtitulando este trabalho da maneira que está acima. Não posso contar o nome verdadeiro do autor de que trata esta “semblança”, ou melhor, não sei se o nome de que dispomos é nome “verdadeiro” ou apenas um pseudônimo. Pelo mesmo motivo, este texto não é exatamente um perfil biográfico de Neynes, mas um comentário sobre a sua obra visível, de breve e fácil enumeração. Valha o desvio da *semblanza*, em nome da lembrança, precisamente, de um nome, ou dois.

Todavia, antes de falar sobre livro e autor, preciso dizer o contexto em que soube da sua existência. Foi no arquivo de Guimarães Rosa, onde estava à procura de informações sobre as passagens desse escritor pela minha cidade,

¹ Este trabalho é resultado da minha participação no Seminário de pesquisa entre os alunos do PROCAD (Pós-Graduação Ciência da Literatura da UFRJ e Pós-Graduação em Literatura da UFSC), ocorrido no dia 16 de outubro de 2015. Faz parte, também, das atividades que atualmente desenvolvo em instância pós-doutoral, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, com supervisão da Profa. Dra. Susana Scramim. Agradeço a Ana Barata, Bibliotecária de referência da Biblioteca de Arte/ Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), pelo envio do “POEMA” de Gregório Neynes citado neste trabalho; da mesma maneira, agradeço aos funcionários do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE) da UNICAMP por me auxiliar na consulta do Fundo Flávio de Carvalho. Especialmente, agradeço à Dra. Luz Adriana Sánchez Segura, cujo trabalho de pesquisa foi fundamental na escrita deste artigo, ao Prof. Dr. Gustavo de Castro pelo fornecimento da tese de Elizabeth Hazin, ao Prof. Dr. Eduardo Sterzi por seus comentários, e à Dra. Larissa Costa da Mata pela sua leitura atenta e pelo contato e informações que para mim obtive do Prof. Dr. Rui Moreira Leite a respeito de Flávio de Carvalho. Finalmente, agradeço a leitura atenta e as sugestões da Dra. Maryllú Caixeta e as averiguações do Prof. Dr. Raúl Antelo.

Bogotá, e sobre um conto em que, de maneira elíptica e barroca, ele relata essas passagens, assim como os desastres que por lá aconteciam nesses anos, a década da Violência, 1940. Esse conto de Guimarães Rosa se intitula “Páramo”.² É um conto, digamos, reversível, acaba da mesma maneira que começa, um conto sobre a vida póstuma, sobre a vida que emana de uma catástrofe cósmica impossível de superar pelas vias do sujeito ou do fechamento identitário.

Para além dessas considerações sobre o conto, que já trabalhei extensamente em outros lugares, interessa dizer que, em anotações preparatórias, achei em 2013, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), uma lista com possíveis epígrafes das partes ou fragmentos que compõem “Páramo”. A seguir, reproduzo uma transcrição dessa lista:³

² ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1968.

³ Lamentavelmente, não disponho de uma reprodução digital do documento arquivado sob os cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Isso, além de não permitir uma visão direta do documento, impede o recurso a dispositivos como a transcrição diplomática. A estrutura arquivante, neste caso, é a própria mão do pesquisador, e isso faz com que detalhes como os tipos, as cores das tintas usadas; as qualidades, matérias, e formatos dos suportes; os carimbos, timbrados, rasuras, acidentes, etc., não sejam aqui reproduzíveis. Apesar do imenso cuidado empregado na transcrição do documento, as próprias disposições das grafias sobre o papel poderão estar alteradas. Esta página se encontra entre os materiais da pasta “Religião (Citações e cabala)”, do acervo “João Guimarães Rosa”, tombada pelo IEB/USP com o número catalográfico JGR-EO-08,02.

PÁRAMO

-Ω-

"Com efeito, não me surpreenderia (que) fosse verdadeiro o [dito por] Eurípides: Quem sabe se a vida não é uma morte e a morte uma vida?"

PLATÃO, « Górgias »

-Ψ-

{ Lao-Tse
O culi cão
Trismegisto }

-X-

∞

«Não atentando nós nas coisas que se vêem, mas nas que se não vêem: porque as coisas que se vêem são temporárias, e as que se não veem são eternas»

São Paulo, "Corintios, II, 4:18.

(-A-)

-Γ-

«Talvez estejamos mortos realmente, nós, como escutei a um sábio, o qual pretendia que a nossa vida atual é uma morte, nosso corpo um túmulo...»

PLATÃO, « Górgias »

-B-

"Para cima não se vae –volta-se"
GREGÓRIO NEYNES, "O caminho de Gilgamesh"

-A-

"Pensamos sempre que estamos fazendo (algo), quando, na realidade, não fazemos nada –tudo acontece."
OUSPENSKY, "A quarta via"

Entre outros motivos, me interessou essa citação de Neynes porque, no contexto das anotações de Rosa, parece fazer referência à altitude de Bogotá, uma temática autobiográfica muito explorada em "Páramo". É claro que também há na citação uma referência ao eterno retorno nietzschiano, eterno retorno que retorna na citação do *Górgias* de Platão que acabou sendo usada como epígrafe de "Páramo" ("Quem sabe se a vida não é uma morte e a morte uma vida?"); ou na conhecidíssima sentença do *Corpus Hermeticum* (100-300 d.C.) de Trismegisto ("O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo"); ou no *Tao-Te-King* (300 a.C.), de Lao-Tse, talhado em réguas de bambu de ordenações e combinações variáveis; ou no CÚLI CÃO, autor inventado que foi parar numa das epígrafes

das estórias do *Livre Tutaméia*, livro reversível e rizomático, como o próprio nome “cúli cão”, que parece designar “cola↔cabeça”: Cúli (*coolie*, o trabalhador braçal maltratado no *Tufão* de Joseph Conrad) e Cão (*Khan*, o chefe, o comandante, o rei). Além dessa lembrança nietzschiana, a citação d' *O caminho de Gilgamesh* parece remeter também à própria circularidade da narrativa assinada por Rosa:

491. Para cima não se vae –volta-se.⁴

Esse é o aforismo 491 do livro *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado* (1937), de Gregorio Neynes. Note-se a semelhança desse subtítulo com os títulos *O bailado do deus morto* (1933) e *Notas para a reconstrução de um mundo perdido* (1957-1958)⁵, do “arqueólogo mal-comportado” Flávio de Carvalho. Por vários motivos, pode-se dizer que Neynes é um antropófago desconhecido e que *O caminho de Gilgamesh* parece obra produzida segundo uma ciência do vestígio errático.⁶ Sem editora

⁴ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937, s/p.

⁵ *O bailado do deus morto* foi um polêmico espetáculo de teatro-dança de autoria de Flávio de Carvalho, para o qual criou, aliás, cenografia e figurino. Os atores-dançarinos, em sua maioria negros, usavam na representação máscaras de alumínio. O Teatro da Experiência, sob a alegação de ser atentatório aos bons costumes, foi fechado pela polícia do Rio de Janeiro, após a terceira apresentação dessa peça, em 1933. O texto de *O bailado do deus morto*, junto com o ensaio *A origem animal de deus*, só seria publicado em livro em 1973: CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de deus / O bailado do deus morto*. São Paulo: DIFEL, 1973. *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, por sua vez, é um conjunto de 65 textos de Flávio de Carvalho publicados no *Diário de S. Paulo*, entre janeiro de 1957 e setembro de 1958. Os primeiros vinte e quatro textos da série aparecem sob o título *Os gatos de Roma*. A partir da nota 25, a série passa a ser intitulada *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Para a preparação deste texto, consultei a transcrição dessa série na tese: Cf. DA MATA, Larissa Costa. *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2013, p. 415-634.

⁶ Neste ponto, e para desde já introduzir algo do “estilo de pensamento” de Neynes, estou fazendo referência a dois textos de Oswald de Andrade – “Mensagem ao antropófago desconhecido” (1946) e *A crise da filosofia messiânica* (1950) – em que se postula a necessidade de uma “ciência do vestígio errático”. Gonzalo Aguilar abordou essa nova ciência, a errática, em estudo de 2010: Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010. Como já deve ser evidente, adoto neste texto uma metodologia afim com o que parece sugerido por esses textos: uma reflexão que poderia se localizar como participando de um “paradigma indiciário” [GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-180], no caso de não me produzir alguma desconfiança essa palavra – *paradigma* – pelo que pode ressoar nela de modelo representacional de um dado saber. Talvez seja mais adequado, devido ao distanciamento a

ou paginação, editado após pagamento do autor aos impressores Irmãos Pongetti (Rio de Janeiro, 1937), sem figurar o nome autoral (possivelmente um pseudônimo) nas histórias da literatura, ou só com alguns raros exemplares em alguma exígua biblioteca, evidentemente, Neynes é um desconhecido e *O caminho de Gilgamesh* um livro bastante obscuro. Mas dois exemplares dessa edição de 1937, com dedicatórias autógrafas a Guimarães Rosa e a Mário de Andrade, podem ser vistos nas respectivas bibliotecas desses escritores, hoje sob os cuidados do IEB/USP:

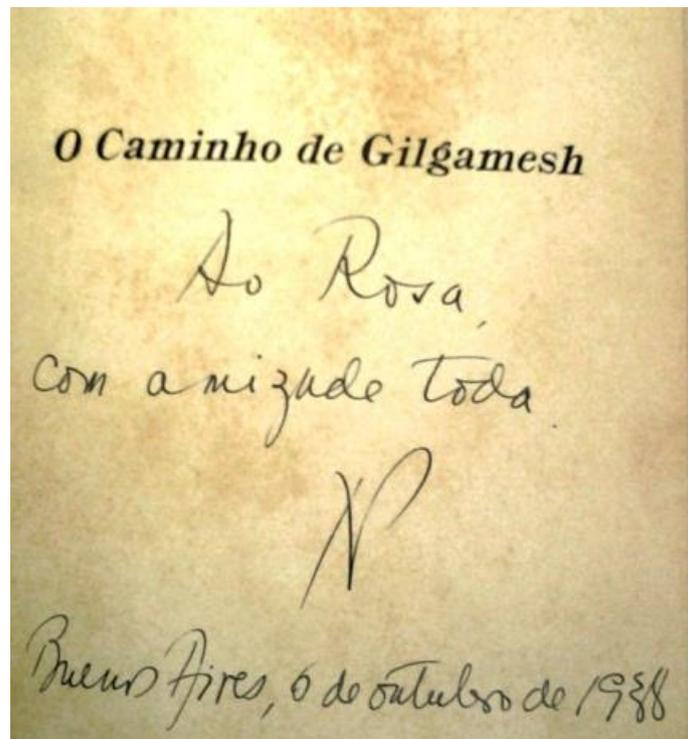


Figura 1 – Dedicatória de Gregorio Neynes n' *O caminho de Gilgamesh*. Exemplar pertencente a Guimarães Rosa.

respeito desse modelo, adotar um *estilo de pensamento* vestigial ou indiciário que, longe de se ocupar com conteúdos ou formas, atende a indícios, pistas, pegadas, fragmentos, sinais, vestígios, detalhes... Dado que em outros trabalhos abordei e explicitarei essas opções metodológicas, que ocupariam demasiado espaço neste artigo, além de extrapolar seu propósito, remeto a ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, p. 19-35.

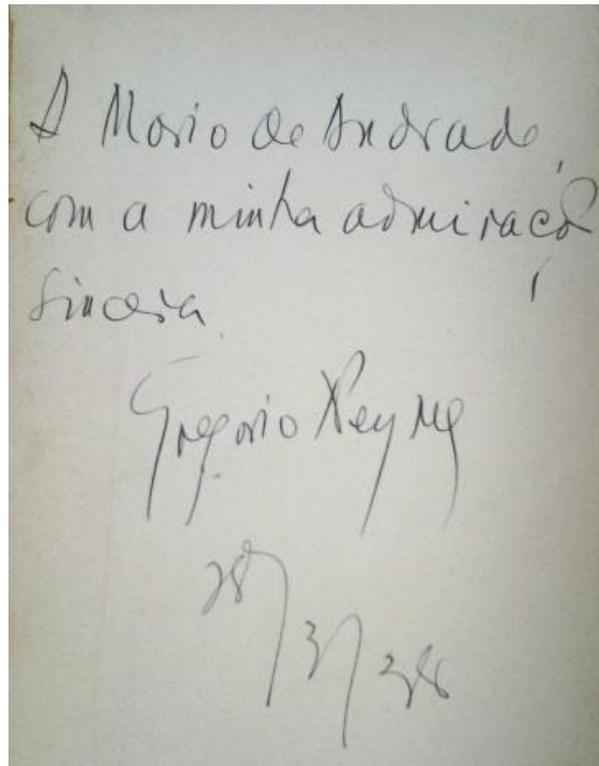


Figura 2 – Dedicatória de Gregorio Neynes n' *O caminho de Gilgamesh*. Exemplar pertencente a Mario de Andrade.

Note-se a confiança na dedicatória a Rosa: “Ao Rosa com amizade toda”⁷; a cidade e a data: Buenos Aires, 6 de outubro de 1938.

É fato conhecido que Guimarães Rosa, e principalmente a sua segunda mulher, Aracy Moebius de Carvalho, tiveram grande participação na emissão de vistos para judeus e pessoas por outros motivos ameaçadas pelo nazismo, entre os anos 1938 e 1942, da Embaixada brasileira em Hamburgo. Nessa ci-

⁷ Apesar de presente no arquivo rosiano, o nome Neynes foi até agora desconsiderado pela crítica especializada. Acredito que o desconhecimento do autor acaba desestimulando a sua citação em trabalhos acadêmicos – que, sabemos, geralmente optam pelo conhecido e comprovável. Suzi Frankl Sperber, por exemplo, em *Caos e cosmos* (1976), livro dedicado às leituras esotéricas de Guimarães Rosa, sintomaticamente opta por não abordá-lo, e Elizabeth Hazin, na sua tese *No nada, o infinito* (1991), dedicada aos materiais preparatórios de *Grande Sertão: veredas*, chega a utilizar *O caminho de Gilgamesh* em duas epígrafes sem, no entanto, mencionar que esse livro se encontra entre os volumes da biblioteca de Guimarães Rosa, hoje sob os cuidados do IEB/USP. Devo o acesso a essa tese ao Prof. Dr. Gustavo de Castro (UnB), que atualmente prepara uma biografia do autor de *Tutaméia*. Cf. SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1976; HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito (da gênese do Grande Sertão: veredas)*. Tese (Doutorado), 1991. Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

dade Rosa desempenhou labores como Cônsul adjunto a partir de maio de 1938⁸, mas Aracy de tempos atrás já vinha intervindo, corajosamente, na emissão de vistos para pessoas ameaçadas pela febre antissemita. Bem, acontece que nos jornais *A batalha* e *Diário carioca*, do Rio de Janeiro, em 10 de setembro de 1939, se faz a relação de passageiros brasileiros, a bordo do navio Siqueira Campos, embarcados em Hamburgo, Rotterdam, Antuérpia, Havre, Vigo, Leixões e Lisboa. Segundo esses veículos de imprensa, o Siqueira Campos deixou Lisboa no dia 6 de setembro de 1939 trazendo 282 passageiros, entre os quais consta Nelson Geraldo Esteves.⁹ Esse nome, Nelson Geraldo Esteves, também consta da lista de passageiros do navio Antonio Delphino, que aportou em Buenos Aires no dia 11 de abril de 1938¹⁰ (a dedicatória a Rosa é de 6 de outubro do mesmo ano, e se assina na capital argentina) trazendo imigrantes judeus em fuga da Europa. Nesse último registro, se afirma que Esteves nasceu no Rio de Janeiro e tem 25 anos de idade. Como veremos mais adiante, essas informações coincidem surpreendentemente com outras que achei na minha procura pelo autor e o livro de que trata este trabalho, mas, por enquanto, podemos inferir que essa pessoa de 25 anos pode ser um dos judeus auxiliados por Aracy para sair da Alemanha em tempos sombrios, ou uma pessoa ameaçada por motivos ideológicos, ou políticos, ou um jovem diplomata retornando ao seu país.

Por que menciono esses fatos, esse nome errante, Nelson Geraldo Esteves?

Após intensa procura, foi possível achar um exemplar d'*O caminho de Gilgamesh*, edição de 1937, num sebo da cidade de São Paulo e, através da internet, encontrei uma reedição portuguesa de 1967 (Lisboa: Estúdios Cor), cujo texto introdutório vem com assinatura de "GREGÓRIO NEYNES Diretor da Secção de Pesquisas, Departamento de Arqueologia, Divisão de Restauração de Relíquias, Ministério de Conservação e Promoção das Artes".¹¹ Nessa segunda edição, a orelha inicial do livro tem notas de apresentação de Tasso da Silveira e de Agrippino Grieco¹² (um dos assinantes da carta de protesto

⁸ Cf. BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Brasília: LGE, 2007, p. 178.

⁹ Versões digitais desses jornais podem ser visualizadas na [Hemeroteca Digital Brasileira](#).

¹⁰ Como consta nos dados do [Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos \(CEMLA\)](#).

¹¹ GERALDO, Nelson. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*. Lisboa: Estúdios Cor, 1967, s/p.

¹² Transcrevo, aqui, essas notas na orelha da reedição de 1967. A primeira, de Agrippino Grieco, diz: "Ou muito nos enganamos ou está aí alguém que amanhã será um dos nossos grandes aforistas filosóficos... tem o talento das definições concisas, cortantes, que obse- dam a memória, exprimem muita emoção ainda confusa em nós, sublinham inúmeros acon-

pelo fechamento do Teatro da Experiência pela polícia após a representação do *O bailado do deus morto*¹³, no Rio de Janeiro, 1933), mas o nome impresso na capa não é mais Gregorio Neynes, senão Nelson Geraldo — o judeu errante que consta nas relações de passageiros dos navios Siqueira Campos e Antonio Delfino. Há outras modificações no corpo do livro. O texto introdutório, por exemplo, não se intitula mais “Introdução”¹⁴, nem está mais situado no Rio de Janeiro de “1933 a 1937”; na reedição, a introdução se intitula “O DRAMA AFORÍSTICO// ONDE SE DEMOSTRA QUE A MANEIRA MAIS FIRME DE PISAR NO CHÃO COM UM PÉ É LEVANTAR O OUTRO E RECÍPROCAMENTE”, e se assina em nova cidade e nova data: “Londres, 1967”.¹⁵ Também a ortografia do primeiro nome de Neynes se modifica, passa de “Gregorio” a “Gregório”, assinante do texto introdutório mencionado, assim como se atualiza e modifica a ortografia geral do livro. Uma última modificação importante: os aforismos se renumeram e diminuem, passam de 496 a 325 nessa reedição portuguesa.

Dentre todas essas modificações, destaco a troca de nomes de autor e das iniciais desses nomes: Gregorio Neynes/Nelson Geraldo, GN/NG. Essa inversão me parece simétrica àquela do aforismo 491, acima citado, e à própria reversibilidade do livro, que descreverei mais adiante, mas o que mais chama a minha atenção é que parece um jogo com o nome do autor, um indistinto, visto como está que, apesar da assinatura de Nelson Geraldo na capa, o nome “Gregório Neynes” é mantido como assinatura da introdução da edição de 1967. Com essa inversão, a identidade do escritor se mantém enigmática, mesmo no único artigo achado a respeito desse livro, uma resenha assinada por Tasso da Silveira e publicada no *Diário de Notícias* em 12 de setembro de

tecimentos da nossa vida mental e moral... o seu trabalho é daqueles que o Brasil não produz senão com largos interregnos”. A segunda é um trecho extraído da resenha escrita por Tasso da Silveira para o *Diário de Notícias* (publicada em 12 de setembro de 1943): “O *Caminho de Gilgamesh...* é livro do qual, em outra terra, se teriam dito coisas agudas e penetrantes. Exatamente porque, sob seus múltiplos e provocadores aspectos, representa estímulo efficacíssimo à doce volúpia da especulação metafísica e estética... Mostra [o autor] à exageração que ele é do número dos que, como Mallarmé, como Valéry, como Stefan George, se decidiram pelas conquistas definitivas, que só os melhores espíritos apreendem, contra as conquistas percíveis, que a sagração das majorias tão facilmente coroa”.

¹³ Outros assinantes dessa carta de protesto: Paulo Prado, Mário Pedrosa, Oswald de Andrade, Jaime Adour da Camara, Osório César, Caio Prado Júnior, Menotti del Pichia, Afonso Frederico Schmidt, Rubem Braga. Cf. CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de deus / O bailado do deus morto*. São Paulo: DIFEL, 1973, p. 108.

¹⁴ Manterei a ortografia dos originais, em todas as transcrições.

¹⁵ GERALDO, Nelson. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*, op. cit.

1943, texto que retomarei brevemente, assim como, mais adiante, retomarei um registro dos direitos autorais d'*O caminho de Gilgamesh*, publicado no Diário Oficial em 2 de junho de 1938.

Antes de me referir a esses documentos, entretanto, me parece adequado vincular a proveniência de Nelson Geraldo Esteves, assim como o deliberado jogo de inversão de nome e pseudônimo nas duas edições d'*O caminho de Gilgamesh*, com uma ideia elaborada pelo pensamento europeu não-sionista da primeira metade do século XX, e que tem expressão sintética em um aforismo das *Palavras em verso* (1916-1930), de Karl Kraus: “A Origem é o Alvo”.¹⁶ Nas suas reflexões sobre “A tarefa do tradutor”, publicadas em 1923 na edição alemã dos *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire, Walter Benjamin retomava algo dessa ideia, apostando por uma tarefa tradutória que, longe de restituir o significado de um original, optava pela amorosa sobrevivência de um gesto, ou de um conjunto de gestos de escritura, na passagem de uma língua à outra. Isto é, alvejando a ideia do significado como origem, Benjamin apostava na repetição diferencial e na potência, na tradutibilidade e não na significação “original”, na enunciação situada e não exclusivamente no enunciado. Em 1928, o Benjamin d'*A origem do drama barroco alemão*, retomava esse pensamento e postulava uma das suas mais célebres contribuições à modernidade: a saber, o *Ursprung* ou a origem, entendida como algo não simplesmente dado, ou seja, não como uma gênese (*Entstehung*) senão como algo originário, como aquilo que, ainda que histórico, não estabilizaria uma identidade ou presença, mas desataria um movimento inesgotável de gestação. A origem, assim entendida, estaria lançada a acontecer cada vez que reclamada, ela estaria no acontecimento de toda remontagem da história.¹⁷ Esse entendimento da origem, não como um retorno a uma protoforma, mas como *Ursprung*, o que pode valer como ida-e-volta, reversibilidade de tudo

¹⁶ KRAUS, Karl apud BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 229.

¹⁷ “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. [...] A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história”. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 68.

quanto é novo, entretanto, só teria a sua formulação mais clara, na tese 14 de “Sobre o conceito de história” (1940), tese que, não por acaso tem por epígrafe o aforismo de Karl Kraus acima citado:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.¹⁸

Como sabemos, Benjamin cumpriria seu destino de *heimatlos* pouco depois da elaboração dessas teses na sua passagem entre a França e a Espanha, o mesmo destino representado por Lasar Segal em *III Classe* (1928) ou em *Navio de emigrantes* (1939/1941) e relatado por Oswald de Andrade em “Diálogo das vozes segalianas” (1944).¹⁹ Isso, a origem como alvo, parece um dos fundamentos do livro errante que este artigo pretende apresentar, *O caminho de Gilgamesh*.

Esse “drama aforístico”, segundo a grafia de 1937, tem a pretensão de ser um Livro, um livro do tamanho do mundo, como se pode coligir da introdução: “O sentido do caminho que Gilgamesh perfaz [...] é uma compreensão do Universo.”²⁰ Tasso da Silveira, de fato, na resenha de 1943, antes mencionada, empenha-se numa filiação nietzschiana — “Gilgamesh conheceu profundamente Zaratustra” — e mallarmáica desse livro, dizendo inclusive que se trata de viagem “de estrela a estrela, através dos espaços infinitos”.²¹ É claro, isso está no livro, já na epígrafe da introdução:

¹⁸ Idem, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 229-230.

¹⁹ Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*, op. cit.

²⁰ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*, op. cit., s/p.

²¹ SILVEIRA, Tasso da. *O caminho de Gilgamesh. Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 1943, p. 17.

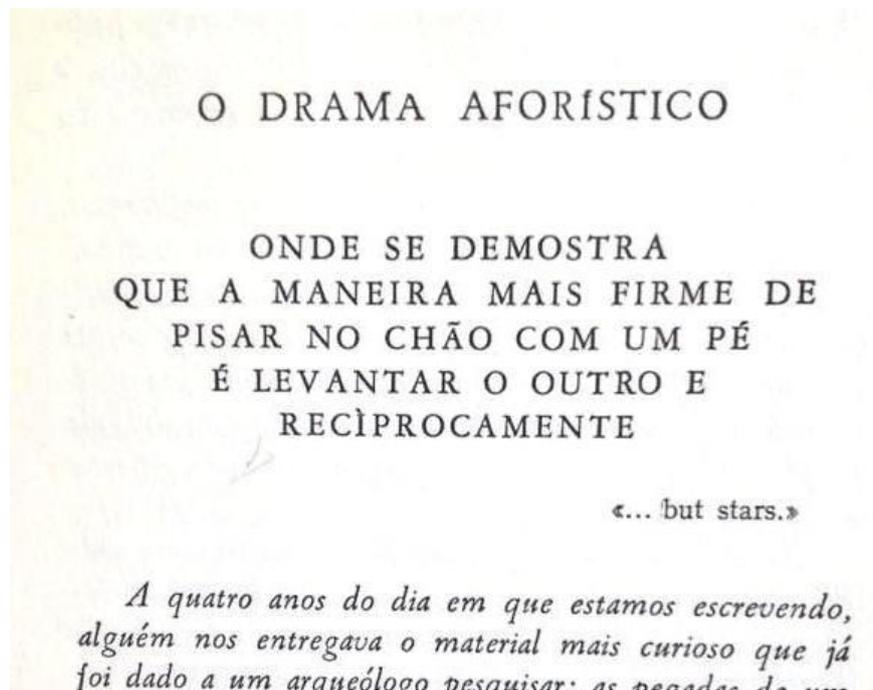


Figura 3 – Título, epígrafe e primeiras linhas da introdução a *O caminho de Gilgamesh*²²

“*But stars...*” As palavras tornam-se estrelas em um céu de papel. Hermético, *O caminho de Gilgamesh* é apresentado, tanto na introdução de 1937 quanto na de 1967, como a reconstrução aforística dos vestígios — “hieroglifho[s]” — deixados em argila pelo bailado do herói sumério, uma transliteração de pegadas, ou “ideogramma de um estado de espírito feito gesto numa attitude mímica, num momento rythmico”, segundo uma inovadora ciência/arte, uma *gaia ciência*, uma *ciência do vestígio errático* pós-Botta, pós-Champollion, denominada “archeologia choreographica”²³ (cuidado: não é uma “choreografia archeológica”, adverte Neynes²⁴). De maneira surpreendente, na mesma “introdução” recomenda-se atentar para as superposições de pegadas sobre pegadas, “verdadeiros palimpsestos”, e para tudo que ficou sem gravar nas tabuletas de argila do Rey Asurbanípal, os intervalos ou “*missing links*” entre esses vestígios: “o leitor terá de deduzir movimentos que não deixaram

²² GERALDO, Nelson. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado*, op. cit., s/p.

²³ Destaco mais uma coincidência com Flávio de Carvalho, que em “Um plano de 6 anos” (1939), fala em três períodos de reorganização do Salão de Maio: um período arqueológico, um período dialético e um período visionário. Cf. CARVALHO, Flávio. Um plano de 6 anos. *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, maio 1939, p. 10.

²⁴ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstituição de um bailado*, op. cit., s/p.

trazo [...] completar a curva da qual damos os pontos de contato com este plano axial dos acontecimentos humanos —o chão.”²⁵ Com outras palavras, Neynes, à maneira do Walter Benjamin de “Sobre a faculdade mimética” (1933), solicita “ler o que nunca foi escrito”.²⁶ Dessa atividade criadora, diferenciada das personificações próprias do “romance psicológico” e da “*novel of ideas*”, Neynes declara esperar uma espécie de ressurreição de Gilgamesh, um deus que morre, a compreensão de que “Tudo é meio” (*Tutameia*), de que basta abrir os olhos para compreender o mundo, e de que “só a experiência comunica os seres” numa “*sympathia trágica*” que está para além da inteligência.²⁷

Essa simpatia trágica, esse deus que morre, essa ciência vestigial que quer reconstituir os passos da sua dança na terra, remetem a uma vasta genealogia que podemos, breve e precariamente, enumerar. Em primeiro lugar, penso em J. J. Bachofen que, a partir da consideração de uma promiscuidade originária entre vida e morte, e da sua perscrutação em monumentos funerários, chegava a elaborar, em 1861, a teoria de um matriarcado sobrevivente na cultura ocidental. Para Bachofen, o próprio conceito de autoridade, fundamentado na ordem patriarcal sobre o monopólio da violência e, portanto, sobre o crime e a expropriação, estaria no matriarcado completamente subvertido. Talvez por isso, Dioniso, o deus rebelde, impuro, um deus que morre, era para Bachofen um princípio feminino, um eco da voz silente das sereias esquecidas.²⁸ Isso evidentemente tem desdobramentos, entre outros, na *Origem da tragédia* (1872) nietzschiana, nos deslocamentos sobreviventes do etnocentrismo europeu em Warburg e Carl Einstein, no *Ursprung* benjaminiano, ou no resgate

²⁵ *Ibidem*, s/p.

²⁶ “‘Leer lo que nunca ha sido escrito’. Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua — la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos intermedios de una nueva lectura, runas y jeroglíficos. Es lógico suponer que fueron estas las fases a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido el fundamento de la praxis oculta hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas in-materiales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia.” BENJAMIN, Walter. Sobre la facultad mimética. In: *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 170.

²⁷ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*, op. cit.

²⁸ “La religión dionisiaca es la confesión de la democracia pues la naturaleza sensual a la que se dirige es patrimonio de todos los hombres, y no reconoce ninguna de las diferencias que establece el orden cívico o la pre-excelencia espiritual.” BACHOFEN, Johann apud BENJAMIN, Walter. Johann Jakob Bachofen. *Eco, Revista de la cultura de Occidente*, Bogotá, n. 221, mar. 1980, p. 547.

vanguardista de Nietzsche na França do entre-guerras. De Nietzsche (1992) e da revista *Acéphale* (2005) que, através da figura de Dioniso se empenhava na década de 30 — a década d' *O caminho de Gilgamesh* — numa reapropriação do pensamento nietzschiano, por esses anos sequestrado pelo fascismo, podemos tomar algumas características do trágico. Para eles, o culto de Dioniso era uma espécie de comunismo originário, uma ginococracia, em que a vida cívica se sustentava por uma promiscuidade de elementos diferentes e não hierarquizados. Filho de Zeus e da mortal Sêmele²⁹, Dioniso se vincula com a estrangeiridade³⁰, com a ebriedade, com a errância, com a infância, com a festa, com a luxúria, com o feminino, com o telúrico, com o instintivo, com o popular, com o periférico, com o demoníaco, com o animal, com o sexual, etc.; em oposição ao Estado, à pátria, ao princípio de individuação, à autoridade, à forma, enfim, que Nietzsche identifica com Cristo e com Apolo. Dioniso, super-homem, como deus da desindividuação é o próprio nome do Anticristo, representa uma luta contra os poderes estabelecidos, uma sobressocialização perante a ordem social dada; por isso, a religião dionisíaca privilegia os vínculos por afinidade — ou “*sympathia trágica*”, poderia se dizer — em detrimento dos vínculos de raça ou sangue, reúne os homens ao redor, não de ações definidas, mas da convicção de que a existência é o único valor absoluto e de que, carecendo de um sentido dado, ela é, em si mesma, trágica.³¹ Dessa maneira, o dionisíaco também é um dispositivo de memória, porque, para além da forma, exige rastrear a força, a vontade de ser. O trágico, em palavras de Nietzsche, é “o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como arquiprazer”³², ou seja, uma compreensão do pensamento como um jogo ou luta entre a forma que se constitui e a força que o abre ao devir.

Em solo brasileiro, esse pensamento, que reúne noções do trágico, da sobrevivência, do vestigial, tem várias manifestações, de Araripe Jr. a Guimarães

²⁹ Na mitologia grega, Dioniso era filho de Zeus e Perséfone. Esquartejado e devorado pelos Titãs, mas salvo por Atena e levado a Zeus, que engoliu seu coração, deu origem ao novo Dionísio Zagreu, filho da mortal Sêmele.

³⁰ Dioniso é um deus oriental, daí que comumente seja associado a felinos de grande porte, inexistentes ou muito escassos no continente europeu. Nietzsche remonta o culto de Dioniso até uma pré-história na Ásia Menor e na Babilônia. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 30.

³¹ Cf. Ibidem; e BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; CAILLOIS, Roger; MASSON, André; WAHL, Jean; MONNEROT, Jules; ROLLIN, Jean. *Acéphale*. Trad. Margarita Martinez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

³² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, op. cit., p. 152.

Rosa (quem chegou a falar da brasilidade como *duende*³³), passando por outros muitos, mas talvez tenha a sua expressão mais acabada no pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, que desenvolve em textos da década de 1940 ideias já esboçadas nos manifestos da década de 1920. Constatando que “a promiscuidade originária é um fato”, ou que “as raças confinadas no seu mimetismo, cor-de-deserto, cor-de-pólo, cor-de-queimadura solar, longamente se mestiçaram”³⁴, a antropofagia oswaldiana se ocupava em “Mensagem ao antropófago desconhecido” (1946) e *A crise da filosofia messiânica* (1950) em rastrear as sobrevivências do matriarcado na ordem social vigente e nas produções filosóficas do patriarcado ocidental, postulando para tal fim a criação de uma “errática”³⁵, uma ciência capaz de discernir essa potência na barafunda de uma cultura que, em flagrante contradição dos próprios pressupostos, estaria também constituída pela devoração de outros e pela mistura dela decorrente. Um destino trágico, note-se, e a necessidade de uma arquitetura que consiga dar conta de arquiesscrituras, de escrituras que operam como arquivos de semelhanças ou de vidas póstumas para além da mera representação de “ideias e outras paralisias”. É uma opção pelos roteiros, note-se, um “acreditar nos sinais, nos instrumentos e nas estrelas”, isto é, em efeitos de leitura traçados a partir de indícios e sintomas aparelhados por protocolos de interpretação, para além de conteúdos conscientemente incorporados aos textos.

Ora, no livro de Neynes se lê:

³³ O *duende*, figura lorquiana, surge no clímax vital que aproxima dançantes, *cantaores*, poetas, toureadores, músicos, etc., da morte. Prazer e sofrimento, é um paroxismo existencial que, à maneira da tragédia nietzscheana, beira a dissolução tanto quanto abre novas existências. Por isso, para o García Lorca de “Juego y teoría del duende” (1933), “el duende ama el borde de la herida”. LORCA, Federico García. *Juego y teoría del duende*. In: MAURER, Christopher (Ed.). *Conferencias – Federico García Lorca*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 104. Quanto à tentativa de definição da “brasilidade” do Guimarães Rosa que evocava a figura do *duende*, Cf. LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. LX.

³⁴ ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil a Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978, p. 85-86.

³⁵ De fato, é de Nietzsche e Bachofen, das leituras desses autores, que Oswald, principalmente, deriva a sua proposta de uma Errática: “Devem-se a Bachofen, vulgarizado por Nietzsche, as primeiras pesquisas sobre o Matriarcado. Como já afirmamos, a cultura humana se dividiria em dois hemisférios — Matriarcado e Patriarcado. // Deriva o filho de Direito Materno do fato de que o primitivo não ligava o amor ao ato da geração. O amor é por excelência o ato individual, e seu fruto pertence à tribo. // Será preciso criar uma Errática, uma ciência do vestígio errático, para se reconstituir essa vaga Idade de Ouro, onde fulge o tema central do Matriarcado.” *Ibidem*, p. 88.

Em cada um daqueles segmentos de caminho, o pé de Gilgamesh gravara um hieroglypho, o ideogramma de um estado de espirito feito gesto numa attitude mimica, num momento rythmico. [...] Foi necessário fizéssemos valer a estricta disciplina do methodo para que, a despeito das tentações, nos mantivessemos sempre a cís da choregraphia archeologica, vizinha. A' medida que restituíamos á ordem os fragmentos, a trama subterranea se tornava sensível como a continuidade de um sentido sob a descontinuidade de um phenomeno. Nossos passos eram precedidos pela crescente predominancia de seu destino. E quando por fim tocamos nelle, foi como se do alto de um ponto de chegada tornassemos a ver o ponto de partida: o ultimo reflectia o primeiro.³⁶

Esse “methodo” vestigial delirante, note-se, ao menos no tocante à ideia de destino em relação com uma arquiescritura, bebe em grande medida do pensamento antropofágico acima sumariamente caracterizado. Já nos aforismos d' *O caminho de Gilgamesh*, um leitor avisado pode reconhecer vários dos pressupostos antropofágicos, alguns dentre os quais passo a enumerar e exemplificar com citações.³⁷ Encontrará, por exemplo, uma permanente apologia do impuro e misturado:

141. O impuro é um meio passo entre a debilidade do puro e a eternidade do purificado.

do marginalizado:

240. Procure-se onde está concentrada a maior carga de cultura irrealizada: dali partirá o golpe contra a civilização.

do artifício:

³⁶ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937, s/p.

³⁷ Os pressupostos do que considero aqui um “pensamento antropofágico” podem ser rastreados tanto no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) ou no *Manifesto antropófago* (1928), quanto nas intervenções oswaldianas na *Revista de antropofagia* ou nos textos da década de 1940, acima mencionados, “Mensagem ao antropófago desconhecido” (1946) e *A crise da filosofia messiânica* (1950). Por uma questão de espaço não vou me estender nesses pressupostos, mas atualizações desse pensamento podem ser consultadas em Cf. NODARI, Alexandre. “A posse contra a propriedade”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007; Idem, La única ley del mundo. In: AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*, Buenos Aires: Grumo, 2010, p.107-166; Idem, O perjúrio absoluto (Sobre a universalidade da Antropofagia), *CONFLUENZE*, v. 1, n. 1, 2009, p. 114-135, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. Cf. também, AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

159. Até aqui o homem tem nascido, simplesmente. Esperemos que ainda venha a ser premeditado.

247. Arte é criação.

248. Criar é desnaturar.

do confronto:

15. As coisas só se revelam nas colisões.

256. Não se esqueça o homem de que é fruto de uma transgressão de limites: essa origem é um presságio.

da insurreição:

359. Está iminente a insurreição do Homem.

36. Como afflige a um Deus não ter podido criar menos que um trespassador de fronteiras!

361. A mais alta conquista de um poder é engendrar um digno desaparecimento.

da voracidade cultural:

479. Nutri-me de voracidade.

430. O que se passa nas vísceras de um sábio é algo de muito violento.

417. Gozo da faculdade de só me saciar daquillo que me é negado.

418. No fim, quando não se tiver mais nada, tem-se fome.

119. Dedos cada vez mais delicados, sem garras a sustentar, ameaçam cahir.

428. Comi um prato de rabanetes e a seguir li um grande autor. Agora não consigo distinguir um do outro no que digo.

492. Estamos sentindo fomes para estômagos que ainda não temos.

de uma vida sem deus, ou da permanente transformação do tabu em totem:

369. Sempre deixamos um Deus para trás e pomos outro á nossa espera. É assim como todo Deus depende de nós para vir a ser. Tornemo-nos mais ligeiros para alcança-lo. Vês todas essas partes que lutam entre si? Cada uma é movida pela voracidade, ou amor, pelas outras. [...] Tudo o que nossa mais profunda vontade nos aconselha é o aborrecimento pela paz, o fastio pela permanência, fome pelo que nos falta, apego ao que nos sobra. Tudo diz: possui e goza. Alimenta-te bem para que sejas bom alimento ao seres devorado. [...] E assim te aproximará de um Deus que espera por ti para ser feito de ti e do que é contra ti. Se cambaleias, é porque te faltam pernas: serão tuas as que cobiçares, sejam de quem forem. Deus mesmo espera que o cobices. Tudo é para se cobiçar.

370. Deus é um ideal de potencia.

Além desses postulados, o leitor d'*O caminho de Gilgamesh* também se deparará com uma “lógica” vestigial de pés firmemente fincados no chão (como o *Abaporu* [1928] de Tarsila do Amaral) — esse “plano axial dos acontecimentos humanos”:

2. Não adianta que o olhar, de um salto, se apodere do horizonte: nenhum caminho renuncia aos pés.

um repúdio do patriarcado “messiânico”:

38. Como é feroz e traiçoeiro o instinto de paternidade!

40. Paternidade, —até o fim haverá dúvidas.

399. A um foguete que se priva de cauda nem por isso se priva de destino.

um repúdio coerente da História como decurso teleológico homogêneo e cumulativo (que parece vir diretamente da *Segunda consideração intempestiva* de Nietzsche):

74. A solidariedade humana está na razão inversa da cultura histórica.

75. Os historiadores geram misanthropos.

uma recusa do valor atribuído à autoria e à herança:

274. Arte como expressão pessoal não é arte, é symptoma.

473. Ou penso, ou canto.

85. Os autores das grandes obras teriam existido ainda se não tivessem nascido. O mesmo acontece, reciprocamente, com as grandes obras em relação a seus autores.

uma, conseqüente, exaltação da errância:

64. Graças a um privilegiado systema de estômagos o erudito é capaz de qualquer deserto.

403. A decifração do enigma é: move-te ou morres.

da nudez:

13. O homem nasce nú e começa a vestir-se: máo signal.

da experiência:

389. Compreender é trocar vida por vida.
488. Eis como se conquista uma paisagem: feita memória viva de alguém.

do ócio sobre o negócio:

121. A invenção do conforto é um requinte de desprendimento. Só o não entendem os recém-nascidos de espírito, sem idade hereditária.
233. Preconceito humano de mau destino: criar trabalho!

do excesso ou dom em detrimento da falta:

226. Toda gente experimenta agora a bem-aventurança de pedir, —não há mais quem dê: essa é a ameaça que pesa sobre as bellas palavras dos nossos antepassados.³⁸

Para além desses conteúdos, *O caminho de Gilgamesh* é um livro constelacional e reversível, um jogo, à maneira da *Rayuela* (1961) de Cortázar, ou uma máquina celibatária que tenta pôr o acaso no seu centro, como aquelas ideadas por Mallarmé, por Roussel ou, posteriormente pelos patafísicos, ou por Marcel Duchamp. Sendo a primeira edição um livro de quatrocentos e noventa e seis aforismos³⁹ numerados, precedidos por uma dedicatória e um texto introdutório, sem números de páginas, o livro se apresenta, como antes disse, e note-se o delírio, como a transcrição “nas letras da linguagem” das pegadas de Gilgamesh impressas em fragmentos de argila.⁴⁰ Em relação com esse sistema lúdico, já no início do livro, a dedicatória pode ser lida como um anúncio de seu caráter de jogo delirante: “Isto eu dedico a todos que vi fazendo desesperadas tentativas de se divertir.”⁴¹ Constelacional, como disse, cada aforismo é precedido por um número, do 1 ao 496, e em alguns pontos um número na margem direita do texto reenvia a outro aforismo distante, porém intimamente ligado com aquele perante o qual se indica a chamada. Do total de afo-

³⁸ Todas as citações anteriores estão em NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*, op. cit., s/p.

³⁹ Seria possível ler *O caminho de Gilgamesh*, também, numa constelação do aforismo no Brasil, que poderia incluir, por exemplo, *O discípulo de Emaús* (1945) de Murilo Mendes e os *Cadernos de João* (1957) de Aníbal Machado (especialmente o *ABC das catástrofes*).

⁴⁰ *Ibidem*, s/p.

⁴¹ *Ibidem*, s/p.

rismos, exatamente sessenta e quatro incluem uma numeração em formato menor na margem direita, que funciona como um código de chamada para outros aforismos. No meio da leitura, por exemplo quando se chega ao aforismo 359:

359. Está imminente a insurreição do Homem. 257
294

Números à margem direita indicam os lugares de outros aforismos que devem ser lidos na sequência, neste caso o 257 e o 294:

257. Um epílogo que ao mesmo tempo vem a ser o prólogo do drama seguinte:
A insurreição de uma obra de arte que se fez carne.
294. Homem e Deus: Historia de uma inimidade.

Isso, como se vê, conforma um roteiro de leitura inusitado que, não raro, gera séries distintas da suposta pela ordenação linear da escrita. Ao terminar os aforismos, uma indicação ordena retornar ao primeiro deles:

496. A aurora nasce apesar dos homens.

(Da capo)

Figura 4 – Trecho final d'O caminho de Gilgamesh.

Assim como *Um lance de dados* (1897), como *Finnegan's wake* (1939), *Tutaméia* (1967) ou *Galáxias* (1963-1984), e como "Páramo" (1968) de Guimarães Rosa, o *Caminho de Gilgamesh* está composto segundo um princípio de reversibilidade: "Para cima não se vae –volta-se", ou "o ultimo reflectia o primeiro".⁴²

Da capo, o lance de dados exige um novo lance, estimula uma leitura (escritura) inversa, outras constelações, sempre possíveis pela singular dispo-

⁴² Ibidem, s/p.

sição dos signos sobre o papel, isso porque, mesmo lançados, os significantes não escapam ao acaso dos acontecimentos de leitura. Se “compreender é trocar vida por vida”, então devemos pensar que n’*O caminho de Gilgamesh* não é um sujeito-autor que fala (daí também a reversibilidade dos nomes GN/NG), não é uma autoridade que controla os sentidos, mas esses sentidos surgem do contato da máquina textual com os corpos que a operam em circunstâncias singulares não raramente atravessadas pelo acaso. É uma dança, uma *arqueologia coreográfica*, em que uma pulsão destrutiva, como diagnosticaria Derrida muito tempo depois em *Mal de arquivo* (1994), obriga o conjunto a uma permanente recombinação, que arroja resultados diversos a partir de *princípios arcônticos* diversos⁴³: é um arquivo vestigial que trabalha contra si próprio, como trabalha contra toda paternidade:

252. Toda criação exerce uma violencia. 208⁴⁴

Ora, dançar é um gesto, e mais quando se trata de uma leitura dançada ou de um *corpus de baile*... e a intervenção na segunda edição também pode ser interpretada como um gesto desestabilizador da própria escrita, de dessacralização da “obra” pela via da remontagem. Lembremos, a esse respeito, palavras de Flávio de Carvalho, do “Manifesto do II Salão de Maio” de 1939:

A arte deixa definitivamente de ser um ritual para ser um problema de sensibilidade maior; e, a propósito, não podemos deixar de lembrar a frase de Ana Pavlova: “dansem com as suas cabeças”.⁴⁵

Em 2015, Luz Adriana Sánchez desenvolveu um projeto de pós-doutorado — submetido à Fundação Biblioteca Nacional — à procura de Gregorio Neynes/Nelson Geraldo. Dentre as informações que ela levantou, há algumas que agora gostaria de mencionar: Afrânio Coutinho e Octávio de Faria também possuíam exemplares com dedicatórias⁴⁶; os editores no Rio, os irmãos

⁴³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. 1994.

⁴⁴ NEYNES, Gregorio. *O caminho de Gilgamesh: vestígios para a reconstrução de um bailado*, op. cit., s/p.

⁴⁵ CARVALHO, Flávio de. Manifesto do II Salão de Maio. *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, maio 1939, p. 11.

⁴⁶ Na Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ, existem também dois exemplares, associados ao acervo de Afrânio Coutinho, que, segundo as informações catalográficas contam também com dedicatória do autor para Octávio de Faria; assim como na Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG onde há também um exemplar.

Pongetti, tiveram contato com outros modernistas, como Carlos Drummond de Andrade, que dá um depoimento no livro homenagem *Ruggero Pongetti, uma vida dedicada ao livro*⁴⁷; no *Diário Oficial da União*, de 2 de junho de 1938, mencionam-se Nelson Geraldo Esteves e Neynes, como nome de autor e pseudônimo, numa solicitação de registro da obra *O caminho de Gilgamesh*⁴⁸; nasceu em 1912, provavelmente no Rio de Janeiro⁴⁹, lá foi aluno do Gymnasio Anglo-Brasileiro⁵⁰; se formou em Filosofia, do College of Letters and Science da Universidade de Califórnia, em 24 de fevereiro de 1945⁵¹; foi funcionário do Ministério das Relações Exteriores e morreu em 1998⁵²; segundo o *Jornal do Brasil* de 12 de abril de 1928, provavelmente foi um praticante amador de *rowing*.⁵³

Uma pesquisa mais recente lançou informações sobre duas pequenas publicações. Uma delas é um artigo crítico sobre o poeta Charles Eaton (que foi

⁴⁷ *Ruggero Pongetti, uma vida devotada ao livro*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1963. No Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE) da UNICAMP, especificamente na pasta tombada com o número catalográfico FC_Album_2 do Fundo Flávio de Carvalho, que contém informações sobre o Clube dos Artistas Modernos (CAM) e o teatro da Experiência, se encontra um recorte da *Folha da noite* de 28 de janeiro de 1933, notícia de uma palestra de Henrique Pongetti no CAM. Na mesma pasta há recortes sobre palestras de Agrippino Grieco.

⁴⁸ Do *Diário Oficial*, 2 de junho de 1938 (Secção I, página 92): “N. 6.023 — Requerido pelo autor Nelson Geraldo Esteves, brasileiro, residente à rua Senador Dantas, número 19, apartamento número 810, nesta capital: — ‘O caminho de Gilgamesh’. Vestígios para a reconstituição de um bailado. Um volume com 126 páginas inumeradas. O autor usa na obra o pseudônimo de Neynes, impresso no corrente ano, nesta capital.”

⁴⁹ Como consta no verbete “GERALDO, Néelson (N.G. Esteves, Rio de Janeiro, 1912—)”, em: COUTINHO, Afrânio; SOUZA, José Galante. *Enciclopedia de literatura brasileira*. v. I. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 651. No mesmo verbete dessa enciclopédia, se registra que Nelson Geraldo Esteves foi professor, filósofo, diplomata e jornalista. Lembremos que no registro de imigrações de judeus na Argentina se informa a lista de passageiros do navio Antonio Delfino, que aportou em Buenos Aires no dia 11 de abril de 1938 trazendo imigrantes judeus em fuga da Europa. Nesse registro se afirma que a idade de Nelson Geraldo Esteves é 25 anos, e que nasceu no Rio de Janeiro. Essas informações parecem corroborar a data e o lugar de nascimento do autor.

⁵⁰ Segundo a “Relação dos alunos inscriptos aos exames de primeira época do ano letivo de 1925”, incluída no suplemento do *Diário Oficial* de 14 de novembro de 1925.

⁵¹ Como consta no livro de registro da própria instituição, correspondente ao período 1944-1945.

⁵² Como o sugere a publicação da concessão de sua pensão – Pensão Civil – no *Diário Oficial* (DOU), em 17 de agosto de 1998. O professor Raúl Antelo, através de contatos na diplomacia, procurou outras informações sobre Neynes/Nelson Geraldo, sem sucesso. Devo ao professor Antelo, no entanto, o achado de Neynes a bordo do navio Siqueira Campos em 1939, assim como a menção na lista de passageiros do navio Antonio Delfino, que aportou em Buenos Aires no dia 11 de abril de 1938.

⁵³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 abril 1928.

vice-cônsul dos Estados Unidos no Brasil, entre 1942 e 1946). Esse artigo é um comentário do livro *The bright plain* (1942), se intitulou “Um poeta americano” e foi publicado na revista *Ribeiro* em setembro de 1943.⁵⁴ A outra publicação é um poema, intitulado precisamente “POEMA”, que Neynes divulgou em *Ocidente: revista portuguesa mensal* (Abril/Maio 1939)⁵⁵:



POEMA

NADA tem comigo:
não sou parente da nuvem.
Meu maior inimigo é o pó.
Tudo o que é sôlto e não tem pouso,
e que por isso mesmo pousa em tudo;
que anda segundo o vento
e que o vento desmancha, desprende e levanta,
nada tem comigo.

Minha gente é a que está segura,
sempre quieta.
Amo a pesada corrente
e o castelo de ferro.
Amo o centro da terra.
Amo tudo que fica,
amo tudo que espera
aquela mão pesada e dura
que, no fim, virá para que fique:
na terra, um **HOMEM** só.

Gregório Neynes

Não por um acaso, no mesmo volume de *Ocidente* — revista estadonovista lusa sintonizada com Antonio Ferro e as ideias do Eugênio D’Ors das “quatro Espanhas” — se incluem poemas de Cecília Meireles (“Canção de um naufrágio antigo”) e de Mário Quintana (“Inquietação”). Isso marca um certo paradoxo, pois apesar do dionisismo d’*O caminho de Gilgamesh*, dionisismo

⁵⁴ Segundo consta na p. 343 de uma *Bibliografia de Obras Norte-americanas em Tradução Portuguesa*, preparada por John E. Englekirk (Tulane University). Segundo a mesma bibliografia, em 1945, na mesma revista, Domingos Carvalho da Silva e Oswaldino Marques publicaram traduções de poemas de Eaton.

⁵⁵ NEYNES, Gregório. POEMA. *Ocidente: revista portuguesa mensal*, v. 5, n. 12-13, p. 217, abril/maio 1939.

caro à teoria do barroco de Eugenio D'Ors, de 1935, o Neynes de 1939 opta, como fizera o próprio filósofo catalão, pelas “formas que pesam” e não pelas “formas que voam”⁵⁶, pois o “POEMA” parece uma apologia do castelo de ferro, da mão dura e das pesadas correntes da ditadura salazarista. Isso dá conta de uma “evolução” nada estranha à de alguns integrantes do movimento antropofágico, como Tristão de Ataíde ou, mais radicalmente, Plínio Salgado, pois se o Neynes de 1937 era um pensador dos pés dançantes, o de 1939 parece escrever seu “POEMA” com os “cinco abnegados dedinhos de mão negra conservadora” que, através de uma “Nota insistente” Alcântara Machado e Raul Bopp tentavam conjurar já nos primeiros números da *Revista de antropofagia*.⁵⁷ (Nuançando um pouco as coisas, e como pode se constatar pela leitura atenta de cada um dos aforismos d' *O caminho de Gilgamesh*, o Neynes dançante já era em germe conservador, inclusive por um viés nietzschiano, mas ao consagrar o texto à constelação e à reversibilidade de alguma maneira privilegiava as formas que voam, pois, como antes sugeri, esse tipo de dispositivo — estelar — retira a centralidade semântica do enunciado e faz da performance de leitura o motor excêntrico da produção de sentido).

Para além dessas publicações, e voltando ao “objeto” deste trabalho, sabemos que Neynes estudou filosofia, na Universidade de Califórnia, sob o nome Nelson Geraldo. Nessa instituição, provavelmente, estudou a obra de James George Frazer, *The golden bough* (1890), livro em que, aliás, como nos informa Larissa Costa da Mata na sua tese *Genealogia e primitivismo no mundo*

⁵⁶ Cf. D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madri: Alianza, 2002.

⁵⁷ Vale a pena lembrar que a publicação antropofaga se caracterizava nos seus primórdios por grande ecletismo, tão evidente para os seus responsáveis, Alcântara Machado e Raul Bopp, que inclusive precisaram esclarecer, em “Nota insistente” colocada no final do primeiro número: “Ella [a *Revista*] está acima de quaisquer grupos ou tendências; [...] –Ella nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja veículo. A ‘*Revista de Antropofagia*’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma; só tem estômago”. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar com prólogo de Augusto de Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 24. A partir da segunda edição da *Revista*, os nacionalistas reunidos no Grupo de Anta foram rejeitados pelo movimento antropofágico, assim como o nacionalismo verde-amarelo: “O que louvamos nesses cinco abnegados dedinhos de mão negra conservadora é uma coragem –a de se declararem sustentáculos de um ciclo social que desmorona por todos os lados e grilos de um passado intelectual e moral que nem na Itália está mais em voga! Pândegos! [...] Os verde-amarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o ‘antropófago’ não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de knicker-bockers e não o índio de opera.” CAMPOS, Augusto. Prólogo. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar com prólogo de Augusto de Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 11.

*perdido brasileiro*⁵⁸, Flávio de Carvalho escreveu, na contracapa do seu exemplar de 1933, uma referência à *Epopéia de Gilgamesh* (2.500-2.000 a.C.) como origem do ritual de abençoamento.⁵⁹ De fato, em *A origem animal de deus* (1973), Flávio aponta: “O herói é essencialmente um homem medroso. Apon-tamos o meio invencível que o herói Guilgamish tinha da morte, e o qual foi a grande preocupação de todos os seus atos.”⁶⁰

Joyce, Lezama Lima, Yeats, Eliot, Oswald, Mário, Raul Bopp, entre outros, foram ávidos leitores de Frazer, e acredito que todos eles, como Flávio, ficaram fascinados com a tese de que a origem de ciência, política e, principal-mente, religião é a crença num deus que morre (uma magia que não dá certo), e no subsequente sacrifício ritual de um rei sagrado que representa a esse deus e que renasce em cada nova colheita. Em *A origem animal de deus*, texto escrito em 1967, ou seja, no mesmo ano da reedição portuguesa d’*O caminho de Gilgamesh*, mas só publicado em 1973, junto com a peça *O bailado do deus morto* — ou seja de Gilgamesh ou Enkidu, como explicitarei mais adiante —, nesse ensaio Flávio (antropófago arquiconhecido), num estilo aforís-tico, nietzschiano, semelhante ao de Neynes, também insiste numa ideia de Neynes (o antropófago desconhecido). Essa ideia me parece uma revisão de Frazer, porque para Carvalho, e para Neynes, a origem da religião não é exa-tamente a magia, mas a fome:

⁵⁸ DA MATA, Larissa Costa. *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*, op. cit., p. 104.

⁵⁹ De acordo com a Dra. Larissa Costa da Mata, é pouco clara a grafia dessa anotação, e poderia também se tratar de uma referência ao livro *O mecanismo da emoção amorosa*, que fora escrito inicialmente em 1934, com motivo de uma conferência que Flávio de Carvalho apre-sentara em Praga no mesmo ano, com Roger Caillois, e que fora ampliada e recebera anota-ções manuscritas até 1952. Segundo a Dra. Larissa, em e-mail de 11 de outubro de 2015, Flávio de Carvalho menciona em *O mecanismo da emoção amorosa* que a lenda da epopeia de Gilgamesh foi estabelecida por L. W. King, de uma publicação do Museu Britânico. Em e-mail do dia 10 de outubro do mesmo ano, endereçado a Larissa respondendo a consulta por mim solicitada, o Prof. Dr. Rui Moreira Leite disse que a *Epopéia de Gilgamesh* é uma das poucas leituras do período de formação que o próprio artista menciona (em entrevista com Silveira Peixoto), juntamente com algumas lendas africanas – entre elas a “Comida das duas mulhe-res”, que conta a história de uma mulher primordial, Wagadu, que havia dotado os homens com o poder do canto e as mulheres com o poder da escrita, um instrumento de dissimulação e de engano. É possível que a edição das lendas babilônicas e africanas consultada por Flávio seja a do Museu Britânico (consta na biblioteca do escritor, em edição organizada por E. A. W. Budge).

⁶⁰ CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de deus / O bailado do deus morto*. São Paulo: DIFEL, 1973, p. 42.

É no aparelho digestivo onde nascem os deuses do mundo. [...] A sensação de religião é gerada na sensação de fome. A satisfação religiosa é a satisfação da fome. [...] o ato de devorar é a primeira religião do homem. [...] O ato de fé consiste na carícia bucal e intestinal.⁶¹

Sem mais aprofundamentos nessa revisão, voltemos à *Epopéia de Gilgamesh* (2.500-2.000 a.C.), referência comum a ambos os autores. Como o protagonista/narrador de “Páramo”, e como o deus de *O bailado do deus morto*, o herói da epopeia não consegue a imortalidade, nem alcançar um caráter divino, nem a ressurreição do seu amado *Doppelgänger* Enkidu — semideus de origem animal⁶² —, igual às feras do mato, estado animal a que Gilgamesh retorna após a morte do amigo.⁶³ De fato, Enkidu é o protagonista de *O bailado do deus morto*, e aparece assim descrito em *A origem animal de deus*, livro vestigial entre os livros vestigiais:

Encontramos entre os animais da floresta, comendo ervas, o herói-homem divinizado, Enkido, o rival do fabuloso Guilgamish. Enkido tinha o corpo coberto de longos pelos e cabelos compridos como os da mulher e era invencível e se vestia como mulher, com folhas, imitando a deusa Gira.⁶⁴

⁶¹ Ibidem, p. 9-11.

⁶² A seguir, a respeito dessa origem animal, cito um trecho tomado do *Texto do programa histórico distribuído* na estreia d' *O bailado do deus morto*: “O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e as emoções do monstro mitológico, a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.” Ibidem, p. 97. Não por um acaso, essa origem animal deve ser rastreada a partir de uma ciência do vestígio errático, em nada alheia a um uso fundante da crença e para além do seu caráter constituído, como se pode constatar em “A Epopeia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto”, relato publicado por Flávio na *Revista Anual do Salão de Maio* de 1939: “Entre um coro de mugidos de vaca de manhã cedo os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido. Perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo.” Idem, *A Epopeia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto*. *Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, maio 1939, p. 50.

⁶³ Cito, a respeito dessa regressão a um estado animal, um trecho das *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*: “Uma ameaça de perigo provoca, para fins de defesa, reversão a um estado ancestral antigo. O elemento ameaçado refugia-se no tipo ancestral. Todas as vezes que um perigo iminente ameaça um ser vivo, ele procura segurança revertendo a imitação de um tipo ancestral e de um estado antigo. Ele foge de um estado evoluído especializado e, acertadamente, refugia-se na alta plasticidade de um estado primitivo. A situação de perigo provoca o retrocesso na sua evolução, isto é, uma involução e a volta para trás rumo a um período mais plástico.” Idem, *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Transcrição de Larissa Costa da Mata. In: DA MATA, Larissa Costa. *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*, op. cit., p. 114.

⁶⁴ Idem, *A origem animal de deus / O bailado do deus morto*. São Paulo: DIFEL, 1973, p.46.

A *Epopéia de Gilgamesh* é a epopeia de um robusto fracasso, e o seu protagonista é algo assim como o protótipo do deus que morre (segundo a narrativa, ele pode alcançar a imortalidade, só que a sua caminhada, tragicamente, ou seja, pelos seus próprios feitos, o aproxima da extinção). É assunto romanesco moderno, poderíamos pensar, com o que notamos um anacronismo já nessa narrativa antiquíssima. A própria epopeia diz o que o herói trouxe da sua longa caminhada:

Isto também foi obra de Gilgamesh, o rei, que percorreu as nações do mundo. Ele era sábio, ele viu coisas misteriosas e conheceu muitos segredos. Ele nos trouxe uma história dos dias que antecederam o dilúvio. Partiu numa longa jornada, cansou-se, exauriu-se em trabalhos e, ao retornar, descansou e gravou na pedra toda a sua história.⁶⁵

O grande construtor e juiz dos mortos dos sumérios, Gilgamesh, trouxe a estória do dilúvio. Daí o interesse que esse mito despertou nos etnógrafos e arqueólogos do século XIX, interesse que teve imensa relevância para o desenvolvimento da antropologia moderna, pois esse dilúvio antiquíssimo desestabilizava a originalidade do mito bíblico, deslocando por sua vez a centralidade e pureza de uma cultura de referência.⁶⁶ Na *Epopéia de Gilgamesh*, a narrativa do dilúvio abarca a tentativa, falha, dos deuses de aniquilar a balbúrdia de uma espécie demasiado barulhenta — a babélica humanidade. Também a estória de alguém que procurou a imortalidade junto a Utnapishtim, o Noé da epopeia, que salva da catástrofe cósmica animais e família num barco, mas que declara a Gilgamesh a futilidade da sua tentativa:

Não existe permanência. Acaso construímos uma casa para que fique de pé para sempre, ou selamos um contrato para que valha por toda a eternidade? Acaso os

⁶⁵ Anônimo. *A epopeia de Gilgamesh*. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 108.

⁶⁶ Os primeiros vestígios da *Epopéia* foram achados em Nínive, em escavações que começaram em 1839, sob os cuidados de Henry Layard, na Biblioteca de Assurbanípal, soterrados junto com os de outras composições. Trata-se de doze tábuas de argila que guardam impressões de escrita cuneiforme, com aproximadamente trezentos versos cada uma, cuja decifração não só revelou a história de Gilgamesh, mas representou o primeiro momento do mapeamento de sua circulação e registro. Sua história compreende um mistério, pois restam dela apenas fragmentos de várias versões – suméria, hitita, acadiana – decifradas, dispostas e cotejadas, que falam de tudo menos de uma origem única e verdadeira. Cada fragmento de argila inscrita é um vestígio de sua passagem, reconstituível somente através de procedimentos de montagem e remontagem. A respeito de alguns desdobramentos, pesquisas e debates em torno do mito do dilúvio encontrado na *Epopéia de Gilgamesh*, Cf. SANDARS, Nancy Katherine. Introdução. In: *A epopeia de Gilgamesh*, op. cit., p. 3-58.

irmãos que dividem uma herança esperam mantê-la eternamente, ou o período de cheia do rio dura para sempre? Somente a ninfa da libélula despe-se da larva e vê o sol em toda a sua glória. Desde os dias antigos, não existe permanência.⁶⁷

Talvez apenas existam as estórias, lugares não de permanência, mas de vida póstuma, de vagalumes, ninfas ou libélulas. No caso desse deus mortal, apenas restam seus vestígios e seu nome gravados em tábuas de argila, “os pontos de contato com este plano axial dos acontecimentos humanos — o chão”, resíduos da vida vivida com que a divina Siduri — aliada do herói — parece querer dissuadi-lo do seu propósito fútil de imortalidade:

Gilgamesh, onde vais com tanta pressa? Jamais encontrarás a vida que procuras. Quando os deuses criaram o homem, eles lhe destinaram a morte, mas a vida eles mantiveram em seu próprio poder. Quanto a ti, Gilgamesh, enche tua barriga de iguarias; dia e noite, noite e dia, dança e sê feliz, aproveita e deleita-te. Veste sempre roupas novas, banha-te em água, trata com carinho a criança que te tomar as mãos e faze tua mulher feliz com teu abraço; pois isto também é o destino do homem.⁶⁸

Este trabalho é também, de alguma forma, a comunicação de um fracasso. Por isso, a saída deste texto é forçosa (como, aliás, é o fechamento de todo texto). Pela própria obstinação com que Neynes se esconde atrás, ou melhor: além de seus vestígios, incluídos seus nomes reversíveis, o crítico dança. Dança, por enquanto, quem pesquisa sem encontrar outra coisa que alguns *links* que permitam uma potencial legibilidade. Neynes/Geraldo apenas deixou alguns vestígios, a sua errância de perseguido, um poema, um artigo crítico, um jogo, esse livro do caminho, alguns documentos, mais não encontrei; a outra obra, o resto enorme de toda uma vida, fica na invisibilidade, por enquanto. Nelson Geraldo Esteves (esteve uma vez, esteve mais de uma), como Matraga, não é nada. Neynes, não, *nein, néant, nonada*. Todavia, procurar Neynes também pode ser bailar, e mesmo não sabendo muito bem como fazer isso, mesmo com pernas ou pés de chumbo, procurá-lo é a própria atividade e a vida do leitor. No instante em que deixo de acreditar nele, “Neynes” desaparece.

Recebido em: 19 de agosto de 2016
Aceito em: 03 de outubro de 2016

⁶⁷ Ibidem, p. 99-100.

⁶⁸ Ibidem, p. 95.

UM ENSAIO INACABADO O PROJETO DE MUSICALIZAÇÃO DE MACUNAÍMA

Tiago Hermano Breunig
UEPG

RESUMO: O presente artigo consiste no estudo preliminar de um achado no arquivo: o projeto de musicalização de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por H. J. Koellreutter. O projeto, datado de março de 2000, consiste na descrição do processo adotado para a composição musical da rapsódia de Mário de Andrade, sob orientação do maestro e compositor. O achado confirma o interesse de H. J. Koellreutter por uma interlocução com a obra de Mário de Andrade, a qual suspenderia a oposição reducionista entre o atonalismo e o nacionalismo musical, revelando, ao final, que H. J. Koellreutter parecia estar mais apto a compreender determinados aspectos do nacionalismo musical de Mário de Andrade do que os nacionalistas ortodoxos.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. *Macunaíma*. H. J. Koellreutter .

AN UNFINISHED ESSAY THE MUSICALIZATION PROJECT OF MACUNAÍMA

ABSTRACT: This paper is the preliminary study of an archive finding: H. J. Koellreutter's musicalization project of Mário de Andrade's *Macunaíma*. The project, dated March 2000, describes the process for composing Mário de Andrade's rhapsody, directed and composed by the conductor H. J. Koellreutter. The finding confirms H. J. Koellreutter's interest on dialoguing with Mário de Andrade's work, which would suspend the reductionist opposition between atonality and musical nationalism, revealing, in the end, H. J. Koellreutter seemed more able to understand certain aspects of Mário de Andrade's musical nationalism than orthodox nationalists were.

KEYWORDS: Mário de Andrade. *Macunaíma*. H. J. Koellreutter.

Tiago Hermano Breunig é professor colaborador do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

UM ENSAIO INACABADO O PROJETO DE MUSICALIZAÇÃO DE *MACUNAÍMA*

Tiago Hermano Breunig

Talvez aquilo que nos separa seja exatamente o que nos une.
H. J. Koellreutter, “Sobre o valor e o desvalor da obra de arte”

UMACHADO

No arquivo de H. J. Koellreutter, situado no Solar da Baronesa, que sedia o Centro Cultural da UFSJ, em Minas Gerais, um projeto aguarda catalogação. O projeto de musicalização de *Macunaíma*, a rapsódia de Mário de Andrade, comprova o interesse do compositor H. J. Koellreutter pela obra do modernista brasileiro. Assim como em *Café (Os estivadores): tragédia secular de Mário de Andrade*, de meados dos anos 1990, que consiste na musicalização do teatro cantado *Café*, dos anos 1940, o compositor revela que se orienta pela linguagem do texto ou, mais precisamente, pela sugestão proveniente da linguagem do texto,¹ como afirma ao admitir sua paixão pela linguagem da obra de Mário de Andrade em virtude de sua poeticidade e musicalidade.

Com efeito, o emprego de uma linguagem coloquial, repleta de ditados populares, onomatopeias e neologismos, confere poeticidade e musicalidade ao romance que, segundo Leonor Scliar Cabral, representa o “resultado maior” da tentativa de projeção da “personalidade de base do brasileiro” por meio da fala, a partir da “reunião de dados das variedades praticadas nas mais diversas regiões do Brasil”.² E comprova que a proposta de nacionalização do idioma por

¹ Koellreutter fala sobre “Café”. Estudos avançados, v. 13, n. 37, 1999, p. 265.

² SCLiar CABRAL, Leonor. *As ideias linguísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986, p. 15. A esse respeito, Telê Porto Ancona Lopez afirma que “em *Macunaíma* Mário de Andrade atinge o clímax de sua ‘fala’ literária de modernista, culta e artifício, cuja base é a língua portuguesa falada no Brasil. Ela, a ‘fala impura’, foi o esteio da parcela linguística de seu projeto estético e ideológico.” Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Rapsódia e Resistência*. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez. Brasília: CNPq, 1988, p. 268. Tal “‘fala’ literária”, contudo, deve ser diferenciada da sistematização ou oficialização de uma língua brasileira ou nacional, analisada por Scliar Cabral, e mesmo da ‘língua brasileira’ que a sustenta, como evidencia Alfredo Bosi, ao constatar que *Macunaíma* assume ‘a linguagem oral na escrita, que é peculiar ao estilo da

idioma por meio da sistematização ou, como corrige Scliar Cabral, da oficialização de uma grafia para a variedade brasileira³ revela a individualidade, a singularidade do autor, como o papagaio que, em uma passagem do romance sublinhada por Koellreutter, “principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito!”⁴

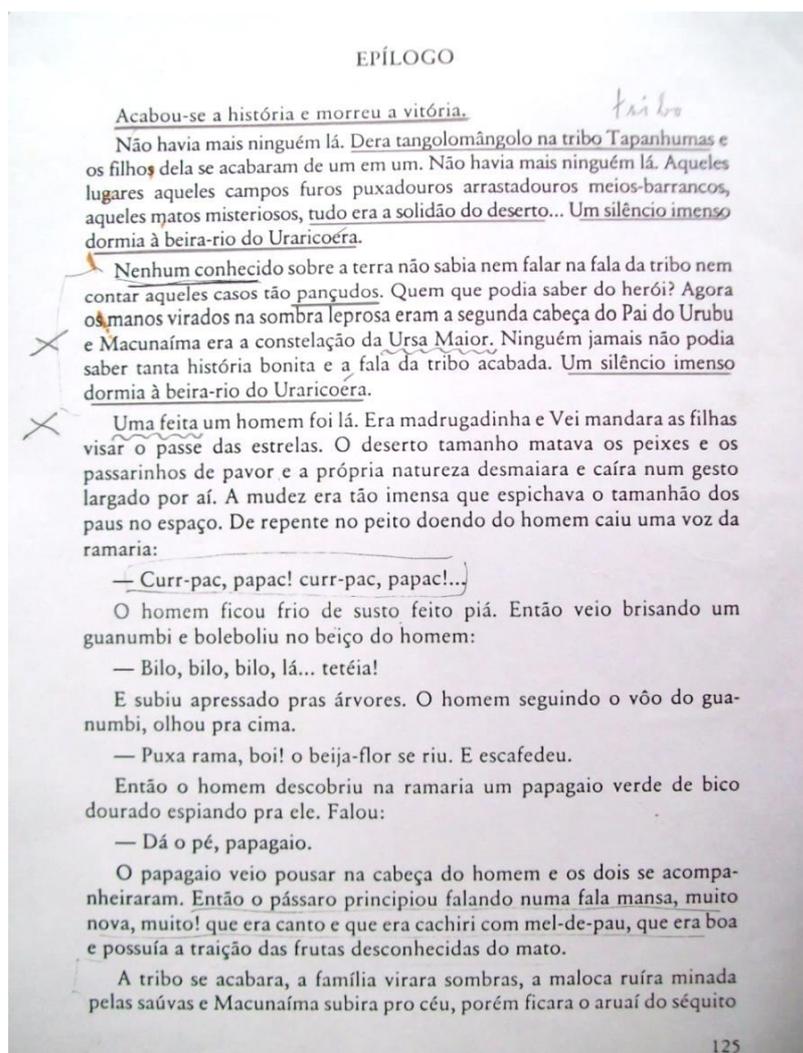


Figura 1 – Reprodução do texto em papel A3
Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

peculiar ao estilo da rapsódia’, e de modo ‘tão marcado que alguns leitores menos avisados, ou induzidos pelas atitudes polêmicas dos modernistas, acreditaram que se tratava de uma obra composta em ‘língua brasileira’, tese que Mário de Andrade jamais endossou.’ BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Ibidem*, p. 175.

³ SCLiar CABRAL, Leonor. *As ideias linguísticas de Mário de Andrade*, op. cit., p. 17.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coord. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 168.

A intuição de H. J. Koellreutter a respeito da linguagem se coaduna com a concepção de Mário de Andrade acerca de uma fala musical, caracterizada pela sensualidade e pelas repetições comuns no rapsodismo popular, que influencia o romance.⁵ Ademais, o mesmo problema fundamenta o romance que o compositor pretende musicalizar, ou seja, o problema da formação de uma cultura e de uma civilização cristã e europeia no Brasil, que seria a tese do romance que Mário de Andrade abandona para transformar no teatro cantado musicalizado por H. J. Koellreutter nos anos 1990. Afinal, *Macunaíma* trata da constituição de uma civilização tropical, filha do calor, que, afetada pelo legado cristão e europeu de Portugal, compromete a realização do personagem que, descaracterizado, viveria a inutilidade do brilho das estrelas, aspecto enaltecido no projeto.⁶

Segundo Mário de Andrade, o que move o romance condiz com sua preocupação com a “entidade nacional dos brasileiros”, em que pesa a falta de uma civilização e de uma tradição particular que os caracteriza psicofisiologicamente e, por conseguinte, moralmente, uma falta que se manifesta, como um sintoma, nos gestos, na linguagem, nos costumes, nos sentimentos e pensamentos, “tanto no bem como no mal.”⁷ Assim, para Mário de Andrade, que revela não ter “a intenção de sintetizar o brasileiro”, o livro, no qual o Brasil aparece completamente “desgeograficado”, representa um “sintoma de cultura nacional”.⁸

O PROJETO

O projeto de musicalização de mais uma obra de Mário de Andrade, divulgado a partir de finais dos anos 1990⁹, seria interrompido pelo Alzheimer e

⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 354.

⁶ *Ibidem*, p. 427-428.

⁷ *Ibidem*, p. 351.

⁸ *Ibidem*, p. 363-368.

⁹ Em *entrevista* concedida a Adriano e Vorobow em novembro de 1999, Koellreutter revela o projeto:

Folha – *Quais suas novas composições?*

Koellreutter – Tenho trabalhado no “Fausto”, de Fernando Pessoa e Goethe, mas no momento estou mais preocupado com o colega dele.

Folha – *Quem é o colega do Fausto?*

Koellreutter – Macunaíma!

Folha – *Será uma ópera ou uma cantata, como “Café”?*

Koellreutter – Boa pergunta. No momento estou pensando num oratório. Chamo “Café” de ópera e de fato tudo é cantado. Mas talvez seja mais um oratório cênico. Em “Macunaíma”, eu estou na fase “de expulsar” certas coisas.

pela morte do compositor, em setembro de 2005. Junto ao projeto se encontram:

- 1) 16 reproduções das 44 pranchas em 4 cores da pintora amazense Rita Loureiro que integram a edição ilustrada comemorativa dos 40 anos de morte do autor.
- 2) reprodução em papel A3 do texto integral, com trechos destacados e poucas anotações marginais.

Composição - processo adotado
Melodias não descritivas para a rapsódia de Mário de
Andrade:
Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1926-1928)

Orientação: Maestro e compositor. H. J. Koellreutter;
colaboradores:
Fernando Sardo (violinista)
Sérgio Vilafranca (pianista)
Tatiana Douchkin (bibliotecária)
São Paulo, 19 de março de 2000.

Dividimos o processo a ser seguido, em três itens fundamentais:

- 1) **Conscientização da idéia**
- 2) **Projeto**
 - 2.1) **Repertório a ser utilizado**
 - 2.2) **Estruturação (técnica de composição e forma)**
- 3) **Análise geral da composição, possibilidades de diferentes soluções.**

Figura 2 – Projeto para a composição musical
Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

O projeto, datado de março de 2000, posterior, portanto, aos primeiros pronunciamentos de Koellreutter a seu respeito, em 1999, consiste na descrição do processo adotado para a composição musical de melodias não descritivas para o romance de Mário de Andrade caracterizado pelo rapsodismo, sob a orientação do maestro e compositor. Para tanto, os elementos para a composição são sugeridos pela obra, na medida em que o compositor concebe os “conceitos musicais a partir do livro”, do qual o projeto reitera a falta de caracterização do protagonista e dos demais personagens, sobretudo pela indefinição racial e nacional. A rapsódia mesmo se define, musicalmente, pela justaposição de melodias do cancionário popular e do folclore, sem unidade formal ou estrutural, bem como pela improvisação, o que acentua o aspecto da obra de Mário de Andrade que Koellreutter pretende reiterar, ou seja, a indefinição.

O processo de musicalização de *Macunaíma* se organiza em etapas que integram a ideia, o projeto, o repertório, a estruturação, e análise geral (Figura 2).

Conforme o projeto, a composição se propõe a “criar sensações e emoções que proporcionem ao ouvinte a vivência” do personagem, cuja falta de caráter aparece como um “elemento complicador na composição”, uma vez que requer “dar personalidade a uma forma descaracterizada”.

O projeto promete se fundamentar tanto na criação musical tradicional quanto na criação musical experimental e de novos meios de expressão, com o objetivo de lograr formas musicais aplicadas: “uma composição que sirva metafisicamente também como fonte de entretenimento estético.” A descrição do levantamento do material musical a ser empregado demonstra que, conforme os procedimentos usuais do compositor, o projeto seria realizado por um conjunto de elementos muito mais abrangente, inusitado, que transcende o tonalismo e o modalismo e, por conseguinte, o material com que se ocupam as concepções musicais de Mário de Andrade. Para tanto, contaria, como elementos de expressão, com tons, ruídos, mesclas (tons mais ruídos), pontos (impulsos curtos determinados pelo timbre dos instrumentos), linha, sonâncias (sons que se extinguem lentamente), sons móveis (sons produzidos por movimento contínuo: esfregar, arrastar, etc), clusters (complexo sonoro formado por segundas maiores ou menores ou por microtons, sobrepostos e emitidos simultaneamente) e simultaneoides.

Como usualmente, o vazio e suas sugestões integrariam o universo sonoro como elemento de expressão, conforme a noção de complementaridade que informa o seu conceito de mito, compreendido como unificação de conceitos que se afiguram como opostos: “Na música de fato o que soa não é importante quando não se leva em consideração aquilo que não soa. É o som que revela e valoriza o silêncio e é o silêncio que revela e valoriza o som.”¹⁰

A nota explicativa, que antecede o aparente delineamento de uma forma para a composição, baseada na forma do romance, segmenta o romance em termos de sua construção, ou seja, de sua estrutura narrativa, seccionada em partes. Para a primeira parte, planeja uma “linha melódica europeia desintegrada e rejuvenescida, dando a ideia do novo mundo alegre, lúdico e sensual.” Para tanto, sugere sons que transmitam as “sensações” de:

- 1) espaço cósmico;
- 2) continuum;
- 3) imagens auditivas, não descritivas, de uma floresta, a que se segue a sugestão de diversos sons e ruídos.

A “Narrativa”, exposta em seguida, sugere o uso de um narrador, como na musicalização do teatro cantado de Mário de Andrade. O texto consiste na voz do protagonista e se trata de uma descrição em primeira pessoa do personagem, com elementos do texto original. Por fim, o projeto constata que o enredo, caracterizado pelo caos de tempo e de geografia e pela indeterminação dos personagens, se desenrola em torno da perda e da busca da muiraquitã, a “sofrida e ao mesmo tempo alegre busca” que, de certa forma, parece caracterizar a busca do compositor por uma interlocução com a obra de Mário de Andrade, fundamentada na preocupação com o problema que os separa e os une.

¹⁰ KOELLREUTTER, Hans-Joachim. A caminho da superação dos opostos. *Música hoje: revista de pesquisa musical*, v. 2, Belo Horizonte, 1995, p. 9.

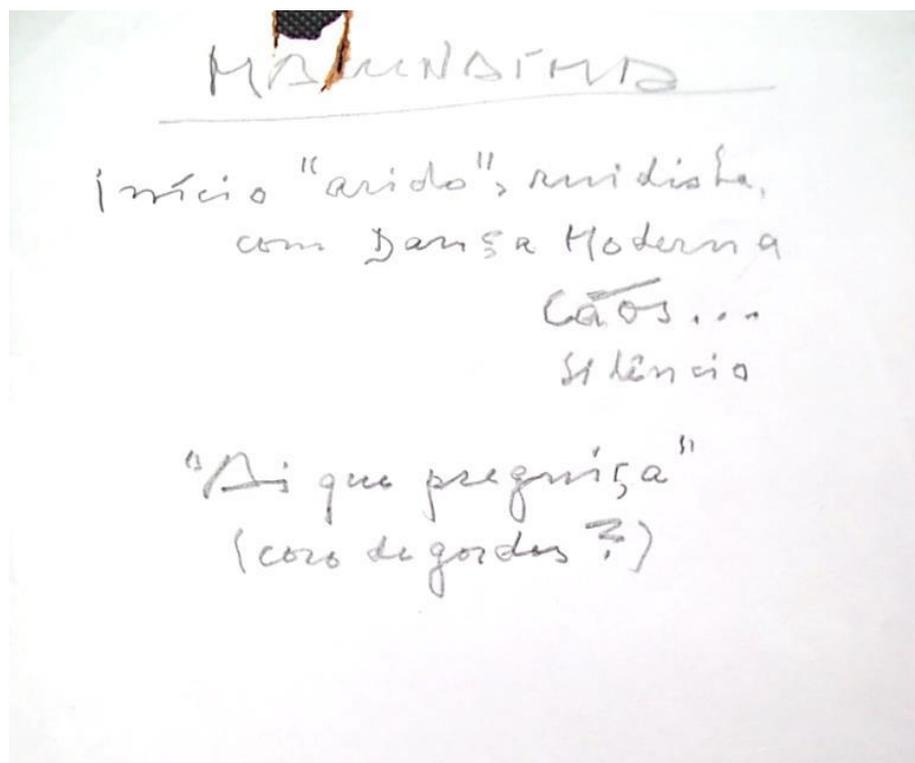


Figura 3 – Anotação a grafite de H. J. Koellreutter anexa ao projeto.
Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A instauração do Estado Novo em 1937 coincide com a chegada do compositor alemão H. J. Koellreutter ao Brasil, o qual, como representante das vanguardas musicais, polariza o consenso a respeito do nacionalismo musical, sendo acusado, desde que aportou no Brasil, de formalista, sectarista, elitista e, no limite, nazista. Ainda em 1941, aproximadamente dez anos antes da publicação da carta aberta que contribuiria para a dissolução do grupo de compositores em torno de H. J. Koellreutter e para a sua constante detratção, o atonalismo sugeria a Camargo Guarnieri “um problema, o do belo”, motivado por sua demasiada intelectualidade, em detrimento de emoção e comoção, segundo o compositor, que admite, no entanto, o “interesse” suscitado pela composição de H. J. Koellreutter.¹¹ A suspeita de formalismo, hermetismo, sectarismo, elitismo, proveniente da referida perspectiva, que se

¹¹ KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora; Atravez, 2001, p. 282.

aplica ao atonalismo e, por conseguinte, a H. J. Koellreutter, perseguiria o compositor.

O problema deriva de uma compreensão da arte musical fundamentada na naturalidade e na racionalidade do tonalismo, compartilhada tanto pelo realismo socialista apregoado pelo Partido Comunista, quanto pela proposta de nacionalização musical de Mário de Andrade que, ao identificar o tonalismo herdado de Portugal nas manifestações musicais do folclore e do popular no Brasil, julga que a harmonização deveria se sujeitar conseqüentemente a suas normas de harmonização, bem como a leis gerais que regeriam fisicamente e psicofisiologicamente a arte musical, contribuindo para a compreensão de uma naturalidade e uma racionalidade do tonalismo. O problema reapareceria na carta aberta publicada em 1950, em que Camargo Guarnieri acusa o atonalismo e o dodecafonismo, por seu formalismo, de degenerar o aspecto nacional da arte musical brasileira. Guarnieri afirma a necessidade de “deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira”, priorizando o folclore, compreendido como expressão viva da nacionalidade.

Ao responder publicamente aos argumentos de Guarnieri, H. J. Koellreutter define o dodecafonismo tecnicamente como um meio para a estruturação do atonalismo, que concebe como uma linguagem musical em formação e, logicamente, como resultado de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, mediante o modalismo e o tonalismo. O compositor argumenta que o dodecafonismo “não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-nacional’ ou ‘anti-popular’” que o contraponto e a harmonia tradicionais:

É erroneo, portanto, o conceito de que o dodecafonismo ‘atribua valor preponderante à forma’ ou ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’; que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar à degenerescência do sentimento nacional’.¹²

Ao afirmar que o dodecafonismo “garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor”, H. J. Koellreutter conclui, em contraposição a Guarnieri, que a degeneração do “sentimento

¹² KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Carta Aberta aos Músicos Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri. In: *Ibidem*, p. 128-129.

nacional” deriva antes do nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernaculares:

Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de ‘sensação’, próprio do homem primitivo e à criança, e que, com as suas fórmulas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra.¹³

A resposta de H. J. Koellreutter transparece, portanto, uma compreensão notadamente divergente do nacionalismo musical que, empenhado na construção do sentido e do sentimento de pertencimento nacional, privilegia o aparato sensorial em contraposição ao intelectual. Assim, o compositor critica a “situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro” (o acento racionalista do compositor culmina na denominação de suas composições como “ensaios”), constatando, no entanto, que os “jovens dodecafonistas brasileiros” “jamais desprezaram o folclore de sua terra”, uma vez que o assimilaram essencialmente, ao compor a partir da materialidade musical, de modo que o seu realismo, em que se fundamenta o valor humano do trabalho dos jovens compositores, deriva, apesar da perfeição estrutural do dodecafonismo, da instabilidade e fragmentação provenientes de uma crise que resulta do conflito entre a forma e o teor da arte, “a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso das artes.” O compositor critica, por fim, “o nacionalismo exaltado e exasperado” que condena a contribuição de um grupo de jovens compositores para a cultura musical do Brasil, e que

conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista.¹⁴

Com a perseguição ao atonalismo, personificado em Koellreutter, e no contexto de uma disputa de sentido em que as concepções musicais de Mário de Andrade serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musi-

¹³ Ibidem, p. 129.

¹⁴ Ibidem, p. 130.

cal, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, compreendemos o projeto de musicalização do mais representativo romance de Mário de Andrade no interior da busca do compositor H. J. Koellreutter por uma interlocução com a obra marioandradina, a qual se consagra nos anos 1990 com a musicalização do teatro cantado escrito nos anos 1940.¹⁵

A disputa de sentido de que a obra marioandradina se torna objeto subjaz ao conflito encenado pelos nacionalistas que confrontam H. J. Koellreutter, compreendido como o outro constitutivo da identidade, e o compositor mesmo, que a reinterpreta a fim de problematizar a leitura consensual, consagrada por uma hegemonia discursiva. A referida interlocução, como a compreendemos, pretende suspender a oposição (no “caminho da superação dos opostos”) reducionista entre o atonalismo e o nacionalismo musical, revelando, ao final, que H. J. Koellreutter parecia estar mais atento a determinados aspectos das proposições musicais do modernista brasileiro, sobretudo os concernentes a autonomia da arte, especialmente a musical, explorada profundamente pelas vanguardas, que perdura em suas concepções musicais.

A relação dos problemas musicais com a literatura seria constante em sua obra, desde os conceitos de harmonismo e polifonismo dos anos 1920, que, com as “Infibraturas do Ipiranga”, antecipam, de certa forma, os coros que, vinte anos depois, constituiriam o teatro cantado coletivo musicalizado por H. J. Koellreutter nos anos 1990. Tais relações merecem ainda aprofundamento, e podem iluminar as incursões do modernista brasileiro tanto em um campo quanto no outro.

O projeto de musicalização de *Macunaíma* de H. J. Koellreutter contribui para a compreensão da busca macunaímica do compositor.¹⁶ Se tivesse se

¹⁵ Além da constante retomada, direta e indireta, da obra de Mário de Andrade em seus textos e manifestos e da menção ao autor em entrevistas, H. J. Koellreutter envia ao escritor paulista um cartão de visitas como chefe do departamento de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, fundado por F. C. Lange, e uma carta convite, datada de setembro de 1942, para a estreia de uma sonata de Claudio Santoro, “talvez a obra mais pessoal e mais interessante deste jovem compositor brasileiro”, argumenta. Correspondência passiva. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CPL 3801.

¹⁶ Coincidentemente, muito antes de H. J. Koellreutter sofrer as constantes acusações de plagiar obras, inclusive a de Mário de Andrade, o modernista sofreu a mesma acusação justamente com *Macunaíma*. Mário de Andrade assumiria a acusação em 1931, ao invocar a figura do rapsodo, como nota Silviano Santiago, revelando, para os maldizentes que se restringiram a Koch-Grünenberg, os nomes das figuras ilustres que plagiou: “dum e de

consumado, a musicalização de *Macunaíma* conflagraria a compreensão da campanha de nacionalização musical de Mário de Andrade a partir de suas conquistas na literatura e, assim, faria eco ao que observa Telê Porto Ancona Lopez ao se referir a *Macunaíma* como a rapsódia que transcende o nacionalismo modernista de programa,¹⁷ observando que os momentos em que palpitam interrogações sobre a identidade nacional foram modernamente marcados, na música, pelo fazer rapsódico.¹⁸ Não admira que o projeto de musicalização de *Macunaíma* de H. J. Koellreutter reitere a falta de caracterização do protagonista e dos demais personagens, sobretudo pela indefinição racial e nacional.

Compreender a companha de Mário de Andrade a partir de suas conquistas na literatura significa ler o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, com a rapsódia publicada no mesmo ano, *Macunaíma*, de modo a não se deixar enganar pelo prescritivismo nacionalizante que geralmente se prioriza nas leituras do *Ensaio*. Assim como Gilda de Mello e Souza sugere ler a rapsódia de 1928 a partir dos problemas da transposição erudita dos processos de criação musical do folclore e do popular.¹⁹ Assim, a musicalização de *Macunaíma* seria a prova do “sabor atonalista” que Raúl Antelo identifica na rapsódia de Mário de Andrade.²⁰

O destino da nacionalização musical, portanto, deve ser o mesmo do mais famoso personagem de Mário de Andrade. O destino de *Macunaíma* consiste em escapar a uma “identidade constante”²¹, como afirma Alfredo Bosi, ao compreender *Macunaíma* entre as obras que procuram “remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual.”²² Aliás, ao constatar que *Macunaíma* transpõe os limites do

outro fui tirando tudo o que me interessava”. “Copiei todos”, confessa Mário de Andrade. O papagaio mesmo é um plagiário, como observa Raúl Antelo, ao constatar as relações de *Macunaíma* com um conto de 1921, cujo narrador ironiza: “Como geralmente acontece no Brasil o plágio é melhor que o original”. Assim como Mário de Andrade, H. J. Koellreutter antropofagicamente se apropria sem reconhecer o direito de propriedade.

¹⁷ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Rapsódia e Resistência. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez. Brasília: CNPq, 1988, p. 266.

¹⁸ *Ibidem*, p. 269.

¹⁹ Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

²⁰ ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

²¹ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 181.

²² *Ibidem*, p. 179.

descritivismo, conforme as vanguardas que propunham captar as imagens de uma nova era ou de um eterno inconsciente sem prendê-las nas categorias do tempo e espaço tal como as convencionalizara a prática literária do Oitocentos “burguês”,²³ em acordo, inclusive, com Raúl Antelo, que define “a superação do cânone naturalista” como o “nervo macunaímico”,²⁴ Alfredo Bosi repete, de certa forma, a crítica de H. J. Koellreutter ao modelo do nacionalismo e do realismo socialista, fundamentado na linguagem musical do século XVIII.

Na extensa obra do, antes de tudo, poeta, romancista, cronista e contista, os problemas musicais ocupam um lugar privilegiado, e se revelam cingidos por uma preocupação: o “ethos”, o que falta justamente ao “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade. O conceito de “ethos” traduz o costume constituidor de uma identidade individual ou coletiva, e designa, musicalmente, “os caracteres morais” associados pelos antigos gregos aos modos, ritmos e melodias que supunham deter “poderes morais diferentes”, como “civilizadores”, “sensuais” ou “enervantes”, enumera o autor, considerando o seu efeito sobre a fisiologia.²⁵

Por fim, o problema da disputa de sentido da campanha de nacionalização musical de Mário de Andrade, mobilizada por H. J. Koellreutter, comprova, antes de tudo, a impossibilidade de estabilização de um sentido – lição dos signos musicais.

Recebido em: 19 de agosto de 2016
Aceito em: 04 de outubro de 2016

²³ Ibidem, p. 172-173.

²⁴ ANTELO, Raúl. Macunaíma: apropriação e originalidade, op. cit., p. 256.

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB: Editora da USP, 1999, p. 207. Mário de Andrade escreve que “os gregos desenvolveram muito essa preocupação da influência moral da música. Chamavam de Etos a essas forças musicais moralizantes, e não havia escala, nem ritmo, nem gênero que não tivesse o seu etos determinado.” Cf. ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 48.

ESCAVANDO O CENTRO DE ESTUDOS
CAMPANHENSE MONSENHOR LEFORT
POLÍTICAS SANITÁRIAS PARA O CONTROLE DE DOENÇAS
SEGUNDO JORNAIS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Lúcio Reis Filho
Anhembi Morumbi

RESUMO: O presente artigo visa divulgar pesquisa realizada no Centro de Estudos Monsenhor Lefort, localizado na cidade de Campanha, no sul do estado de Minas Gerais. As atividades consistiram na coleta de dados e análise das fontes primárias pertencentes ao acervo de impressos do Centro. Por meio de metodologia para a análise de textos em história, e considerando os documentos em sua historicidade, investigamos as políticas sanitárias para o controle de doenças e a representação destas nos jornais das primeiras décadas do século XX. Observamos, prioritariamente, o papel político da atividade jornalística naquele momento histórico, no que se refere à padronização do comportamento e à universalização de valores das classes dominantes.

PALAVRAS-CHAVE: História da imprensa. Sanitarismo. Profilaxia. Panaceia. Representação das doenças.

DIGGING OUT THE MONSENHOR LEFORT STUDIES CENTER:
SANITARY POLICIES FOR DISEASE CONTROL ACCORDING TO NEWSPAPERS
FROM THE EARLY TWENTIETH CENTURY

ABSTRACT: This paper aims to disclose the research held at the Centro de Estudos Monsenhor Lefort (Monseigneur Lefort Studies Center), an archive located in the city of Campanha, in the southern state of Minas Gerais. The activities carried out were data gathering and critical analysis of the sources belonging to the Centre's collection of press documents. Applying textual analysis and considering the documents in its historicity, we analyzed the sanitary policies for disease control, and the representation of diseases in newspapers from the first decades of the twentieth century. We observed primarily the political role of journalism in that historical moment and its intention to standardize the behavior through universalization of political and economic values of the dominant classes.

KEYWORDS: History of the press. Sanitarism. Prophylaxis. Panacea. Representation of diseases.

Lúcio Reis Filho é historiador e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi | Laureate International Universities, São Paulo.

ESCAVANDO O CENTRO DE ESTUDOS CAMPANHENSE MONSENHOR LEFORT

POLÍTICAS SANITÁRIAS PARA O CONTROLE DE DOENÇAS SEGUNDO JORNAIS DO INÍCIO DO SÉCULO XX¹

Lúcio Reis Filho

INTRODUÇÃO

Apresentaremos nas próximas páginas os resultados da pesquisa de iniciação científica “Das Moléstias e dos Prodígios: profilaxia, panaceias e representação de doenças através de impressos na primeira metade do século XX”. As atividades foram desenvolvidas no biênio 2013-2014, no Centro de Estudos Campanhense Monsenhor Lefort, com financiamento do Programa de Amparo à Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais (PAPq/UEMG). A pesquisa teve como objetivos: levantamento de notícias sobre o universo da saúde e das doenças, por meio de consulta à coleção de jornais sul-mineiros publicados dentro do recorte temporal proposto (primeira metade do século XX); elaboração de um banco de dados, alimentado pelas notícias encontradas; análise das notícias, a fim de observar a representação das doenças nesses jornais. Foram identificados e transcritos 493 artigos relacionados ao universo da saúde e das doenças, sendo 238 provenientes do *A Campanha* — semanário com o maior número de edições (836) disponíveis para consulta —, e 255 dos outros 25 jornais sul-mineiros publicados nesse mesmo período.

As atividades de pesquisa foram realizadas a partir da “escavação” do acervo de impressos (especificamente os jornais) do Centro de Estudos Monsenhor Lefort. O Centro Monsenhor Lefort é uma seção especial da Biblioteca Pública Municipal Cônego Vítor — criada pela Lei Municipal n.1879/28-06-1996 —, de Campanha, Minas Gerais. Fundada em 1737, Campanha é considerada berço de diversos municípios da zona sul de Minas Gerais, tendo participado ativamente do cenário político, econômico e cultu-

¹ Agradecimentos à bolsista Graciley Vicentini Fernandes Borges e ao Programa de Amparo à Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais (PAPq/UEMG).

ral do estado e do país.² A cidade mantém ricos acervos documentais que remontam aos séculos XVIII, XIX e XX. Acervos como o do Centro Monsenhor Lefort, de valor inestimável para a pesquisa científica, têm possibilitado a interpretação e a reconstituição de amplo espectro da história regional, a partir de diversas abordagens.

A coleção particular do Monsenhor José do Patrocínio Lefort (1914-1997), doada ao Centro que recebeu o seu nome, mantém a “Seção de Documentos Históricos” para a preservação da memória da cidade e da região, composta por material impresso diversificado que compreende jornais, revistas, catálogos, livros cartoriais, livros de atas, editais e termos da Câmara Municipal. Para atender aos visitantes que buscam informações sobre Campanha, o Centro Monsenhor Lefort disponibiliza as obras completas de escritores campanhenses, bem como biografias de figuras que emprestam os seus nomes a ruas e logradouros públicos. Há, ainda, um conjunto bibliográfico sobre a história das cidades da região, como os raríssimos exemplares do *Almanaque Sul Mineiro* (1874-1884), de autoria do escritor campanhense Bernardo Saturnino da Veiga; parte de uma coleção de revistas produzidas pelo Arquivo Público Mineiro, abrangendo o período de 1896 a 1929; obras voltadas ao estudo de genealogia; esboços de árvores genealógicas, documentos e correspondências pessoais; medalhas, quadros e troféus.

Os volumes encadernados de jornais agregam exemplares avulsos e coleções completas de quase cem periódicos raros, alguns impressos em tipografia da cidade, no período de 1832 a 1966, e outros editados em cidades da região, como Elói Mendes, Lambari (antiga Águas Virtuosas), Varginha, Três Corações, São Gonçalo do Sapucaí, Campo Belo, Pouso Alegre, São Lourenço e Itajubá. De relevância inestimável para o campo da história social e cultural, ou mesmo para o estudo da história dos costumes e da imprensa no sul de Minas Gerais, essas fontes têm servido de apoio a historiadores e pesquisadores de grandes centros universitários do Brasil.³ No entanto, a municipalidade não tem assegurado ao Centro Monsenhor Lefort infraestrutura minimamente adequada para cumprir seus objetivos de guarda e preservação dos documen-

² [Enciclopédia dos Municípios Brasileiros](#), v. XXIV, 1958.

³ Dados de acordo com a entrevista concedida por Angélica Andrès, Diretora da Biblioteca Pública Municipal Cônego Vítor e coordenadora do Centro de Estudos Campanhense Monsenhor Lefort, a Adelino Ferreira, em 21 de maio de 2005.

tos históricos, que permanecem armazenados de forma irregular. O Centro também não oferece condições adequadas para o uso científico.

A HISTORICIDADE DOS IMPRESSOS

De acordo com Douglas Kellner, há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. A cultura da mídia foi primeiramente constituída pela imprensa, entre tantos outros produtos da indústria cultural. Organizou-se com base no modelo de produção de massa, segundo fórmulas, códigos e normas convencionais.⁴ O impresso, portanto, consiste em material originário da indústria gráfica. Surgido com o advento da imprensa, encontrou no papel e nos similares seu suporte material. Ao longo dos séculos, os impressos tomaram grande diversidade de formas, que incluem livros, almanaques, circulares, jornais, revistas, pasquins, panfletos avulsos, boletins, cartazes, opúsculos, entre outros.

A imprensa nasceu com o capitalismo e acompanhou o seu desenvolvimento. Na realidade crescente de sua circulação, as publicações periódicas desempenharam papel ativo nos processos de transformações culturais, sociais e políticas que eclodiram na modernidade ocidental, a exemplo da secularização, urbanização e democratização de suas sociedades. Em outras palavras, “a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista.”⁵ Foi nesse passo, ritmado pelo desenvolvimento das relações capitalistas, que a empresa jornalística se estabeleceu no Brasil — apenas no século XX. Entretanto, Sodré questiona o estabelecimento da imprensa enquanto meio de massa neste país, uma vez que ela não seria de uso habitual de uma parcela numerosa e majoritária da população.⁶

Entender a imprensa em sua historicidade, sem perder de vista suas articulações mais amplas com a história do capitalismo, constitui o princípio norteador de nossa pesquisa. Observá-la através dessa lente, partilhada por Cruz e Peixoto, implica em tomá-la como força ativa da história do capita-

⁴ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001, p. 9.

⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. IX.

lismo, problematizando suas articulações às conjunturas específicas do longo processo de constituição, construção, consolidação e reinvenção do poder burguês nas sociedades modernas, e às lutas por hegemonia nos diferentes momentos históricos do capitalismo.⁷

A Imprensa é linguagem constitutiva do social, detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa/sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe.⁸

A historicidade inerente aos impressos abre vastas possibilidades de análise. Segundo Martins e Luca, “a história da imprensa é irmã siamesa da cidadania, do espaço público compartilhado e da democracia.”⁹ Portanto, não há como escrever sobre a história da imprensa sem relacioná-la com a trajetória política, econômica e cultural das sociedades. Assim, parece-nos imprescindível observar a especificidade e a pluralidade das fontes; os atores que as escrevem e que mensagens transmitem; as estratégias, os apelos e os valores que esses veículos evocavam em seu discurso; suas condições de produção; o funcionamento das tipografias; de que forma esses textos chegavam ao público, considerando sua leitura e recepção. Percorrido esse caminho, Darnton destaca a importância de observar como os leitores entendiam os sinais na página impressa e quais eram os efeitos sociais dessa experiência. Ao propor uma *história social e cultural da comunicação impressa*, o autor indica que o estudo dos meios de comunicação em perspectiva histórica deve envolver todo o processo de sua construção, movimento que termina na interpretação dos leitores.¹⁰

Nosso trabalho fundamenta-se no pressuposto dito essencial das metodologias para a análise de textos em pesquisa histórica. Segundo Cardoso e Vainfas, a história é sempre texto, ou, mais amplamente, discurso, ou seja, o documento é sempre portador de um discurso que, assim considerado, não

⁷ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, n. 35, São Paulo, dez. 2007, p. 257.

⁸ Ibidem, p. 260.

⁹ MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (Org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 8.

¹⁰ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 112.

pode ser visto como algo transparente.¹¹ Todavia, sublinhamos que a história não se reduz à estrutura do texto. Edward Muir expõe que as investigações históricas requerem uma apreciação cuidadosa das intenções e inclinações dos autores dos textos históricos. Aponta ainda que todos os eventos históricos podem ser entendidos apenas dentro do contexto de tempo e espaço em que ocorreram.¹² Investigar o contexto sócio histórico no qual os impressos operam, pois, denota a importância de relacionar texto e contexto.¹³ Dessa maneira, pretendemos buscar os nexos entre as ideias contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de determinações extratextuais que presidem a produção, a circulação e o consumo dos mesmos, relacionando-os ao social.

Falar em história da imprensa é, portanto, se reportar ao que se produziu, de que forma, ao como se produziu, para quem se produziu e que consequências trouxe essa produção para a sociedade. É se referir, igualmente, à forma como o público reagiu àquelas mensagens e perceber de que forma realizaram leituras ou interpretações plurais. Formas de leituras, formas de apropriação, interpretações plurais de sentido.¹⁴

O mundo social é o ambiente em que os indivíduos e grupos elaboram suas práticas cotidianas, produzem representações e discursos sobre fenômenos históricos diversos, constroem sistemas de sentido que dão corpo a experiências singulares e coletivas. Portanto, o exame do material visual apoia-se na abordagem da *nova história*, cuja base filosófica reside na ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída.¹⁵ A história cultural, segundo Chartier, deve identificar o modo como dada realidade é construída,

¹¹ CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. In: *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 378.

¹² MUIR, Edward. *Ritual in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 8.

¹³ Traduzida historicamente, a unidade de contexto diz respeito ao “contexto histórico”, às estruturas sociais e/ou ao universo simbólico no qual se insere(m) o(s) discurso(s) analisado(s). Unidade “arbitrária”, posto que extratextual, que somente o historiador pode determinar, conforme suas opções teóricas, suas escolhas temáticas e suas hipóteses de investigação. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos, op. cit.

¹⁴ BARBOSA, Marialva. Como escrever a história da imprensa? *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*, Florianópolis, abril 2004.

¹⁵ BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

pensada e interpretada em diferentes contextos de tempo e espaço.¹⁶ Nesse sentido, falaremos em *representações* enquanto classificações que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. Burke complementa, ao sugerir que só acessamos o passado e o presente através de categorias e esquemas — ou, como diria Durkheim, às “representações coletivas” — de nossa própria cultura.¹⁷ Porém, “as representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes.”¹⁸

Segundo Kellner, os impressos moldam a vida cotidiana e influenciam o modo como as pessoas pensam e se comportam, como se veem e veem os outros e como constroem sua própria identidade.¹⁹ Sodré percebe, ao constatar a influência que a difusão impressa exerce sobre o comportamento das massas e dos indivíduos, uma ligação dialética entre o desenvolvimento da imprensa e o desenvolvimento da sociedade capitalista. O traço ostensivo que parece comprovar tal ligação consistiria na tendência à unidade e à uniformidade, através da universalização de valores éticos e culturais, como pela padronização do comportamento.²⁰

Cruz e Peixoto sublinham a impossibilidade de lidar com quaisquer fragmentos de um veículo da imprensa sem remetê-los ao jornal que os publicou numa determinada conjuntura.²¹ Ao observar o modo pelo qual determinada publicação se constitui como força histórica no interior de dada conjuntura espaço-temporal, Muir sugere o redirecionamento do objetivo da leitura e da análise para a configuração do projeto editorial, buscando desvendar sua historicidade e intencionalidade, uma vez que todos os documentos do passado foram escritos consoante certos propósitos, de acordo com as regras de composição textual vigentes em sua época.²² Dedicamo-nos a um *corpus* específico de textos e textualidades veiculado pelos jornais da zona sul de Mi-

¹⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

¹⁷ BURKE, Peter. *Variadas de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 72.

¹⁸ CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, 2005, p. 143-165.

¹⁹ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, op. cit., p. 10.

²⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, op. cit., p. 1-2.

²¹ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa, op. cit., p. 260.

²² MUIR, Edward. *Ritual in early modern Europe*, op. cit., 2005, p. 8.

nas Gerais na primeira metade do século XX, bem como os modos de interseção entre os impressos e os movimentos políticos e sociais da época.

IMPrensa, POLÍTICA E A UNIVERSALIZAÇÃO DOS VALORES DAS ELITES

Durante o ano de 2013, analisamos as 836 edições do semanário *A Campanha*, que abrangem o período de 1900-1934. Este parece ter sido o periódico mais importante na região sul-mineira à época de sua publicação, e hoje é o que se apresenta em maior número nos volumes encadernados no acervo do Centro Monsenhor Lefort. A sua edição de estreia data de vinte e dois de setembro de 1900.²³ “Leva na frente, por título e por égide, o nome desta velha terra da Campanha [...]”, município que outrora “falava por si e por todo o sul de Minas”. A mensagem do editorial estabelece como objetivo servir a à sua terra. Quando saúda o reaparecimento do antigo *Monitor Sul-Mineiro*, não o faz de forma acrítica. Ataca os seus redatores, por não “agitarem questões de controvérsia”, e o próprio periódico, que se estaria limitando “a um simples noticiário e alguns artigos de moral e religião, não cogitando absolutamente de se fazer órgão de outras necessidades e aspirações da população campanhense”. Diante disso, o autointitulado “órgão republicano do município” tais responsabilidades. “Na liça do jornalismo mineiro mais uma tenda se levanta”, prossegue o editorial preocupado em discutir, “com imparcialidade e independência”, todas as questões relativas aos interesses da cidade. Uma nota aparece no canto superior direito das primeiras edições:

Aspirando a verdadeira ordem e o verdadeiro progresso e rezando o mesmo credo político que fez outrora as glórias do seu nome, *A Campanha* é e será sempre a defensora convicta dos interesses deste município e a promotora estrêtua de sua prosperidade.

Nessa atitude, *A Campanha*, trazendo em seu programa o pressentimento de seu futuro e a iluminar-lhe a rota a estrela brilhante de seu passado, se manterá franca, intransigente e enérgica – não esmorecerá nunca!

Dois pontos merecem destaque. Primeiro, Kellner entende a cultura da mídia como um terreno de disputa entre grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais. Essa disputa seria vivenciada pelo público por meio dos

²³ CAMPANHA 1900 – SETEMBRO 20. *A Campanha*, Campanha, n.1, 22 set. 1900, p. 1-2.

discursos veiculados pela mídia.²⁴ Em resumo, os jornais fizeram-se espaço privilegiado de luta simbólica, no qual diferentes segmentos digladiavam-se em prol de seus interesses e interpretações sobre o mundo.²⁵ Segundo, Cohen considera jornalismo e literatura, imprensa e política equações desenvolvidas no ritmo das transformações sociais, e aponta para a formação de círculos dispostos a interferir nos destinos nacionais por meio da difusão de ideias. Uma radiografia da imprensa brasileira desde suas primeiras publicações evidencia as raízes políticas da atividade jornalística, que se teria constituído sempre a partir de determinados grupos sociais que viam na imprensa um meio de propagação de suas ideias e aspirações.²⁶ Isso fazia rarear a variedade de tendências políticas.

No Brasil, a grande e a pequena imprensa remontam ao século XX. A grande imprensa, das capitais, fez do tema político a tônica de sua matéria. Tal e qual a pequena imprensa, das províncias, que no início do século não tinha estrutura de empresa e passava pela transição do artesanal para o industrial. Nas palavras de Sodré, “a matéria principal deles [dos jornais das províncias] é também a política, e a luta política assume, neles, aspectos pessoais terríveis, que desembocam, quase sempre, na injúria mais vulgar.”²⁷ A redação do *A Campanha*, órgão dito republicano do município, era composta por membros da elite sul-mineira, os “doutores” Ferreira Brandão, Brandão Filho, Braz Cesarino e Leonel Filho, sob a gerência de João Baptista de Mello. Seus anseios políticos transbordavam das páginas do impresso, que os tornava públicos, travestido com os princípios da imparcialidade e da justiça:

Um dos múltiplos e nobres misteres da boa imprensa é, sem dúvida, recolher a queixa justa que sobe da onda ululante dos que sofrem, para leva-la, como um protesto vigoroso, junto daqueles que, erguidos às alturas do poder, são infiéis às suas missões. [...] No jornal devem refletir-se as ondas sonoras da opinião pública, a fim de repeti-la indefinidamente no órgão auditivo dos governos. Fieis a esses princípios, abrimos de par em par nossas colunas que nunca desdenharam

²⁴ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, op. cit., p. 10-11.

²⁵ LUCA, Tania Regina de. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (Org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 158.

²⁶ COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (Org.). *História da imprensa no Brasil*, op. cit., p. 104; 111.

²⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, op. cit., p. 324.

as causas justas, à toda e qualquer reclamação, sem nos importar o alvo que atinjam.²⁸

Os discursos veiculados pelo semanário permitem relacionar a história da imprensa com o papel político da atividade jornalística, que chegava ao público letrado à medida que o capitalismo avançava. Esse papel era comumente destacado pelo jornal, que nos tem permitido evidenciar o papel da imprensa “padronização do comportamento”²⁹ e na universalização de projetos, ideais e valores das elites.

A PROFILAXIA (E A EXCLUSÃO) EM PROL DO ORDENAMENTO SOCIAL

Para a corrente nacionalista da República Velha, que intentava superar o atraso e modernizar o país, um Brasil moderno significava necessariamente um Brasil europeizado.³⁰ Nesse contexto, em que as classes dominantes buscavam implantar o ideal de civilização moderna derivado do modelo europeu, políticas de saúde pública igualmente modernas eram pensadas como fundamentais para a construção do Estado-Nação.³¹ A estas somam-se as medidas de embelezamento das cidades, originárias de uma preocupação com o efeito estético na disposição de conjuntos arquitetônicos. Higiene e estética tornam-se os objetivos principais que orientavam os melhoramentos da cidade no início do século.³² O movimento sanitário, portanto, representou canal dos mais importantes para o projeto ideológico de construção da nacionalidade durante a República Velha, de modo que a ligação entre saúde pública e nacionalidade constitui traço marcante no movimento sanitarista.³³

Em 1918, o médico e inspetor-sanitário Belisário Penna publicou *Saneamento do Brasil*. Nesta obra a questão sanitária toma um enfoque político.

²⁸ NOTAS E NOTÍCIAS. *A Campanha*, Campanha, n. 668, 28 out. 1916, p. 1-2.

²⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, op. cit., p. 1-2.

³⁰ SANTOS, Luiz Antônio de Castro. O pensamento sanitarista na Primeira República: uma ideologia de construção da nacionalidade. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, 1985, p. 193-210.

³¹ CAROLA, Carlos Renato. Estado civilizador e controle social de doenças (1930-1964). *X Encontro Estadual de História - História: trabalho, cultura e poder*. Florianópolis, ANPUH-SC, 2004, p. 104.

³² LEME, Maria Cristina da Silva. A formação do pensamento urbanístico em São Paulo no início do século XX. *Espaço & Debate: Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, n. 34, p. 64, 1991.

³³ SANTOS, Luiz Antônio de Castro. O pensamento sanitarista na Primeira República: uma ideologia de construção da nacionalidade, op. cit., 1985, p. 193-210.

Penna conclui que, à exceção de São Paulo e em certa medida Minas Gerais e Rio Grande do Sul, os estados brasileiros só cuidavam das condições sanitárias das capitais e de algumas poucas cidades. Por essa razão, as populações rurais permaneciam no mais completo abandono. Várias eram as endemias em todo o país, com destaque para o amarelão, a malária e a doença de Chagas, às quais o governo central deveria combater através de uma política integrada de saneamento. Para lutar pela implementação de um programa de saúde pública em todo o país, Penna e outros sanitaristas fundaram a *Liga Pró-Saneamento do Brasil* em onze de fevereiro de 1918.³⁴ Liderada por Penna, a Liga pretendia alertar as elites políticas e intelectuais para a precariedade das condições sanitárias e obter apoio para uma ação pública efetiva de saneamento no interior. “Em um contexto no qual prosperava a ideia de salvação nacional, o sanitarismo encontrava-se sintonizado com as tendências gerais das correntes nacionalistas brasileiras [...]”.³⁵

A política sanitarista foi amplamente difundida na sociedade, o que pudemos atestar através da pesquisa com os jornais sul-mineiros. Em onze de maio de 1918, um artigo publicado pelo sul-mineiro *Colombo* veiculou dura crítica, de tom moralizante, contra as pessoas que faziam as necessidades fisiológicas na rua depois de uma noite de bebedeira. O jornal afirma que “a higiene pública se impõe como uma condição indispensável para o progresso de uma sociedade”, e que “tal assunto é sobejamente conhecido por todos os que primam por ter um certo grau de educação.”³⁶ No período em que a matéria foi veiculada, a pequena burguesia urbana assumia função política proeminente. Conforme destaca Sodré,³⁷ o público da imprensa pertencia majoritariamente a essa camada social, que influía nos jornais e era por eles influenciado. O artigo do *Colombo* nos parece relevante, pois demonstra como os ideais do sanitarismo eram veiculados no interior do Brasil, nas primeiras décadas do século.³⁸

Já no primeiro ano do século XX, a imprensa clamava por medidas de higienização que proibam conservar chiqueiros dentro do perímetro urbano. Na

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico sanitário e interpretação do país. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2000, p. 313-332.

³⁶ *Colombo*, Campanha, n. 37, maio 1918, p. 2.

³⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, op. cit., p. 356.

³⁸ PIEDADE FILHO, Lúcio F. R. Asseados e valorosos: o pelotão de saúde Oswaldo Cruz e sua cruzada higienista. In: *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, ago./dez. 2009, p. 65.

cidade sul-mineira de Águas Virtuosas, atual Lambari, “os suínos refocilados na lama empestam a atmosfera, desenvolvem o tifo, e entretêm nuvens de mosquitos.”³⁹ Em vias de evitar “o acúmulo de focos miasmáticos, donde provêm febres de mau caráter, e que exalam um fedido intolerável”, o jornal *A Campanha* aconselhou que, em matéria de higiene, é sempre mais prudente “antes prevenir do que curar”.⁴⁰ A discussão estava ainda viva sete anos mais tarde, quando o acúmulo de grande número de suínos, em pequenos pátios, era visto como infração flagrante à lei municipal e prejudicial à saúde pública. “A existência de chiqueiros nos pátios e terreiros da zona urbana nada mais é do que focos permanentes de miasmas pestilenciais.”⁴¹ O texto clamava pela promulgação de leis que proibissem esse tipo de estabelecimento.

A edição de nove de julho de 1912 do *A Campanha* denunciou focos de infecção em vários pontos urbanos, embora considerasse que os “germes do mal” poderiam ser facilmente removidos, e que isso dependeria do zelo de cada proprietário, a quem cabia cuidar da própria habitação.⁴² No sétimo mês de 1918, o jornal aplaudiu o serviço de saneamento rural de Minas, levado a cabo pelo governo do Estado por meio de decreto em que teria sido projetado um plano de profilaxia rural. De acordo com o semanário, os serviços de saneamento viriam a ser executados por meio de sérias medidas higiênicas, “combatendo-se, pelas obras de engenharia sanitária, as endemias e epidemias que, desgraçadamente, infestam este e outros estados”. Com métodos “modernos e científicos”, o governo de Minas visava, também, o combate à sífilis.⁴³

A pesquisa também nos permitiu analisar o tratamento dado às doenças pela imprensa sul-mineira de início do século XX. Nos jornais *A Campanha* e *O Campanhense* localizamos uma antiga forma de representação do enfermo que o relaciona à feiura e à monstruosidade. Se, historicamente, “a doença carrega consigo a feiura”,⁴⁴ artigos publicados nesses jornais permitem confirmar essa tese. Descoberta particularmente instigante foi a imagem horrífica outrora atribuída aos hansenianos. Na sua *História da feiúra* (2007), Eco

³⁹ PATEQUE, Garçon. A pedido. *A Campanha*, Campanha, n. 18, 26 jan. 1901.

⁴⁰ CHIQUEIROS. *A Campanha*, Campanha, n. 43, 27 out. 1901, p. 3-4.

⁴¹ HIGIENE. *A Campanha*, Campanha, n. 379, 13 dez. 1908, p. 3-4.

⁴² PELA HIGIENE. *A Campanha*, Campanha, n. 499, 9 jul. 1912, p. 1.

⁴³ SANEAMENTO DO ESTADO DE MINAS, O. *A Campanha*, Campanha, n. 718, 10 jul. 1918, p. 2.

⁴⁴ ECO, Umberto (Org.). *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 256.

transcreveu um excerto da *Estética do feio* (1853) de Karl Rosenkrantz, no qual se lê: “[...] a doença é causa do feio quando modifica de modo anormal a forma.”⁴⁵ Para Carlo Ginzburg, a repulsa responsável pela marginalização dos hansenianos na Idade Média colocava-os numa condição ambígua e limítrofe de “objetos de horror”, porque a doença, “entendida como símbolo carnal do pecado”, desfigurava os traços “quase dissolvendo sua aparência humana”.⁴⁶

Essa antiga forma de representação aparece em dois artigos do *A Campanha*. Na crônica natalina “O leproso”, publicada em 4 de janeiro de 1902, Coelho Neto evidencia o isolamento do enfermo: “Encolhido no lar, longe das gentes, canta. A pele roxa tressua, os olhos se encovam — é uma mandrágora viva. A lepra já vai lhe roendo os dedos, os lábios, as pálpebras, as orelhas, e ele, vendo-se aos poucos destruir, sofre calado ou geme solitário.” Na edição de 19 de abril de 1903, ano em que foi publicada uma série de textos sobre a “Cura da Morfeia”, o hanseniano é considerado “um infeliz fora da comunhão social”, que vive “em companhia de seus irmãos de infortúnio [...] até que a morte, mais piedosa do que a sociedade, dá-lhe o seu beijo fatídico, e o pobre, que foi sempre um morto entre os vivos, encontra finalmente repouso e abrigo [...]”. Leem-se também as seguintes considerações, que buscam justificar as políticas de exclusão:

O morfético, pelo estado especial de sua moléstia, além das úlceras que o mortificam, do aspecto medonho de suas chagas [...], é um exilado da sociedade que dele foge como de um foco epidêmico, já pelo pânico, já pelo asco que causa tão horripilante estado mórbido, e ficando isolado e quiçá entregue ao desprezo de seus concidadãos.

“Ainda sobre o problema da lepra”, publicada em 17 de novembro de 1929, na edição n. 39 d’*O Campanhense*, reforça ainda mais a antiga representação dos hansenianos. A notícia afirma que “Há ainda entre leprosos [...] a velha e estúpida lenda de que, para se curarem, devem transmitir a moléstia a sete pessoas.” Em seguida, narra o que chamou de um “fato horripilante”: durante os festejos do jubileu de Congonhas, em Minas Gerais, umromeiro, acompanhado de sua filha pequena, resolveu distribuir determinada

⁴⁵ ROSENKRATZ, Karl apud *ibidem*, p. 256.

⁴⁶ GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 50.

quantia entre os “lázaros”. Porém, antes de terminar a doação, um “morfético” de aparência jovem raptou a criança e saiu correndo em meio à multidão. Com o auxílio da polícia, o pai saiu no encalço da “repelente criatura”, encontrada horas depois, quando, na ânsia de se ver curado, o “maldito” tentava “contaminar a infeliz menina, cujo corpo, pelas mordeduras do monstro, era uma chaga viva.” Então, “A polícia narrou [...] a antiga história das sete vítimas que cada um deles deve fazer para alcançar a cura. Aquela menina era a sua terceira vítima.” A conclusão: “Não são raros os exemplos de morféticos que atacam e mordem pessoas sãs, de preferência as crianças, que, inermes, não lhes podem opor resistência à agressão assassina.”

Nos excertos supracitados, observamos traços que relacionam o enfermo ao contágio e à impureza. De acordo com a antropóloga Mary Douglas, a reflexão sobre esta última é fruto do cuidado com a higiene e do respeito pelas convenções sociais. A impureza refere-se à relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não ser, a forma e a ausência de forma, à vida e a morte; mas seria essencialmente a desordem, e esta, “ao mesmo tempo, símbolo de perigo e poder”.⁴⁷ Portanto, consideramos que os impressos se apropriaram de metáforas, tropos e motivos alegóricos em vias de exercer papel fundamental na figuração das noções de profilaxia, promovendo tanto a exclusão dos enfermos como a veiculação de mecanismos de controle de moléstias em prol de uma sociedade ordenada e higiênica. Kellner complementa, ao sugerir que a cultura da mídia ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos, definindo o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral.⁴⁸

Com o advento da imprensa sensacionalista na década de 1910, a saúde e as doenças tornaram-se alvo de interesse do público leitor. Nos jornais e revistas abundavam anúncios que ofereciam recursos milagrosos, panaceias como o *Rum Creosotado*, o *Bromil*, as *Pílulas de vida do dr. Ross*, o *Fermento Láctico Fontoura*, que surgiam em um momento de desenvolvimento científico e tecnológico. Em relação à indústria farmacêutica, Ana Luiza Martins explica que o periodismo se tornou a última palavra em propaganda, e a repetição insistente

⁴⁷ DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

⁴⁸ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, op. cit.

acabava por induzir o leitor, quase automaticamente, a escolher e a adquirir o produto exaustivamente anunciado.⁴⁹

Na edição de catorze de setembro de 1914 do *A Campanha*, a firma Daudt & Lagunilla divulgou nota destinada “Aos consumidores de remédio”⁵⁰ sobre seus quatro “preparados reconhecidamente eficazes”, medicamentos considerados “infalíveis”: *A Saúde da Mulher*, para curar incômodos de senhoras; o *Bromil*, para curar tosses, bronquite e coqueluche; o *Bora Boracida*, para feridas e todas as doenças da pele; e o *Depurativo Lyra*, para curar sífilis e eliminar as impurezas do sangue.

Os demais periódicos analisados também exploraram essa técnica. Neles, os remédios aparecem como “índice relevante da modernidade, um seguro contra as fraquezas e vulnerabilidades do corpo, um estímulo para a iniciativa e uma caução para o sucesso.”⁵¹ Em sua época, Machado de Assis resumiu a equação: “O mundo caminha para a saúde e para a riqueza universais [...] assim se explicam os debates sobre medicina e economia e a fé crescente nos xaropes e seus derivativos.”⁵² No início do século XX, esses prodígios e curas milagrosas pareciam sinalizar os progressos da ciência, e também eram comumente noticiados pela imprensa estrangeira.

Nas capitais, conforme explica Nicolau Sevcenko, tal fenômeno decorre do intenso surto de urbanização, que trouxe para as cidades pessoas de origem rural, rompendo o contexto da família ampla e a cadeia de transmissão do conhecimento de ervas, tratamentos e processos tradicionais de cura. O lapso teria sido preenchido pelos novos laboratórios químicos e, sobretudo, pela rapidez dos oportunistas em se dar conta da nova situação.⁵³ No interior, por outro lado, percebemos permanências dos chamados conhecimentos tradicionais. Em alguns casos, como no artigo intitulado “mordeduras de cobras”, o jornal recorre à fé cristã para afirmar que “O remédio para a dentada de cobras impropriamente chamado ‘pedra de cobra’, não é mais que o chifre de cerco (veado) carbonizado.”⁵⁴ Em outros, os conhecimentos ditos tradicio-

⁴⁹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 266.

⁵⁰ Cf. CONSUMIDORES DE REMÉDIO, AOS. *A Campanha*, Campanha, n. 579, 14 set. 1914, p. 2-3.

⁵¹ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵² ASSIS, Machado de apud *ibidem*, p. 552.

⁵³ *Ibidem*, p. 552.

⁵⁴ Cf. MORDEDURAS DE COBRAS. *A Campanha*, Campanha, n. 158, 10 jun. 1904, p. 3.

nais parecem ter sido apropriados sob a égide da ciência. As experiências de dois químicos-farmacêuticos, os Irmãos Xavier e Torres, com o palmito amargo, de uso comum entre os residentes do interior nas diferentes enfermidades do aparelho digestório, teriam resultado no *Vinho de Paty Amargoso de Xavier*, de uso recomendado em todas as moléstias do estômago, fígado e intestinos, como “má digestão, dores, azia, arrotos, enjoos, vômitos, dispepsias, gastralgia, etc. e na convalescença de todas as moléstias.”⁵⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão crítica acerca do papel dos impressos nas diferentes esferas da vida social, política e cultural permite traçar conjecturas acerca da representação das doenças em práticas letradas sul-mineiras, no início do século XX. O posicionamento da imprensa em relação à moralidade ou à conduta social tem revelado feições políticas que operam em vias de articular e disseminar valores, sempre determinados pelas classes dominantes que almejavam manter o poder. Fosse nos grandes centros ou nas cidades do interior, como Campanha, eram os membros desses estratos que produziam os impressos, veículos solidificadores da força política das elites nas diferentes esferas da vida social. Determinantes no que se refere à formação da opinião pública, suas vozes podiam reclamar por medidas profiláticas, exigir a construção de mecanismos que evitassem a propagação de epidemias, ou mesmo propor que os enfermos fossem afastados da sociedade dos sãos, reforçando ideias pré-concebidas a respeito de determinadas doenças. No mundo moderno, que parecia caminhar rumo à saúde e à riqueza universais, as reluzentes possibilidades de consumo apareciam estampadas nos jornais. Impondo-se com toda a força, superavam métodos tradicionais de cura, introduziam padrões e conformavam o imaginário social. No entanto, vimos que nas Minas Gerais de início do século XX essas realidades eram construídas, pensadas e interpretadas de um modo particular, bastante distinto daquele dos grandes centros. Na zona sul-mineira, os triunfos da ciência ainda dividiam espaço com os velhos métodos, ainda muito presentes nas sociedades agrárias e tradicionais. Os dados levantados durante a pesquisa continuam sendo analisados, e ainda estamos longe de esgotar todas as possibilidades suscitadas pelas fontes documentais.

*Recebido em: 26 de julho de 2016
Aceito em: 13 de setembro de 2016*

⁵⁵ Cf. PALMITO AMARGOSO NAS MOLÉSTIAS DO APARELHO DIGESTIVO, O. A *Campanha*, Campanha, n. 953, 28 nov. 1926, p. 3.

ARQUIVOS, RASTROS E HISTÓRIA
A PRESENÇA DE DARCY AZAMBUJA
NA REVISTA *PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO*

Margarete Jesusa Varela Centeno Hülsendeger
PUC/RS – CAPES

RESUMO: Os arquivos são um corpo organizado de documentos que mantém relação com uma instituição, resultado de uma atividade profissional ou sendo produzidos ou recebidos por essa mesma instituição, tornando-se documentos conservados. Assim, ao frequentar os arquivos, ao consultar documentos, o historiador se propõe a rastrear o passado, deparando-se, muitas vezes, com regiões silenciosas capazes de levar a outras narrativas históricas que valorizam o não dito. Com base nesses pressupostos, neste artigo, analisa-se a trajetória do escritor e jurista gaúcho Darcy Azambuja como colaborador da revista literária *Província de São Pedro*, assim como, discute-se a sua presença (ou ausência) na obra *A História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), do historiador Guilhermino Cesar. Desse modo, além de recuperar-se um pouco da história da *Província de São Pedro*, rastreia-se a participação de Azambuja, não só nesta revista, mas também no cenário da história literária rio-grandense.

PALAVRAS-CHAVE: Província de São Pedro. Darcy Azambuja. História da literatura.

ARCHIVES, CLUES AND HISTORY
THE PRESENCE OF DARCY AZAMBUJA
IN THE *PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO* MAGAZINE

ABSTRACT: Archives are an organized body of documents related to an institution, resulting from a professional activity, or are produced or received by this same institution, thus becoming preserved documents. When dwelling into archives and checking documents, the historian proposes to track the past, often facing silent regions that can take one to other historical narratives, some of which value the unsaid. Based on these assumptions, this paper analyses the trajectory of the writer and jurist Darcy Azambuja as contributor to the literary magazine *Província de São Pedro*, and debates his presence (or his absence) in *A História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), by the historian Guilhermino Cesar. In this way, recovering some of the history of the *Província de São Pedro Magazine*, this paper addresses the participation of Azambuja not only in the magazine, but also in the literary history scene of Rio Grande do Sul.

KEYWORDS: Contemporary literature; Contemporary criticism; *Sobre poesia: outras vozes*.

Margarete Jesusa Varela Centeno Hülsendeger é Doutoranda em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras/PUCRS.

ARQUIVOS, RASTROS E HISTÓRIA A PRESENÇA DE DARCY AZAMBUJA NA REVISTA PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO¹

Margarete Jesusa Varela Centeno Hülsendeger

INTRODUÇÃO

Quando um historiador se propõe a narrar um acontecimento ele deve ter consciência de que sua narrativa também será composta por “regiões silenciosas”, ou seja, acontecimentos deixados de lado em subordinação a outros que serão realçados. Aliás, as explicações das estruturas e dos processos históricos são determinadas, geralmente, pelo que será deixado de fora das nossas representações.²

Se o objeto de análise é a literatura, pode-se observar esse fenômeno ocorrendo tanto para obras como para autores. No entanto, faz parte da tarefa do historiador analisar as causas dessas omissões, podendo-se também, a partir delas, construir outra narrativa histórica que valorize o que não foi dito, pois os mortos, não podendo mais se pronunciar, precisam que alguém lhes dê voz e espaço para se fazerem conhecidos. Afinal, “O discurso sobre o passado tem como estatuto ser o discurso do morto.”³

Do mesmo modo, é preciso lembrar que “nenhum conjunto de eventos atestados pelo registro histórico compreende uma estória manifestamente acabada e completa.”⁴ Assim, as “verdades históricas” foram substituídas pelas “verdades narrativas” e “se a narrativa do passado é seletiva e secular não significa que ela seja falsa, porque se admitirmos isso, o único relato fiel do passado seria o próprio passado, e não o veríamos como história.”⁵ Assim, quando se constrói uma história da literatura é preciso ter a consciência de

¹ Este artigo é o resultado de uma pesquisa realizada para disciplina de Historiografia da Literatura Brasileira, ministrada pelas professoras doutoras Maria Eunice Moreira e Regina Kohlrausch, com material retirado do acervo DELFOS/PUCRS.

² WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 55.

⁴ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, op. cit., p. 106.

⁵ PERKINS, David. História da literatura e narração, *Cadernos do Centro de pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, março, 1999, p. 9. (Série Traduções).

que os dados que a constituem são sempre itens interpretados e avaliados; portanto, não são fatos dados objetivamente.⁶

Tendo como base o pressuposto de que uma história literária é intrinsecamente seletiva, arbitrária e incompleta, o objetivo, deste trabalho, é analisar a participação do escritor, jurista e professor Darcy Azambuja (1903-1970) como colaborador da revista literária *Província de São Pedro* (1945-1957). Além disso, discute-se a sua presença (ou ausência) na obra *A História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), do historiador e crítico literário Guilhermino Cesar (1908-1993).

A PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO

Em junho de 1945 ocorria o lançamento da revista *Província de São Pedro* uma publicação da Livraria do Globo, de Porto Alegre. Seu editor, durante os seus 12 anos de existência, foi o jornalista, político e escritor gaúcho Moysés Vellinho (1902-1980).

Em seu primeiro editorial, Vellinho deixa claro quais seriam os objetivos da revista: "... não afogar-se nas águas rasas da retórica regionalista", mas promover, no Rio Grande do Sul, "as obras de inteligência". Ele também prometia resguardar a revista dos "perigos do tradicionalismo estreito e das pieguices do saudosismo." Segundo Vellinho, o propósito da *Província de São Pedro* era manter em evidência "os temas e motivos da formação rio-grandense e de sua evolução dentro dos limites maiores da nacionalidade."⁷ Para que tais objetivos fossem alcançados a revista contou com a colaboração de diversos e qualificados escritores, jornalistas, críticos, poetas, filósofos e historiadores.

A intenção de manter em evidência "os temas e motivos da formação rio-grandense" já se manifestou no segundo editorial da *Província* (setembro de 1945) quando, aproveitando as comemorações do centenário da Revolução Farroupilha, Vellinho exaltou o espírito, ao mesmo tempo, guerreiro e liberal do povo gaúcho. Ao lembrar o tratado de Poncho Verde, escreve que até mesmo Duque de Caxias compreendia que "aqueles homens poderiam estar

⁶ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivistas. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 101-131.

⁷ *Província de São Pedro*. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre et al. *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*. Porto Alegre: PUCRS, 1999. CD-ROM.

errados, mas era preciso respeitá-los como brasileiros.”⁸ Moysés Vellinho conclui o editorial desse segundo número afirmando que “os homens só têm uma maneira de alcançar o respeito uns dos outros: é pagando, pontualmente, o seu preço pela liberdade.”⁹

Dois anos após o primeiro editorial, Vellinho acredita que — apesar da preocupação inicial de que a revista pudesse ser vista como uma “exacerbação regionalista”, despertando suspeitas e mal-entendidos — a *Província* atingiu os seus objetivos. Segundo ele, houve, da parte de diferentes críticos, jornalistas, poetas, escritores, sociólogos e romancistas, o devido reconhecimento da qualidade literária da publicação. A revista, na voz de seu editor, reafirmou a ideia de “que a cultura brasileira não deve ser orientada em favor de sua centralização, mas, pelo contrário, precisa-se alastrar-se, ganhar espaço dentro do Brasil, porque assim o reclamam urgentes imperativos sociais e políticos.”¹⁰ Ele termina esse editorial “festivo” declarando, “Uma revista como a *Província* de São Pedro, de puro interesse cultural, não precisa, para viver, senão do agasalho do espírito, fruto dessa generosa compreensão.”¹¹

Para Guilhermino Cesar,

[...] a maior virtude de nossa vida literária provinciana tem sido a profunda identidade de pensamento, dos homens que a constituíram, com o seu povo, sendo a opção a regra e a disponibilidade a exceção. E no Rio Grande, de modo particular, verifiquei essa presença viva do homem de letras, em todos os movimentos da alma coletiva.¹²

Nesse sentido, a *Província de São Pedro*, contando com as colaborações de autores oriundos de diferentes áreas do saber e de diversas partes do país, demonstrou que a cultura rio-grandense, mesmo não abrindo mão de sua identidade, fazia parte de um contexto maior, no qual a sua literatura tinha um espaço garantido. Para ratificar essa posição, Vellinho (no editorial de junho de 1945), vale-se, inclusive, de uma citação do jornalista, advogado, professor e crítico literário pernambucano Álvaro Lins (1912-1970): o escritor “será tanto mais nacional quanto mais for um produto da sua região; será tanto mais

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Província de São Pedro*. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre et al. *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*, op. cit.

¹² CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 15-16.

espiritual quanto mais se alimentar da inspiração que vem da terra e dos seres ligados à terra.”¹³

Analisando as opiniões de Moysés Vellinho e Guilhermino Cesar a respeito do papel da literatura rio-grandense, é possível notar que ambos defendem uma literatura que se identifique com o homem da terra sem esquecer, no entanto, seu caráter nacional. Em *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, Cesar admite que um exame mais miudamente crítico o convenceu “de que a literatura rio-grandense, ao contrário do que se pensa, jamais deixou de participar de todas as correntes válidas da literatura nacional.”¹⁴ Porém, estranhamente, apesar da semelhança de princípios dos dois posicionamentos, Cesar não faz nenhuma referência à *Província de São Pedro*, mesmo ela estando em circulação desde 1945 e ele tendo sido seu colaborador, escrevendo críticas sobre obras brasileiras.

Essa omissão pode ser justificada se levarmos em conta o fato de que a história literária escrita por Guilhermino Cesar se ocupa de um espaço bem delimitado no tempo, iniciando em 1737 e terminando em 1902. Assim, considerando apenas as datas limites de sua narrativa parece claro que a revista *Província de São Pedro* não poderia constar em sua análise. Cesar, quem sabe, preocupado com esses possíveis esquecimentos, explica que: “Num livro como este, as repetições são inevitáveis, até mesmo necessárias. As omissões, deliberadas umas, involuntárias outras, não desfiguram, porém, o essencial.”¹⁵

A declaração de Cesar de que “omissões deliberadas umas, involuntárias outras” podem ter ocorrido está de acordo com a ideia de que o partidarismo é comum nas histórias literárias. Afinal, os “desejos”¹⁶ do historiador também têm seu papel na narração de histórias da literatura. Eles determinam uma “intenção organizadora” que justifica omissões e ênfases porque, para um historiador, qualquer narrativa parecerá sempre incompleta e, de certa forma, arbitrária.¹⁷

Contudo, também é possível seguir outra linha de pensamento, perguntando-se: por que Cesar teria, então, feito referência à revista *Quixote*, publicada em 1947 (1947-1952), dois anos após o início da publicação da *Província de São Pedro*?

¹³ *Província de São Pedro*. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre et al. *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*, op. cit.

¹⁴ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*, op. cit., p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶ PERKINS, David. *História da literatura e narração*, op. cit.

¹⁷ *Ibidem*.

A resposta a essa pergunta pode ser dada pelo próprio Cesar quando, a propósito de caracterizar o que chamou de “sétimo período” da literatura rio-grandense, escreveu:

O sétimo período (1925 em diante) vem até nossos dias, até pelo menos ao aparecimento da revista *Quixote* (1947), onde uma nova geração, regionalista por um lado, universalista por outro, lança em foco nomes de certa importância, menos pelo que têm realizado do que pela inquietação que anunciam.¹⁸

A “intenção organizadora” parece indicar o caminho escolhido pelo historiador. Aparentemente, para Cesar, a *Província de São Pedro* não apresentava as características de uma publicação comprometida com o futuro. Ela não vivia o mesmo dilema que se notava nos escritores que contribuíam para a revista *Quixote*: “Surge o dilema: implantação de novo processo literário ou o regresso ao regional.”¹⁹ Além disso, Cesar tinha uma estreita ligação com os jovens escritores da *Quixote*, tendo sido, inclusive, mentor de muitos deles. Como explica Michel de Certeau: “Não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição do saber.”²⁰ Questões subjetivas que, na análise de uma história da literatura, não podem deixar de ser consideradas, pois elas influenciam de maneira significativa a forma como o historiador interpretará os dados que deram origem a sua narrativa.

De qualquer maneira, determinar as razões que levaram Cesar a “esquecer” a *Província de São Pedro*, enquanto valorizou a revista *Quixote* pode se tornar um espaço fecundo para pesquisas que desejem estabelecer com mais clareza os pontos de convergência e divergência entre essas duas publicações. No momento, é possível afirmar que a *Província de São Pedro* foi uma revista longeva (12 anos, 21 números), algo raro não só em sua época, mas também nos dias de hoje. Nas palavras de Alice Campos Moreira, organizadora do projeto “Revista Província de São Pedro”, do curso de pós-graduação em Letras da PUCRS, a *Província* “tinha como finalidade coligir, estimular e difundir as atividades e realizações da vida cultural do Rio Grande do Sul, fazendo-o dentro de um espírito de afirmação nacional.” Do mesmo modo, segundo ela, “Moysés Vellinho foi o primeiro que conseguiu, mesmo que por um curto período, afirmar a intelectualidade gaúcha no cenário

¹⁸ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*, op. cit., p. 20.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

²⁰ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit., p. 93.

nacional.”²¹ Propósitos que foram mantidos até a publicação do último número em 1957.

DARCY AZAMBUJA

Segundo Paul Ricoeur, “na noção de documento, hoje, já não se dá ênfase à função de ensinamento, mas sim à de apoio, de garantia, trazida a uma história, uma narrativa, um debate.”²² Partindo dessa ideia pode-se, então, considerar a *internet*, em particular o *Google*, como uma ferramenta interessante na busca de informações ou evidências para a construção de uma narrativa historiográfica. No entanto, é preciso lembrar que, como qualquer arquivo, ali também existem “zonas de silêncio”. Regiões que podem determinar as “molduras”²³ sobre as quais as narrativas históricas serão construídas. Assim, se digitarmos no *Google* o nome de Darcy Azambuja os diversos *links* que aparecem dirigem o internauta quase sempre para sua obra mais conhecida, o livro “Teoria Geral do Estado”, publicado em 1942, pela Editora Globo. Contudo, Darcy Azambuja foi um autor premiado pela Academia Brasileira de Letras. Seguindo seu rastro fora da *internet*, é possível, inclusive, descobrir que ele foi considerado durante algum tempo o sucessor de Simões Lopes Neto (1865-1916).

Em 1925, com apenas 22 anos, Darcy Azambuja publicou sua primeira obra de ficção, o livro de contos *No Galpão*, com o qual ganhou o prêmio da Academia. Além dessa obra, Azambuja publicou individualmente, *Contos Rio-Grandenses* (1928), *A Prodigiosa Aventura* (1939), *Romance Antigo* (1940) e *Coxilhas* (1956). Em todas essas obras percebe-se um estilo que oscila entre as histórias ambientadas na campanha e narrativas “cujo espaço é o da incipiente Porto Alegre dos inícios do século XIX”.²⁴

Darcy Azambuja também fez parte do corpo de autores da revista *Província de São Pedro*. Contribuiu nos anos de 1945, 1946, 1947, 1953 e 1955 com um ensaio, cinco contos e uma crônica. Os contos reapareceriam em 1956, em sua última obra de ficção —*Coxilhas*—, enquanto a crônica teria sido resultado

²¹ Província de São Pedro. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre et al. *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*, op. cit.

²² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Revisão técnica Maria da Penha Vilela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p. 197.

²³ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivistas, op. cit.

²⁴ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Darcy Azambuja*. Porto Alegre: IEL, 1989, p. 37.

de sua pesquisa para seu primeiro e único romance, *Romance Antigo*.

Pode-se perceber que, mesmo com a atividade de jurista (foi Procurador-Geral do Estado) e professor da faculdade de direito (UFRGS e PUC) ocupando a maior parte de seu tempo, Azambuja também teve um papel de destaque no universo literário do Rio Grande do Sul. Todavia, sua posição como escritor regionalista e virtual sucessor de Simões Lopes Neto foi perdendo importância ao longo do tempo. Atualmente, apenas a figura do jurista e professor Darcy Azambuja ainda permanece presente nas páginas da história rio-grandense.

Para Paul Ricoeur, “qualquer rastro deixado pelo passado se torna um documento para o historiador, desde que ele saiba interrogar seus vestígios e questioná-los. [...] O que guia o interrogatório do historiador é a própria temática escolhida por ele para guiar a sua pesquisa.”²⁵ Logo, cabe ao historiador, por exemplo, perguntar: qual o significado do esquecimento? E, no caso específico de Darcy Azambuja, questionar: porque sua obra não permaneceu como parte importante da história literária do Rio Grande do Sul? Ou ainda, mais simplesmente, inquirir: por que o escritor Darcy Azambuja foi esquecido?

Talvez não seja possível responder a essas perguntas, mas o fato é que o rastro existe, e, existindo, torna-se documento. Do mesmo modo, é importante salientar que o critério para aceitação ou rejeição de histórias literárias não é a “objetividade” ou a “verdade”, mas a “plausibilidade”, a “aceitabilidade intersubjetiva” e o “interesse” daqueles grupos sociais que aceitam histórias literárias como uma leitura válida.²⁶ Portanto, mesmo que o rastro seja frágil, é preciso conservá-lo intacto, pois será ele que orientará a busca, a investigação e a pesquisa.²⁷ E foi esse rastro, frágil e tênue, que foi seguido para escrever este artigo.

DARCY AZAMBUJA E A REVISTA *PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO*

Segundo Guilhermino Cesar,

Pode-se escrever sobre Molière sem sair de casa, ou no máximo indo consultar a biblioteca do vizinho. Mas acerca dos autores rio-grandenses, isso não é possível.

²⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*, op. cit., p. 198.

²⁶ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivistas, op. cit.

²⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*, op. cit.

Não tiveram eles ampla divulgação, seus livros não existem nas melhores bibliotecas do Estado; sua vida e seu merecimento intelectual, a ação que desenvolveram, as influências que determinaram, são cousas ignoradas pela maioria dos leitores.²⁸

Essa asserção é tão verdadeira nos dias atuais como era quando Cesar escreveu sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956). Daí a importância de um arquivo como o da revista *Província de São Pedro*, pois, quando se extrai de um arquivo a citação de um texto ou de um autor do passado significa, não só trazê-lo para o presente, mas “infundir outra vida ao que foi citado”.²⁹ Uma “vida” que permitirá a construção de uma ponte capaz de dificultar apagamentos, com um *corpus* apto a fornecer respostas mais convincentes a pergunta “do que é escrever entre nós”.³⁰

No primeiro número (julho de 1945) da *Província* já podemos encontrar um longo texto escrito por Azambuja. Trata-se de um ensaio intitulado “História e Imaginação”. Nele, o autor trabalha com o conceito de que os vazios da história, muitas vezes, precisam ser preenchidos pela imaginação. “Como reconstruir uma época remota, uma civilização desaparecida, sem um pouco de imaginação?”, ele pergunta.³¹ Explica que há algum tempo críticos e filósofos têm travado uma guerra contra a história e os historiógrafos por conta da incerteza e insegurança de seus métodos. Esses “escritores cépticos” e “filósofos desiludidos”, segundo ele, alegariam que os erros cometidos por conta dessas incertezas impediriam a história de converter-se em uma ciência.

Darcy Azambuja, em seu ensaio, defende um ponto de vista diferente. Para ele, a ideia da exatidão total é uma impossibilidade e, desde que se consigam aparelhos mais perfeitos, até mesmo as leis da ciência seriam apenas uma aproximação da realidade. Azambuja, nesse texto, coloca em dúvida, portanto, as “verdades históricas”, optando pelas “verdades narrativas”. Logo, não são de estranhar as suas posições sobre o papel da imaginação na narrativa histórica; afinal, segundo ele, “para fazer a história de um simples seixo, seria necessário conhecer todo o mistério do universo.”³² Ideia ratificada

²⁸ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*, op. cit., p. 20.

²⁹ MIRANDA, Wander de Melo. Arquivo e memória cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander de Melo. *Arquivos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 38.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.

³¹ *Província de São Pedro*. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre et al. *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*, op. cit.

³² *Ibidem*.

por Hayden White quando diz que

toda a narrativa não é simplesmente um registro ‘do que acontece’ na transição de um estado de coisas para outro, mas uma *redescrição* progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final.³³

Ainda em 1945, Darcy Azambuja publica na *Província* um conto chamado “Negrinho do Pastoreio” (setembro de 1945). Esse texto já fora publicado, em 1928, em seu livro *Contos Rio-Grandenses (Leituras Escolares)* e voltaria a aparecer em *Coxilhas* em 1956. Em março de 1946, Azambuja volta a publicar na *Província de São Pedro* apresentando o conto “Capivara no Milho” e em junho do mesmo ano publica outro conto chamado “Boi Carreteiro”. Essas duas histórias também estariam incluídas em *Coxilhas*.

Esses três contos ilustram o trabalho de Darcy Azambuja com a temática da Terra e do Homem, apresentando uma técnica narrativa que valoriza a onisciência, o paisagismo e o passado guerreiro do gaúcho. Em contos como “Negrinho do Pastoreio”, o “narrador coloca-se como personagem ou testemunha dos fatos narrados e os quadros descritivos desaparecem, dando lugar à utilização abundante do discurso direto.”³⁴ Já em “Capivara do Milho”, Azambuja deixa um pouco de lado a nostalgia tão comum nos contos em que o tema é a campanha, para escrever uma história mais leve e bem-humorada.

Em setembro 1947, publica na revista *Província de São Pedro* a crônica “Quando Porto Alegre Amanhecia”. Essa crônica aparece oito anos depois da publicação do livro de contos *A Prodigiosa Aventura* (1939) e sete anos depois de *Romance Antigo* (1940). Nas duas obras, Azambuja demonstra ter abandonado o regionalismo dos primeiros livros, inaugurando um novo ciclo em sua produção literária, voltado para o espaço urbano e para a história.³⁵ Nesses textos ele faz uma espécie de inventário de todas as mudanças sofridas por Porto Alegre desde o final do século XIX até o início do século XX: mudanças físicas, sociais e culturais.

Assim, em “Quando Porto Alegre Amanhecia” poderá se perceber a presença de muitos dos elementos existentes em *A Prodigiosa Aventura* e

³³ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, op. cit., p. 115.

³⁴ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Darcy Azambuja*, op. cit., p. 39.

³⁵ *Ibidem*.

Romance Antigo. Um procedimento que não se dava pela primeira vez, pois, segundo Baumgarten, “Darcy Azambuja reaproveita em ‘Romance Antigo’ uma série de informações presentes nos contos de ‘A Prodigiosa Aventura’.”³⁶ No entanto, ao contrário do que ocorreu nos dois livros, na crônica Azambuja exclui todos os componentes ficcionais para se concentrar apenas nos dados históricos. Inclusive, aproveita a crônica para defender uma série de ideias, entre elas de que “Com a cidade começa a história, isto é, começa a humanidade a ter consciência de si mesma.”³⁷

Darcy Azambuja só voltaria a colaborar com a revista, em 1953, com o conto “Meu Padrinho”. Um texto que também reapareceria em *Coxilhas*. Nele, como em tantos outros contos, o autor conserva muitas das características encontradas no livro *Tapera*, de Alcides Maya, onde há a utilização de um painel descritivo, rico em adjetivos, sugerindo distanciamento e estaticidade.³⁸

Em 1955, Darcy Azambuja encerra sua participação na *Província de São Pedro* publicando “Arma de Estimação”. Esse conto, assim como os anteriores, seria incluído no livro *Coxilhas*. Aqui, no entanto, a temática não é mais a vida na campanha, mas a oposição campo / cidade. A história foca-se no avanço da estrada de ferro, responsável, não só pela modernização do campo, mas também pela infelicidade que atinge o espaço rural, “já que com ela vem o homem da cidade, portador de distintos valores, que corrompe a campanha com suas ações.”³⁹

Analisando o material de Darcy Azambuja disponível na *Província*, pode-se perceber claramente sua trajetória como escritor. Contos com características fortemente regionalistas, apresentando “a mesma nostalgia na observação do espaço, tão comum nos contos de Alcides Maya e Simões Lopes Neto”⁴⁰ e textos de não ficção (ensaio e crônica) que trazem os resultados de suas pesquisas sobre Porto Alegre e a sua história. A temática rural e urbana constituindo dois eixos de produção reveladores dos caminhos trilhados pelo autor em sua trajetória literária.

Contudo, pode-se notar que o constante reaproveitamento de elementos nas suas narrativas de alguma forma o impediram de romper com os modelos

³⁶ Ibidem, p. 55.

³⁷ Província de São Pedro. In: MOTTIN, Antônio João Silvestre; MOREIRA, Alice T. Campos; GLOCK, Flávio Soibermann *et al.* *Revista Província de São Pedro / 1945/57: catálogo e texto*. Porto Alegre, PUCRS, 1999. CD-ROM.

³⁸ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Darcy Azambuja*, op. cit.

³⁹ Ibidem, p. 41.

⁴⁰ Ibidem.

literários que o antecederam. Fica, então, a pergunta: será que essa atitude conservadora foi a razão para que a sua obra deixasse de ser referendada pelas histórias literárias que vieram mais tarde? Ou ainda, até que ponto um virtual caráter modernista de Darcy Azambuja realmente se consolidou em seu trabalho como escritor?

Enfim, o fato é que há muito tempo uma cortina de silêncio caiu sobre o escritor Darcy Azambuja. Se esse silêncio é merecido ou não, pode ser uma questão para um estudo mais aprofundado. Talvez o importante, nesse momento, seja aceitar que “é nessa brutal capacidade de excluir certos fatos no interesse de constituir outros em componentes de estórias compreensíveis que o historiador exhibe seu tato e sua compreensão.”⁴¹ Tato e compreensão que também se revelam na construção de narrativas plausíveis e aceitáveis dos acontecimentos do passado.

CONCLUSÃO

O primeiro livro de Darcy Azambuja, *No Galpão*, foi considerado por Guilhermino Cesar como o “momento inaugural”⁴², do 6º período (1902-1925) de sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Conforme Cesar e outros autores — Moreira (1978) e Hamerski (1983) — Darcy Azambuja seria, além de um escritor regionalista, um representante do movimento modernista que se instaurou no Rio Grande do Sul nas duas primeiras décadas do século XX.

No Galpão constituir-se-ia, segundo Artur Hamerski, em uma palavra que “estrutura no tempo, a memória do regionalismo gaúcho, documenta as transformações por que passou o poder econômico, político e cultural no Rio Grande do Sul”⁴³. Alice Moreira avaliou esse livro como uma obra com notável unidade tornando “Darcy Azambuja, na opinião da maioria da crítica, o sucessor de Simões Lopes Neto”⁴⁴. Por todos esses motivos, e tantos outros que agora não cabe listar, *No Galpão* recebeu o prêmio na categoria de melhor livro de contos da Academia Brasileira de Letras, em 1925.

⁴¹ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, op. cit., p. 107.

⁴² PERKINS, David. *História da literatura e narração* op. cit.

⁴³ HAMERSKI, Artur. *A estrutura metafórica em “No Galpão” de Darcy Azambuja*. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 1983.

⁴⁴ MOREIRA, Alice Therezinha Campos. *O popular e o literário em Darcy Azambuja*, op. cit., p. 8.

Esses testemunhos levariam a acreditar que se trata de um escritor importante, com espaço garantido na história literária rio-grandense. No entanto, como já foi dito anteriormente, esse não é o caso de Darcy Azambuja. Seu rastro, nos dias de hoje, é frágil, muito frágil. Assim, enquanto Simões Lopes Neto continua sendo leitura obrigatória nas escolas, Darcy Azambuja foi quase que completamente esquecido.

Esse paradoxo chamou a minha atenção desde o início da pesquisa. Mesmo sabendo e reconhecendo a arbitrariedade e a incompletude das histórias literárias, senti-me compelida a tentar entender os motivos por detrás desse esquecimento. Sim, porque motivos existem, mas, como costuma ocorrer, também devem estar debaixo das camadas de silêncio que durante a passagem dos anos acabam sepultando obras, autores e até mesmo seus críticos.

A primeira pista para entender o que pode ter ocorrido encontra-se na introdução do livro de Guilhermino Cesar:

É hábito da historiografia literária registrar os autores adotando como critério de seriação as datas de nascimento. Procedi diferentemente. A data que tomei por base de precedência foi sempre a da obra mais característica; a da estreia, no caso de autores menos significativos. Pareceu-me preferível tal sistema, por motivos óbvios.⁴⁵

Ao reler esse trecho é difícil não se perguntar em que categoria Cesar teria incluído Darcy Azambuja: obra mais característica, obra de estreia ou autor menos significativo? O que leva a outra pergunta, feita por Michel Certeau: “o que é uma ‘obra de valor’ em história?”⁴⁶ Sua resposta é simples e direta:

Aquela que é reconhecida como tal pelos pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos ‘objetos’ e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas.⁴⁷

Nesse sentido, Artur Hamerski, ao analisar *No Galpão*, defendeu a ideia de que Darcy Azambuja estilizou o passado e o projetou no futuro. Para ele, tratava-se de uma obra que ultrapassava o mundo metafórico, induzindo o leitor a recriá-la.⁴⁸ Do mesmo modo, Alice Moreira, concordando com

⁴⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit. p. 72.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 72-73.

⁴⁸ HAMERSKI, Artur. *A estrutura metafórica em “No Galpão” de Darcy Azambuja*, op. cit.

Hamerski, via *No Galpão* um livro que se enquadrava perfeitamente no movimento modernista, ou seja, uma obra voltada para as origens valorizando o homem da terra; um “Homem de poucas palavras, de atitudes enérgicas, de espírito libertário”.⁴⁹

No entanto, uma questão retorna: será que o modernismo presente *No Galpão* se consolidou no restante de sua obra?

Alice Moreira, apesar dos elogios à obra *No Galpão*, reconheceu que em *Coxilhas* o escritor pouco acrescentou. Segundo ela, nesse livro Azambuja “retoma os temas da Terra e do Homem, confirmando, apenas, as características apresentadas, fixando e aperfeiçoando o estilo claro e conciso da iniciação literária.”⁵⁰ Baumgarten vai ao encontro de Moreira ao dizer que a postura assumida por Darcy Azambuja teve, no mínimo, duas consequências: o envelhecimento precoce de sua obra e o consequente distanciamento de sua ficção em relação à proposta modernista.⁵¹

Baumgarten, ao identificar a presença de uma dupla narrativa na produção literária de Darcy Azambuja — “ora valoriza a onisciência e o paisagismo, nos moldes característicos da obra de Alcides Maya, ora lança mão do relato dinâmico e do narrador testemunha ou personagem, próprios do modelo simoniano”⁵² —, considera esse um atestado não do rompimento com os modelos literários anteriores, mas da permanência destes e do seu reaproveitamento na modernidade.

E a palavra-chave é justamente essa, “reaproveitamento”. Se forem analisadas apenas as contribuições de Darcy Azambuja à revista *Província de São Pedro* esse procedimento é evidente. Todos os contos escritos para a revista em 1945, 1946, 1953 e 1955 reapareceriam em *Coxilhas*, última obra do autor, publicada em 1956. Até mesmo o ensaio de 1945 e a crônica de 1947 são “reaproveitamentos” de outras obras, *A Prodigiosa Aventura* (1939) e *Romance Antigo* (1940). Utilizando a definição de Michel Certeau, poder-se-ia dizer que Azambuja, ao longo de seu trabalho como escritor de ficção, apesar do reconhecimento conquistado no início de sua carreira, não representou um “progresso em relação ao estatuto atual dos ‘objetos’[...]”.⁵³ Aparentemente, toda a sua criatividade ficcional se esgotou em *No Galpão*.

⁴⁹ Ibidem, p. 45.

⁵⁰ Ibidem, p. 8.

⁵¹ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Darcy Azambuja*, op. cit.

⁵² Ibidem, p. 38.

⁵³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit., p. 73.

Quais seriam as possíveis razões para essa atitude?

Talvez, a atividade como jurista e professor ocupasse tanto o seu tempo que escrever ficção tenha sido apenas em um impulso da juventude, sendo rapidamente sobrepujado pela necessidade de escrever sobre o seu trabalho. Parafraseando Guilhermino Cesar, ao se referir a Caldre Fião (1824-1876), pode-se dizer: o jurista Darcy Azambuja matou o contista Darcy Azambuja. Ou, quem sabe, devêssemos, simplesmente, aceitar a posição de Baumgarten ao dizer que “do ponto de vista ideológico sua prosa ficcional pouco evolui em relação à literatura regionalista anterior ao Modernismo.”⁵⁴

Qualquer das escolhas levará ao mesmo resultado: Darcy Azambuja encontra-se na categoria de autor modernista sem realmente ter aderido aos ideais desse movimento. Sua obra permaneceu estacionada no tempo, presa a uma visão ideologicamente conservadora e a um conjunto de conceitos gerados na segunda metade do século XIX.

Essa ideia justificaria Guilhermino Cesar quando decidiu não mencionar Darcy Azambuja com a mesma frequência com que citou, por exemplo, Alcides Maya e Simões Lopes Neto. Para Cesar, apenas os dois últimos autores tinham as características que os consagrariam como representantes importantes de uma nova fase ou período da história literária rio-grandense:

Na prosa, retomando o fio da tradição “continentina”, Alcides Maya e J. Simões Lopes Neto voltam à campanha, sacodem o “monarca das coxilhas”, revolvem o passado rio-grandense, e então, estilizando, afeiçoando, brunindo a prosa, re-torcendo o período, — empregando valores estéticos denunciadores do Simbolismo, — provocam o surgimento de um novo tipo de literatura regional.⁵⁵

O mesmo raciocínio pode ser empregado para justificar o silêncio de Guilhermino Cesar para com a revista *Província de São Pedro*. Ela, apesar de todas as suas qualidades, não teria os atributos que, para Cesar, a diferenciariam como uma publicação comprometida com a “nova geração” regionalista que estava surgindo, característica que, aparentemente, a revista *Quixote* apresentava.

De qualquer modo, as escolhas do que é dito e, principalmente, do que não é dito, fazem parte do trabalho do historiador. Contudo, como explica Certeau, “a imagem do passado mantém o seu valor primeiro de representar

⁵⁴ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Darcy Azambuja*, op. cit., p. 41.

⁵⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*, op. cit., p. 392.

*aquilo que falta.*⁵⁶ A *Província de São Pedro* e Darcy Azambuja são apenas dois exemplos desse silêncio que muitas vezes se instaura sobre uma obra e/ou um autor. Silêncios que, assim como as omissões, são o resultado de “escolhas que lhes são anteriores, que não resulta, pois, da observação — e que não são nem mesmo ‘verificáveis’, mas apenas ‘falsificáveis’ graças a um exame crítico.”⁵⁷

Nesse sentido, dentro dos limites estabelecidos para essa pesquisa, narrei um pouco da história da *Província de São Pedro* e da participação do escritor Darcy Azambuja, não só nesta revista, mas também dentro do cenário da história literária rio-grandense. Contudo, estou plenamente consciente do caráter provisório e incompleto dessa narrativa, pois como explica Schmidt, uma história literária não pode reivindicar e jamais reivindicará completude e universalidade.⁵⁸ Esse é, sem dúvida, um conceito assustador, pois substitui as certezas de encontrar uma “verdade objetiva”, pela incerteza de que a interpretação do “fato histórico” está subordinada a “decisões pessoais”. No entanto, são essas decisões que impulsionam a construção de narrativas, transformando o historiador em um contador de histórias que a partir de “explicações plausíveis para corpos de testemunhos históricos descobrem a estória ou o conjunto de estórias contidas implicitamente dentro delas.”⁵⁹ Para concluir, volto a parafrasear Guilhermino Cesar dizendo que, esquecer Darcy Azambuja, não o incluir entre aqueles que fizeram a história da literatura no Rio Grande do Sul, isto é o que não me parece justo.

Recebido em: 29 de julho de 2016
Aceito em: 31 de agosto de 2016

⁵⁶ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit. p. 92.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁸ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivistas, op. cit.

⁵⁹ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, op. cit., p. 100.

ARQUIVOS ABERTOS DE ROBERTO PIVA O PANORAMA DE UMA TESE

Ibriela Bianca Berlanda Sevilla
UFSC

RESUMO: Este texto apresenta um panorama de minha tese de doutorado defendida em outubro de 2015. A tese é resultado do estudo nos arquivos deixados pelo poeta paulistano Roberto Piva (1937-2010); um deles localizado na cidade de São Paulo em posse do herdeiro dos direitos autorais, o outro, guardado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro desde 2006. A investigação em ambos os arquivos trouxe a descoberta de dois livros inéditos: *Corações de hot-dog* e *Out-door*. O recorte que constitui o corpo desta investigação literária está formado pela análise de notas e poemas inéditos colhidos de ambos os arquivos e pela análise de poemas do livro *Corações de hot-dog*. O fio condutor para pensar a questão do arquivo e para guiar a abordagem de leitura do *Corações de hot-dog* é a constante utilização da imagem do garoto, colocado em diferentes contextos, principalmente eróticos.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Piva. Arquivo. Poesia.

OPEN ARCHIVES OF ROBERTO PIVA: A THESIS OVERVIEW

ABSTRACT: This text is an overview of my doctoral thesis defended on October 2015. The thesis is the result of studies on the archives left by Roberto Piva (1937-2010), a poet from São Paulo. One of the archives is kept in São Paulo with Piva's copyright owner, the other one is kept in the Moreira Salles Institute in Rio de Janeiro since 2006. The research lead to the discovery of two unpublished books entitled *Corações de hot-dog* and *Out-door*. The main line of investigation drawn throughout the analysis of *Corações de hot-dog* and several unpublished poems and notes found in Roberto Piva's archives consisted of the image of the boy, who is placed in different contexts, mainly erotic ones.

KEYWORDS: Roberto Piva. Archive. Poetry.

Ibriela Bianca Berlanda Sevilla é Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários & Culturais.

ARQUIVOS ABERTOS DE ROBERTO PIVA O PANORAMA DE UMA TESE¹

Ibriela Bianca Berlanda Sevilla

Versar sobre um poeta deveria ser nada além de escrever sobre sua poesia. Mas como escrever desta poesia então sem entrar na esfera de seu criador? E por outro lado como falar de um “criador” se quem fala é a poesia mesma? Aos olhos dos homens, Deus é criador, mas quem fala são suas criaturas, elas é que têm a voz, a palavra e a habilidade incrível da comunicação. Esta foi uma das primeiras questões com as quais me deparei ao investigar os arquivos de Roberto Piva (1937-2010), poeta paulistano que teve sua produção poética publicada entre 1934 e 2008.

Uma poesia que “fala” de e em si mesma, se apresenta para o leitor em poemas feitos pela e através da vida, uma vida que em seu limite, encontra os limites da linguagem, encontra o sem limites da biblioteca. Mas poesia não comunica. Ela é uma criatura disforme, impossível de ser pega, pois é ouriço, na maioria das vezes não produz sentido, mas toca no corpo de quem a lê, bate e retumba no peito como um tambor. Nosso coração torna-se uma caixa acústica quando lemos os poemas deste irreverente, se me dou o direito de falar de vida; mas como não falar de vida se os arquivos (objetos de pesquisa deste trabalho) estão impregnados dela?

Piva, dizem, foi um homem corpulento que falava alto e gesticulava muito. Seu comportamento não era nada convencional, a começar (ou para terminar) por sua biblioteca. Se a biblioteca como a escritura pode ser espelho do artista, então sim, poderíamos dizer que Piva, o poeta, foi um homem mais do que excêntrico, consciente de seu papel na sociedade e muito preocupado com questões ambientais, que podem ser consideradas sua maior militância. Seus escritos estão também impregnados da preocupação com a necessidade da libertação sexual, que para ele objetivava uma mudança muito mais profunda e que iria além da aceitação da própria orientação sexual. Piva tomou para si e sua poesia o papel de incitar, mais do que tentar convencer do que quer que fosse. Incita com sua poesia o questionamento dos padrões

¹ Texto proveniente da tese “*Todos os pivetes tem o meu nome*”: imagens da subjetividade nos arquivos de Roberto Piva.

estabelecidos para uma ética (social) e para uma estética (literária), que estavam, para ele, convencionalizadas no cenário brasileiro onde se insere.

Ao reflexo de sua densa biblioteca, a poesia de Piva incita o leitor a pensar a partir de uma perspectiva diversa, como seus antecessores mais radicais, Dante, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Artaud, Breton, entre tantos outros. Tomando de seus autores favoritos seus “toques de inferno” Piva engendra uma poesia que incita/excita a partir da confusão causada por suas imagens poéticas e da exaltação do que seria feio e criminoso, para desarrumar a imagem de um cenário “careta” de uma realidade onde já não há mais nada a ser profanado.

Cenários aliás que foram sendo modificados, revisitados e reengendrados no decorrer das publicações de Piva. Passaram das ruas e praças de São Paulo para as praias e arredores campestres do estado, transformando a crítica ácida e a agonia do corpo e da razão, presentes predominantemente nos primeiros três livros, em uma crítica satírica, inserida em uma cosmogonia própria atravessada por êxtases.

Ao mergulhar nos arquivos de Roberto Piva, um deles guardado por Gustavo Benini² em São Paulo e o outro, pertencente ao acervo de poetas do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de identificar essas movimentações e distintas nuances que toda sua obra, tanto a publicada quanto a inédita, apresenta quando reunida cronologicamente, incluindo o livro *Corações de hot-dog*, até então não publicado. *Corações*, foi realmente um achado muito importante para a obra do poeta. Este inédito, se tivesse sido publicado, fecharia a tríade notadamente erótica de Piva com os livros *Coxas*, publicado em 1979, e *20 poemas com brócoli* em 1981.

O ineditismo de dois livros guardados nos arquivos de Piva, um deles ainda não lido ou analisado, intitulado *Out-Door*, bem como o ineditismo de inúmeros poemas belíssimos e potentes traz à tona a impossibilidade de fechar as publicações de Piva em uma obra completa. Pois o arquivo também é obra na medida em que é colocado à disposição de quem o queira acessar. Dentro de limitações e restrições, observando a lei dos direitos autorais, pesquisadores interessados podem ter acesso aos livros inéditos na instituição que os guarda, o IMS-Rio.

Ainda que a pesquisa literária preveja o acesso a arquivos quando possível,

² Gustavo Benini é o herdeiro do espólio de Piva.

acessá-los de fato, foi colocar-se frente às complexidades intrínsecas desta categoria de documento, para além de seu bem ou seu mal, pensando com Derrida no “mal de arquivo”. Foi também necessário lidar com as dificuldades de acesso em observação à lei de direitos autorais, dispêndio de recursos financeiros e tempo de pesquisa. Outro dos desafios com o qual me deparei, principalmente no *arquivo privado* (SP), foi encontrar a melhor maneira para catalogar e citar as partes do arquivo. Enquanto que o *arquivo institucional* (IMS-Rio) já apresenta uma organização em séries, tem uma maneira interna de atribuir referências para citações, um tipo semelhante de referenciação teve de ser feita para atender aos requisitos acadêmicos de uma tese.

Por outro lado, no arquivo guardado em São Paulo trabalhei no âmbito do ultra privado, tive toda a liberdade e tempo para vasculhar tudo que pude. Mantive sempre a cautela de ser o mais discreta e criteriosa possível ao fazer o recorte com o qual compus minhas análises, pois até certo ponto tudo importava, fosse um endereço ou um número de telefone, fosse a suspeita a letra manuscrita, que por muitas vezes precisei parar e comparar para poder decifrar o que estava escrito. É por esse motivo que falo não só de poesia, mas de vida, de uma vida literária cunhada à mão trêmula que persistiu na experiência literária até esgotar a vida, como diria Valéry.

O mergulho nos arquivos, por muitas vezes impossibilitou a subida à superfície para respirar. Sua densidade e variedade de formas arrastaram o olhar cada vez mais através de caminhos rizomáticos revelados um após o outro. É impossível ver tudo que um arquivo revela. Parece haver sempre um duplo escondido, algo ainda mais velado atrás de cada descoberta.

Desde de os escritos de infância, passando por documentos familiares, recortes de jornais e cópias de suas publicações guardadas entre livros, carimbos e fotografias, em estantes adornadas com estatuetas de suas divindades favoritas, chocalhos e tambores, foi possível ver o constante trabalho naquele material, pelo movimento de escrever, rasurar e escrever novamente em seus cadernos.

A descoberta de raridades como a primeira publicação de Piva, a *Ode a Fernando Pessoa* e o manuscrito do livro *Piazzas* fizeram mais enigmática ainda a incursão nos arquivos, pois nada pôde revelar porque aqueles dois itens não entraram na parte do arquivo que se tornou institucional, considerando o valor que teriam para aquela coleção. Tanto esta quanto várias outras perguntas ficaram sem respostas. Não há, por exemplo, qualquer indício ou

parte do manuscrito do livro *Paranoia* (se é que existiu) nem indicação certa do porquê o *Corações de hot-dog* não foi publicado, tendo sido guardado como um boneco, ordenado e revisado pronto para publicação no arquivo institucional do IMS-Rio. Quanto ao outro livro inédito intitulado *Out-Door*, vários dos poemas encontrados ali foram publicados em *Ciclones* (1997).

Em depoimento dado na noite da leitura de alguns dos poemas inéditos na Casa das Rosas em São Paulo, em 24 de setembro de 2013, Claudio Willer menciona que a recusa de publicação pela editora Brasiliense teria deixado Piva tão irritado, que o poeta teria recalçado o fato e guardado os inéditos entre seus papéis. Willer lembrou ainda que, na época, a editora estava lançando livros direcionados a um público mais jovem e convidou Piva para publicar, mas *Corações de hot-dog* foi recusado. Embora Willer atribua a recusa à temática homoerótica do livro, isso não pode ser confirmado.

Sergio Cohn, que de algum modo trouxe Piva de volta à cena literária dos anos 1990 através da revista *Azougue*, também tinha notícias da existência deste livro. Em uma conversa que tivemos em 30 de março de 2015, Cohn diz o seguinte:

No prefácio da segunda edição do *Piazzas*, em 1981, o Willer cita o *Corações de hot-dog*. Para mim, isso sempre marcou, porque virou um livro mitológico que eu precisava conseguir. Ele coloca como um livro que o Piva lançaria em seguida, então acho que podemos garantir que havia essa intenção. A Brasiliense estava editando diversos poetas da poesia marginal naquela época, Leminski, Ana Cristina Cesar, Chacal, Francisco Alvim, Waly Salomão. Faz sentido que o Piva tenha procurado o Caio Graco, que era editor na época, ou o Luiz Schwarcz. Mais provavelmente o Luiz Schwarcz, que criou essas coleções, e hoje é dono da Cia. das Letras. Sempre me soou estranho que o Piva tenha editado sua antologia pela L&PM, e não pela Brasiliense. Foi o único.

Consultado sobre o assunto, Luiz Schwarcz responde que:

Todo o contato com o Roberto Piva era feito pelo Caio Graco. Eles eram amigos e de fato houve algum desentendimento relativo à publicação de um livro. Não acredito ter sido o homo erotismo a razão pois o Caio Graco era muito aberto e aceitava o tema com franqueza. Acho que dizer que havia planos de publicação que não se realizaram é verdade. Mas atribuir à temática a razão do desentendimento não me soa correto. Não sei dizer o que aconteceu. Eu não cheguei a ler o livro.

Ao que parece, Piva não compartilhava muito seus projetos nem seus

escritos a não ser com editores quando efetivamente preparados para a publicação. Através da análise tanto das notas e poemas escritos nos cadernos e os datiloscritos dos dois livros inéditos, principalmente o do *Corações de hot-dog* que traz marcas de revisão, é possível compreender que Piva foi um poeta muito rigoroso com seus escritos, sobretudo no que diz respeito à publicação de seus poemas. Antonio Zago, o amigo com quem Piva datilografou os poemas do *Corações*, depõe sobre a exigência e o rigor do poeta na hora de passar os poemas para sua versão que seria definitiva. Zago diz: “[...] às vezes a gente batia novamente, umas cinco, dez vezes, até ficar na postura que ele queria. Então a gente ia jogando... ‘não, faz de novo’... Que pra mim, tudo que eu aprendi sobre poesia foi fazendo esse trabalho.”³

Assim como os poemas do *Corações de hot-dog*, tidos pelo poeta como “brinquedos loucos de uma dada-odisseia”, seus cadernos também podem ser considerados brinquedos com os quais Piva inventou um personagem para si mesmo. Por vezes crítico, por vezes satírico e sempre revelando paixões, seus arquivos que mostram a composição de uma subjetividade artística, transbordam por todos os lados de subjetividades em devir. O que quero dizer com isso é que ficou evidente em minhas análises que o eu poético, lírico & delirante, no caso de Piva, se manifesta de diferentes maneiras e formas, compondo distintos corpos e vozes que corroboram para formar um *Eu* enunciador sempre outro.

O CORAÇÕES DE HOT-DOG “IN CONTEXT”

Considerando que o livro *Coxas* foi reivindicado na revista *Lampião da Esquina* como um livro a entrar para a biblioteca gay, penso que o *Corações*, se tivesse vindo à público, também entraria para a coleção de sugestões aos leitores da revista; provavelmente por intermédio de Glauco Mattoso, poeta amigo de Piva que foi colaborador da revista. Contudo o *Corações de hot-dog* revela muito mais do que cenários gays e relações homoeróticas. Recuso-me a aceitá-lo como um livro gay. Ele é para mim, muito mais um livro erótico e em grande medida um livro sobre o êxtase atravessado de imagens satíricas e uma grande dose de irreverência. É no procedimento, na técnica poética que está, talvez, a maior beleza deste livro. As composições que vão de apropria-

³ Entrevista com Antonio Zago feita em São Paulo em novembro de 2014.

ções, reapropriações, montagens, anacronia e sincronia, simultaneidade de tempos e espaços, até a criação de cenários surreais, trazem para o presente do poema a urgência de pensar seu próprio tempo e realidade.

Antonio Zago, que escreveu o posfácio para o *Corações de hot-dog* observou que Piva opera uma integração e desintegração na poesia refletindo a fragmentação da cultura urbana. É também parte do procedimento poético de Piva, sempre no limite, nos bordos e nas tangências dos opostos. Seguidor de seu mestre dionisíaco, Piva parte do bem e do mal para o além onde alcança a poesia.

Em lampejos de simultaneidade temporal operada pelo poeta como um procedimento mnemônico de inclusão, transferência e transposição de realidades experimentadas, os poemas abrem-se em inúmeras e variadas dimensões. A primeira destas dimensões é o corpo, o garoto, que às vezes é o centro em torno do qual as outras imagens são compostas. Em alguns poemas as imagens que “ativam” a imaginação do poeta, por assim dizer, e que estariam conseqüentemente em uma primeira “dimensão” (imaginando o poema como um objeto multidimensional), são compostas pela evocação do nome de seus poetas favoritos: Dante e seu “Paraíso da Paixão” no poema “Corações de hot-dog”, Virgílio e suas *Bucólicas* nos poemas “Verão” e “Bar Jeca”, Lorenzo de’ Medici e sua *Canzona di Bacco* no poema homônimo e no “Praça Marechal”. Ao mesmo tempo em que estas referências literárias aparecem em primeiro plano nos poemas, temos referências a deidades de todos os tipos e a outros poetas que aparecem em segundo, terceiro ou quarto plano, figuras que nesta justaposição dão um efeito em que todo tempo é presente.

Desde fim do século XIX, início do século XX, Aby Warburg pesquisara intensamente os significados dos mitos e figurações da Antiguidade clássica para a sociedade do Renascimento. Para explicar a transmissão das imagens da Antiguidade para o presente ele cunhou a noção de *Pathosformeln*. Esta fórmula consiste no reconhecimento de imagens arquetípicas que retornam em contextos diferentes ao longo da história da arte. Warburg concebia a história das imagens através da estratificação de experiências diversificadas. Assim como as épocas se sobrepõem por meio dos diversos sedimentos geológicos, a história da arte vista de modo anacrônico, seria composta da “sobrevivência” das imagens estáticas que condensam a criação originária (*pathos*) com a repetição do cânone.

A partir de dados formais observados na representação do movimento

das roupas e dos cabelos nas pinturas de Botticelli, Warburg buscou investigar as atitudes fundamentais que diferenciavam o homem da renascença daquele da Idade Média. Para ele a Antiguidade presente na sociedade florentina do final do século XV, não tinha nada da atitude apolínea clássica, mas ele percebeu ali um “pathos dionisíaco” que expressava estados emocionais “no limite da tensão”. Carlo Ginzburg explica que:

Através da noção de *Pathosformeln*, as representações dos mitos legadas pela Antiguidade eram entendidas como “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores... procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana.”⁴

Deste modo, Warburg observou que a sobrevivência das imagens da antiguidade clássica, ou seja, a “adoção das *Pathosformeln*” pelos artistas do Renascimento, mostrava além de traços fundamentais da natureza humana, uma completa ruptura com a arte e com o pensamento medievais.

A Antiguidade retomada na poesia de Piva, nas imagens de Dante, Virgílio e Lorenzo de’ Medici e suas obras, e nas imagens de Dionísio, Priapo e os Sátiros é notadamente um recorte que reativa sentidos específicos, a partir de uma noção “ciclônica” de realidades experimentadas nas brechas imagéticas que ela engendra na poesia. Em um movimento ao revés daquele das pesquisas de Warburg, vamos aqui, conduzidos pelo procedimento delirante do poeta, da palavra para a imagem — imagens poéticas multidimensionais.

Mas o que mostram estas sobrevivências na poesia de Piva? Enquanto a *Pathosformenln* da antiguidade observada na arte do renascimento mostrou a ruptura com a Roma tradicional e a mudança de comportamento em direção ao helenismo, o que mostram os autores da renascença italiana que “sobrevivem” / aparecem na poesia de Piva imersos em uma atmosfera completamente erótica?

Para Walter Benjamin a língua realiza a conjunção entre os fragmentos erráticos e o princípio construtivo através do ritmo. Somente a musicalidade, escreve Didi-Huberman, “temas con contra-temas, medidas con desmesuras, tempi con polirritmos, timbres con texturas — permite introducir en el saber

⁴ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 44.

del historiador el anacronismo de su objeto.”⁵ De um modo muito semelhante podemos compreender, através da musicalidade e das alternâncias imagéticas, o anacronismo dos objetos poéticos manipulados por Piva. Os “brinquedos loucos de uma Dadá-Odisséia” em analogia ao “quebra-cabeça chinês”, onde Benjamin viu “una primera prefiguración alegórica del principio cubista en el arte plástico” e que evocava, para ele, a “ação desintegrante da morte”, ou da ebriedade, e principalmente “el trabajo construtivo del pensamiento.”⁶

Este “princípio construtivo”, que Benjamin entreviu na possibilidade de criar uma imagem única a partir de “elementos erráticos”, emerge necessariamente do ato de pôr em jogo do próprio corpo em uma “montagem da experiência”, cujo resultado final seria a “constituição de um saber”. Um saber inserido no tempo, ou ainda, na possibilidade de ler o tempo nos brinquedos/poemas. Por outro lado, Agamben explica que o país dos brinquedos de Collodi é um lugar “em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém esqueceram o sentido e o escopo.”⁷ Nesta observação, Agamben propõe pensar o tempo, ou ainda, o desmantelamento do tempo inserido na dimensão do jogo. Enquanto para Benjamin, brincar com imagens, em uma espécie de montagem de experiências, acaba por constituir um saber do tempo, Agamben entende que enquanto o homem joga manipulando seus brinquedos (pensaremos aqui em poemas), ele se insere no tempo sagrado, ainda que amparado pelo tempo humano.

Agamben nos lembra de que tudo que “pertence ao jogo pertenceu, outrora, à esfera do sagrado” e tudo que se presta ao jogo, tudo que é antigo, ainda que não tenha uma “origem sacra”, pode se tornar brinquedo principalmente em mãos infantis. Ele esclarece que:

O caráter essencial do brinquedo — o único, se refletirmos bem, que o pode distinguir dos outros objetos — é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais” (com a condição, porém, como mostra o exemplo da miniatura, de compreender este “uma vez” e este “agora não mais” não apenas em um sentido *diacrônico*, mas

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 212.

⁶ Cf. *Ibidem*, p. 211.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 85.

também em sentido *sincrônico*).⁸

E mais adiante, completa:

O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que Lee consegue extrair por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função da sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente — jogando, pois tanto com a *diacronia* quanto com a *sincronia* — presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”.⁹

Assim, pensando o poema em analogia com este brinquedo que contém em si tanto a diacronia quanto a sincronia do tempo, pois que manipula imagens do passado no presente, transformando-as em significantes modificados, justapostos em diversas dimensões, montados de fragmentos, os poemas parecem trazer o tempo do “era uma vez” para o “é agora”. Se o jogo rompe a ligação entre passado e presente fragmentando a estrutura temporal em eventos e transformando a sincronia em diacronia, os poemas enquanto “brinquedos loucos de uma Dadá-Odisséia” (aqui também há justaposição de tempos da história da arte) transformam, pela anacronia, o tempo em um infinito presente.

Os “brinquedos loucos” de Piva tiram de cena a subordinação ao trabalho para focar no jogo, que entra no contexto como seu contrário, suspendendo o tempo diacrônico, o medo da morte (pois jogar é pôr-se em jogo) e a seriedade da vida¹⁰, pois justamente a poesia “está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”, afirma Johan Huizinga.¹¹

Reproduzo a seguir alguns dos poemas do livro inédito *Corações de hot-dog*, citados acima. Dada a limitação do espaço as análises foram excluídas deste texto.

⁸ Ibidem, p. 86.

⁹ Ibidem, p. 87.

¹⁰ Cf. BATAILLE, Georges. Estamos aquí para jugar o para ser serios? In: *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 207.

¹¹ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 88.

51
CORAÇÕES DE HOT-DOG

Para

Anselmo Augusto Varoli

"estás aqui desde

o princípio"

"fu di tal volo

che nol seguitera lingua né penna"

Paradiso, canto VI

Dante

ônibus

viagem de Dante no Paraíso da Paixão

³²³
AMOR = LUZ

Guararema Moji São Paulo

Torsos olhos nos olhos

vigas estreladas

³²⁶
montanhas com coração dentro

³⁸⁸
martir é o rabo da mula

³⁶⁴
fogo no rosto do meu amor

³²⁶
Sol entre nuvens cabeludas

pés inchados

potência da potência

olhos de novo

Osiris crucificado em

seus olhos?

brejos

³⁰⁶
vento janela cortinas explodindo

boca sem sumo

³²⁸
órgão em sintonia

forno
 forno
 254 ônibus um forno
 meu olhar no teu no meu
 292 no centro rodopiante
 de tua língua louca
 fogo no rosto do meu amor
 Paradiso Now
 pés inchados
 242 botas de couro da Lua
 364 meus pés nos teus nos teus olhos
 nos meus pés nos olhos
 flocos de pura paixão
 344 tua mão no meu braço &
 214 nuvem na minha boca
 sopro olho suplicante
 312 tua boca
 287 olho
 273 na minha boca
 qualquer coisa de Valéry na
 30 tua conversa
 300 o deus brinca nos
 teus ombros de sal
 vertigens
 ondas do mar amado &
 246 sem nome
 aqui mesmo se acomoda o

princípio
 344 rojões
 323 ônibus que dança no
 299 canto da orelha
 o dragão é sonoro
 364 o olho é sonoro
 eu posso dançar na tua boaa de
 254 trevas rosadas
 305 quaresmeiras
 trópico no suor da mão
 249 vidros
 satélites
 Blake
 sim, finalmente o crepúsculo
 326 amado de Blake
 flor espiritual no canal cósmico
 só você
 só você
 desenhar um pássaro de água no seu rosto
 290 príncipe
 Rei do Universo
 pele sem nada dentro
 você ficou na minha pele
 EU QUERO VOCÊ AGORA
 333 vento
 ondas de formigas marinhas

VERÃO

Relendo Virgílio num ônibus da
³⁶⁶
 Cometa
 rumo aos litorais bucólicos com
 discos-voadores experimentados
 faço o mundo sangrar no pára-brisa
 Corydon enfeitando o coração
 antes de ler Notícias Populares
 acariciado nas coxas por
 algum Alex distraído
 Festejo Iemanjá na Sibila de Cumae
 batendo cabeça no altar de Mecenas
 ressuscitado
 que vai pagar drinks
 pro poeta

BAR JECA

qualquer coisa de Virgílio na alma daquele
 garoto
 o formose puer, nimium ne crede colori
 mascando minha macauva incrementada
 sonhos sonhados de sanhaços
 chiclê de bola de uma religião
 qualquer
 ruas como rédeas nas minhas luvas
 dirijo tudo para o atleta-feiticeiro
 deus-porco com tetas de fora
 além do trem & do varal
 o formose puer, nimium ne crede colori
 qualquer coisa de Virgílio na alma daquele
 garoto

PRAÇA MARECHAL

²⁷³
 chupando sorvete de nozes
 & relembando poemas
 de Lorenzo de' Medici
³⁷²
 garoto vadio dobrando o sonho
 pombas revoam sobre as caras
 das crianças
 sol desabando
 na palmeira

LORENZO DE' MEDICI

Lorenzo:
³⁴³
 chama pajem adolescente
 que velava teu sono banhado em ácido
 vem no doce calombo da av. São João
 desfilar o coração nu & atrapalhado
 os garotos estão mais sábios agora
 os clássicos ⁴⁰ têm maior circulação &
²⁹⁰
 não perturbam o Sono
 ecos estranhos provocam tua
 Canzona di Bacco
 ... giovinetti amanti,
 Viva Bacco e viva Amore!
 tua poesia chapada é uma
 teia de aranha de estrelas
 como o centurião Vico & seu Bestione
 da Destruição
 quem quiser ser alegre seja:
 do amanhã não há certeza

Embora os poemas apresentados tenham evidentemente suas particularidades de composição e de abordagem temática, o *Corações de hot-dog* como um todo apresenta, principalmente, uma experiência estética baseada na paixão extática que se dá no corpo, através do corpo e está voltada para ele. Essas relações extáticas parecem extrapolar a ideia da imperfeição e incompletude do homem frente ao seu deus. Não se trata da busca de uma verdade, nem de uma elevação mística, ou salvação, na medida em que os poemas apresentam não um homem afastado de deus, mas que se encontra ao lado dele, não ao lado do Deus católico, mas entre os deuses pagãos que ora são os da mitologia, ora são as entidades da umbanda ou do candomblé e, em outros tantos momentos, os deuses aparecem na figura de poetas, os seus favoritos, geralmente canônicos.

Assim, a subjetividade que se entranha na poesia de Piva, os eus e os objetos a ela relacionados convivem ora em harmonia, ora em tumulto com deuses transfigurados e personagens de épocas diferentes transpostos para o contexto do poema. Não é possível, desta maneira, determinar, delinear ou conceber esta subjetividade que insiste em manter seu lugar nos poemas, a não ser como um sujeito delirante, “pluriforme”, pansexual, extático.

O êxtase figurado no *Corações de hot-dog* é muitas vezes sinônimo de espasmo sexual, leva para *fora* do corpo, que é um delírio, mas volta ao corpo, como o movimento do bumerangue — a exemplo dos últimos versos do poema “Corações de hot-dog”. Esta poesia nos mostra que no momento do êxtase, em que uma individualidade se funde com a do outro presente no ato erótico, a supressão do limite de si mesmo e do outro é a violência mais profunda em direção à subjetividade. Dado que a relação erótica pressupõe a dissolução dos limites do eu e sua fusão com o outro ou com um fora, então o eu poético, como um sujeito fora de si, não é senão sua própria dissolução, ou seja, uma completa sublimação do eu.

Nietzsche encontrou na arte a única alternativa possível para libertar o homem do que ele chama a “moral de rebanho”, fundada nos princípios de valor do cristianismo. A arte opera no campo da ficção “na qual precisamente a mentira se santifica” e a “vontade de ilusão [...] opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético.”¹² Assim, pensando com Nietzsche, a poesia erótica de Piva, por mobilizar impulsos como a paixão, o desejo e o êx-

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 132.

tase, participa, ela também, de uma oposição a qualquer ideal ascético, seja comportamental, pelo afastamento do corpo de experiências extremas como o delírio; seja literária, por uma escrita desprovida de corpo, em que a palavra está vazia de qualquer princípio subversivo. Devemos lembrar, contudo, que diferentemente de Bataille, Nietzsche não estava interessado em explorar a ligação do sagrado com o homem através do corpo, coisa que aparece muito nos arquivos e em grande parte dos poemas de Piva. Nietzsche levou o corpo para sua filosofia para pensar o instinto animal que foi por muito tempo obliterado em favor de uma vida em comunidade delimitada pelas instituições, questão esta que também foi tratada, com certa insistência e até necessidade, na obra de Piva.

O êxtase em *Corações de hot-dog* não deixa de ser uma conexão com a esfera sagrada e tampouco deixa de ser uma volta à condição instintiva do homem que não pode ser aprisionado; se dá através do corpo e vai ao encontro das divindades pagãs e entidades espirituais das religiões afro-brasileiras que são tão divinas e sagradas quanto os garotos em seus múltiplos epítetos, e os animais em seus *habitats* mais selvagens, gerando um amálgama de sensações contraditórias.

Ao utilizar-se do erotismo ao invés da pornografia, este inédito entra no âmbito de um pensamento segundo o qual somente o sexo em seu extremo, talvez até como meio de vida, no caso dos michês (figura presente em vários poemas), poderia fazer sentido em uma realidade castradora. Através de uma linguagem delirante, irônica, satírica, Piva mostra, em suas imagens, a primazia do desejo como ponto fundamental da experiência poética que desemboca em uma política do corpo erotizado.

Talvez com o *Corações de hot-dog*, Piva tivesse entrado de vez no círculo da poesia “gay” brasileira, e por isso mesmo não o tenha publicado. Quando em 1980, no prefácio da segunda edição do *Piazzas*, Claudio Willer menciona dois livros ainda inéditos de Piva, o *Vinte poemas com brócoli* (“Vinte”, no lugar de “20”, como ficou o título quando foi publicado), e o *Corações de hot-dog*, claramente desconsiderando a não publicação dos dois livros. A questão é que houve uma escolha; não se pode dizer com certeza se esta escolha foi do próprio autor, ou se de alguma editora ao recusá-lo, o fato é que o livro levado a público foi somente o *20 poemas com brócoli* (publicado por Massao Ohno em 1981), enquanto o *Corações de hot-dog* permanece inédito até hoje.

Levando em conta a emergência do gênero “Gay” como bandeira política

em prol da inclusão social e, mais ainda, o estabelecimento de um nicho de mercado direcionado ao público gay, que abrange o turismo, moda e produtos culturais, nos anos 1980, é bem provável que Piva tenha se recusado a lançar este livro depois do *20 Poemas com Brócoli*. O *20 poemas*, considerado pelo próprio autor como seu livro mais “trabalhado”, em termos de técnica, expressa uma resposta de Piva, ainda que contida, ao tradicionalismo das letras naquela época, o que ele chamou ironicamente de “riminha safada de véu & grinalda”.

Piva foi incluído, ao lado de Glauco Mattoso, como um autor homoerótico, por Gilmar de Carvalho em seu ensaio intitulado “Alteridade e Paixão”, publicado na revista CULT (o autor faz referência à *Antologia Poética* de 1985, que pouco mostra de homoerotismo). Contudo, nem o que pudemos ler em seus arquivos, nem sua obra publicada, que foi lida mais enfaticamente sob o prisma de questões da cidade de São Paulo, à luz de uma comunidade periférica e anárquica, poderiam ser incluídos, como um todo, na tradição da literatura gay; homoerótica talvez, mas não gay.

Quanto ao *Corações de hot-dog*, o que vemos em suas composições hiperbólicas é a busca do poeta pelo exato inverso de uma vivência normalizada da homossexualidade: o maior valor de sua obra segue sendo a transgressão. E o erotismo funciona, tanto nos arquivos inéditos quanto na poesia publicada, como um meio de explicitar o corpo, não somente pela resistência a um domínio moral e militarizado, mas também e principalmente, como proposição de um modo de *ser* num universo poético em que algo agônico e dionisíaco é sempre atravessado e acompanhado de um suspiro extático.

Em sua autobiografia digitada e encadernada, designada como “Caderno de Memórias”, entre seus arquivos no IMS-Rio, podemos ler uma crítica sobre o que Piva pensava da cultura gay:

Nos anos oitenta, a invenção do modelo “gay” caracterizou o estilo americano da homossexualidade, esse modelo degradou a cultura ritualística. As características da iniciação se perderam e transformaram-se em algo amorfo, numa cultura de massa. A liberdade sexual concedida pelo poder e os modelos apresentados pela televisão causaram um desastre maior do que todos os anos de ditadura militar vividos pelo país.

[...]

Nos anos sessenta as pessoas misturavam-se. Nos bares não se sabia quem era o que porque todo mundo transava com todo mundo. Esse modelo norte-ameri-

cano acabou com a grande ternura e aquela devassidão espontânea do garoto brasileiro, estabelecendo esse modelo “gay/gay” que é algo universotário.
[...]

O modelo “gay” norte-americano serve ao consumo de massa, para poder fazer “lobby” de sauna, refrigerante, marca de carro, jeans e tudo que possa ser consumido. Eu acredito que essa divisão é fomentada pela imprensa, fomentada pelos donos de boates voltadas à clientela “gay”. O Brasil é muito poligâmico, muito bissexual. Essas divisões são muito esquisitas, muito rígidas. Elas não cabem para o país do carnaval, onde homem casado se veste de mulher.¹³

Piva demonstra uma melancolia ao comparar o modo “escondido” das aventuras homossexuais nos idos dos anos 1960 com a “liberdade sexual concedida pelo poder”, nos anos 1980. Talvez por isso, o poeta tenha optado por composições satíricas em torno do homossexual afeminado — “Cheio de mumunhas/vinha desmunhecando o garoto/matusquela”, por exemplo¹⁴ — poema com o qual Piva expressa sua opinião sobre o “modelo americano” a que se refere no texto. Ainda, na mesma autobiografia, Piva critica a revista *Lampião da esquina*, primeiro por nunca ter sido convidado a publicar um poema — “nunca me convidaram para escrever um poema” — e por endossarem, de certa forma, o modelo “bofe/bicha” que, para Piva, não significava homossexualismo de fato, mas um modelo imposto de adoração a um feminino estilizado.

Embora, de fato, não tenha publicado poema algum na revista, a *Lampião da esquina* foi um meio de divulgação da poesia de Piva entre homossexuais. A primeira aparição do nome de Piva como um poeta “homossexual-proletário [...] autor de diversos livros”, foi na décima edição, de março de 1979, na

¹³ PIVA, Roberto. Caderno de Memórias: Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”, Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-RJ, s/d. (Data provável 1994).

Cheio de mumunhas
vinha desmunhecando o garoto
matusquela
Foda-se disse
numa gíria de prato-feito
Chupou minha rola num
matório repleto de Navalhas
Soltou as tranças &
piscou para o Furor
da Noite Agradecido

¹⁴

PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, inédito, p. 19.

matéria que noticiava um debate sobre as “minorias” organizado por estudantes da USP. Piva compôs a mesa de discussão junto de João Silvério Trevisan e Darcy Penteado, editores do jornal, e mais três integrantes do grupo Somos, além de autoridades da universidade.¹⁵

Na 14ª edição, a revista publica uma espécie de “teaser”, já noticiando que o livro *Coxas* estava disponível sob reembolso postal e os exemplares poderiam ser reservados. Da 15ª até a 18ª edição, *Coxas* reaparece como sugestão de leitura. Na edição de setembro de 1979, o anúncio do livro é seguido por uma breve crítica assinada por Glauco Mattoso intitulada “O poeta das coxas”. Mattoso chama Piva de “poeta cosmopolitano” (tratamento completamente diferente do primeiro em que fora chamado de “poeta-proletário”), e localiza o *Coxas* no contexto da contracultura, a partir das epígrafes dos poemas e pelo livro ter sido lançado simultaneamente aos LPs dos Beatles e de Bob Dylan. Comenta a “ficção poética” do livro, o nome simbólico de seus personagens (“Lindo Olhar”, “Coxas Ardentes”, “Lábios de Cereja”, o garoto mecânico “Rabo louco”, a garota “Onça humana”, alguns dos integrantes do clube “Osso & liberdade”) e os lugares pouco frequentados (de São Paulo) pela literatura – a zona leste, ele ressalta. Mattoso reafirma o lugar de poeta maldito de Piva: “Piva tem de fato todos os ingredientes dos chamados poetas malditos do século passado, do nosso e (por que não?) do próximo. E toda a bagagem dos ismos malcomportados, do dada ao existencial.”¹⁶

Nos anúncios do livro, que se repetem, a revista utiliza o termo “Nossa poesia” — “Nossa poesia está nas ruas. ‘Coxas’ é o melhor exemplo da nossa poesia.” — aqui, antes de ser “nossa poesia” *brasileira*, devemos ler como “nossa poesia” *guei*, propriamente grifado como na revista. Embora não haja, no comentário de Mattoso, qualquer menção ao termo *gay*, tendo preferido aproximar a poesia de Piva à tradição das vanguardas e aos poetas malditos, a revista *Lampião da esquina*, querendo ou não, elege o *Coxas* como o livro de poemas “*guei*”, e, conseqüentemente, Piva como um de seus melhores representantes.

Nas edições 27 e 28, 31 e 32, entre 1980 e 1981, é a segunda edição do *Piazzas* que entra para as sugestões de leitura da revista na seção “Livros no-

¹⁵ DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP: Felicidade também deve ser ampla e irrestrita. *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, março de 1979, p. 9.

¹⁶ MATTOSO, Glauco. O poeta das coxas. *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 16, setembro de 1979, p. 17.

vos na Biblioteca Universal Guei”. Também nestes anúncios a posição de maldito-marginal observada por Mattoso é repetida. O poeta é colocado ao lado de Baudelaire, Ginsberg, Sade e Genet e o apelo sexual do livro é enfatizado, pois apresentado como uma “introdução à orgia”, atribuição de Claudio Willer. O *Piazzas*, diferentemente do *Coxas*, está colocado entre os livros da “Biblioteca Universal Guei” e não como um livro que traduz a “nossa poesia”. De todo modo a revista *Lampião* elegeu, em seus três anos de existência, estes dois livros de Piva como literatura *guei*.

Italo Moriconi diferencia o que poderia ser considerada literatura gay da homoerótica:

Literatura homoerótica é um termo mais geral, algo que pode ser encontrado em todas as épocas [desde a literatura Greco-romana a Whitman, por exemplo], ao passo que ‘literatura gay’ propriamente dita seria uma vertente mais contemporânea, vinculada ao processo histórico de liberação gay, de conscientização gay, seja lá como se queira chamar esse processo; em suma, seria literatura homoerótica pós-68, pós-Stonewall.¹⁷

É preciso considerar a atualidade do livro inédito de Piva, composto de poemas escritos entre 1974 e 1981, justamente o momento em que o movimento homossexual na sociedade brasileira se fazia ver como afrontamento e enfrentamento político e até religioso. Movimentação que ressurgiu hoje com mais força, e envolve em polêmicas lançadas pelo movimento conservador religioso também emergente no país. Na década de 1980, contudo, o levante homossexual pode ser percebido através do cinema, por exemplo, quando no início da década, os homossexuais passaram a ser apresentados com mais respeito no cinema brasileiro, em filmes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), e *O beijo da mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco; *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, e *A menina ao lado* (1987), de Alberto Salvá, como nos mostra Luiz Nazário, em “Cinema Gay”¹⁸. Nazário explica que “se até o fim dos anos 80 a produção anual destes filmes nos EUA e na Europa era de apenas quatro ou cinco títulos, a partir dos anos 90 ela chega a 50 ou 60 títulos. De produção modesta, os filmes gay contam com um público fiel, cada vez mais assumido.”¹⁹

¹⁷ MORICONI, Italo apud PINTO, Manuel da Costa. Sexualidades pós-modernas, *CULT*, São Paulo, ano VI, n. 66, p. 48, fev. 2003.

¹⁸ NAZÁRIO, Luiz. Cinema Gay, *CULT*, São Paulo ano VI n. 66, p. 60-61, fev. 2003.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

O momento é de uma luta pela inclusão, mas o livro inédito de Piva luta pela exclusão; ele clama por um espaço do passado, uma nostalgia pelo ideal de beleza Greco-romano, bem como pelas relações pederastas, mais afins a um *Satyricon*, em que não só homossexualismo, mas o sexo em geral, está em primeiro plano. Desse modo, o *Corações de hot-dog* se aproxima, nos termos de Moriconi, mais ao erotismo de manifestação atemporal e anacrônica do que ao movimento *gay* que tende a ser datado e determinado como momento histórico. Não se pode dizer que não haja, entretanto, a reivindicação ao direito de uma vida feliz e repleta de prazer para o homossexual, mas a reivindicação se estende ao heterossexual; ele também tem direito ao amor livre, às paixões diversas, à orgia, como pudemos ler no “Poema Elétrico do Cu”.

Para Moriconi, existe na criação homoerótica,

um tipo de valoração específica, distinto do valor estético no sentido tradicional, se por esse se entende um certo nível de sublimação, de perfeição e beleza, de busca de uma modelização válida para as instituições pedagógicas. Existem textos ou objetos de arte que podem ter um valor positivo na questão homoerótica e negativo na estética *stricto sensu*, assim como pode se dar o contrário. Podemos citar o uso da imaginação pornográfica. Esse uso pode se concretizar de maneira negativa ou positiva em cada um dos aspectos.²⁰

Não se trata de uma “literatura homossexual”, o que seria uma tentativa generalizante de rotular a produção artística de escritores homossexuais como Genet, Proust, Whitman ou Garcia Lorca, cujas obras são completamente diferentes. Se entendermos a produção poética de Piva como literatura homoerótica, devemos considerá-la uma tentativa de ampliação do espaço homossexual até a dimensão em que as barreiras que o circundam se dissipem e este espaço de diferença seja incorporado à sociedade, não com *indiferença*, mas com um caráter destrutivo, não como simples aceitação, mas como forma de abrir brechas na realidade, uma forma de arte que faça pensar. O “caráter destrutivo” da poesia homoerótica de Piva, parece se estender a um sentido último de felicidade, em que a destruição, que se “alinha na frente de combate dos tradicionalistas”, como escreve Walter Benjamin, abre espaços para um suspiro profundo tendo à vista a efemeridade da vida, tendo à frente

²⁰ MORICONI, Italo apud PINTO, Manuel da Costa, Sexualidades pós-modernas, op cit., p. 50.

uma felicidade voluptuosa e a jovem serenidade do espaço vazio.²¹

Georges Bataille escreve que o mérito de Malcolm de Chazal foi “haber ‘visto’ la voluptuosidad dentro de un movimiento, donde la esencia del movimiento es *salida* [...], ya que concierne a la sensación — que lo acelera y lo precipita — de la imposibilidad del reposo.”²² Um movimento assim, incessante, destruidor, na ventania de um ciclone, não está disposto a determinações e não se presta a um sentido último, pois “o caráter destrutivo não tem o mínimo interesse em ser compreendido.”²³

Recebido em: 28 de julho de 2016
Aceito em: 20 de setembro de 2016

²¹ Cf. BENJAMIN, Walter. O Caráter Destrutivo. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 187-188.

²² BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*, op. cit., p. 99.

²³ BENJAMIN, Walter. O Caráter Destrutivo, op. cit., p. 187.

O ESPECTRO MILITAR NA LITERATURA DO INÍCIO
DA REPÚBLICA DE WEIMAR (1919-1922)
UMA ANÁLISE DA CRÍTICA DE KURT TUCHOLSKY

Anderson Roszik
USP-CAPES

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar como Kurt Tucholsky (1890-1935), nos anos iniciais da República de Weimar, tece sua crítica à presença do estrato militar na recém instaurada democracia alemã. O percurso elaborado por Tucholsky consiste em discussões sobre obras pertencentes a um dos principais campos de interesse de escrita da época: o da literatura de guerra, fração do campo literário importante para a compreensão do contexto imediato pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Escritas por oficiais na forma de memórias, tais obras versam sobre a constituição das estruturas militares e suas correspondentes hierarquias até o desenvolvimento do aparelho oficial e seu controle na veiculação de notícias na imprensa. A análise dos textos de Tucholsky, publicados no periódico *die Weltbühne*, possibilita entrever as imbricações políticas, sociais e culturais da queda do sistema imperial e de seus estratos constitutivos face à crise estrutural nos primeiros anos de vida da república.

PALAVRAS-CHAVE: Kurt Tucholsky. República de Weimar. Militarismo.

THE MILITARY STRATUM IN THE LITERATURE
OF THE DAWN OF THE WEIMAR REPUBLIC (1919-1922)
AN ANALYSIS OF KURT TUCHOLSKY'S CRITICISM

ABSTRACT: This article analyzes how Kurt Tucholsky (1890-1935), in the early years of the Weimar Republic, makes his criticism of the presence of the military stratum in the newly established German democracy. Tucholsky's course consists of discussions of works belonging to one of the main writing fields of his time: war literature. Written by officers in the form of memories, these works deal with the constitution of the military and their corresponding hierarchies to the development of the official apparatus and its control in the disclosure of news in the press. The analysis of Tucholsky's texts, all published in the journal *die Weltbühne*, allows to carry out a review of the political, social and cultural aspects related to the fall of the imperial system and its constitution due to the structural crisis in the early years of the republic life in Germany.

KEYWORDS: Kurt Tucholsky. Weimar Republic. Militarism.

Anderson Roszik é Doutorando em Língua e Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

O ESPECTRO MILITAR NA LITERATURA DO INÍCIO DA REPÚBLICA DE WEIMAR (1919-1922) UMA ANÁLISE CRÍTICA DE KURT TUCHOLSKY

Anderson Roszik

1. A REPÚBLICA DE WEIMAR: O NASCIMENTO DA E NA QUEDA DO SISTEMA IMPERIAL

A República de Weimar (1918-1933) nasce dos escombros da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e marca o fim do *Kaiserreich*, iniciado em 1871. Além do fato histórico, o primeiro regime democrático em solo alemão salienta contradições internas marcadas pela tentativa de fazer coexistir o processo de alterações culturais, econômicas, políticas e sociais iniciados pela modernidade, sob cuja sombra despontam as raízes da guerra. Como pretendemos expor, neste trabalho, os quinze anos de existência da república são um interlúdio, um palco no qual se ensaiam os primeiros passos — trêmulos e periclitantes, em todo caso — da tentativa de rompimento com o antigo regime. Entretanto a ruptura não é completa.

A república surge, no entanto, como um retrocesso aos olhos daqueles que veem na guerra o processo de purificação necessário para o aperfeiçoamento do próprio homem. Tal visão encontra seu representante no estrato militar do período imperial, alimentado pelo ambiente no qual o *habitus* guerreiro fomenta o espírito apologista para o combate. Característico desta classe é o apelo à violência como fator intrínseco ao homem, o que serve à “afirmação irrestrita do negativo, da destruição e da morte”¹: tais elementos, vivos ainda em Weimar, cunham as forças presentes na catastrofização festejada no início do século XX.

A dupla configuração inicial do sistema republicano de Weimar — a democracia ocidental e o incipiente paradigma comunista — não apenas obedece à tentativa política de ocupar o vácuo deixado pelo antigo regime, mas, do ponto de vista político, também suprime as forças revolucionárias que surgem

¹ WEYERGRAF, Bernhard. *Konservative Wandlungen*. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimmiger. Band 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933*. München: Carl Hanser, 1995, p. 270.

como anseio de quebra das amarras do *ancien regime*. Conseqüentemente, o fora do lugar das ideias em Weimar é um elemento que modela tanto o engajamento na produção da arte dos representantes da literatura pró-guerra quanto o de sua contracorrente, a literatura antiguerra.

A maneira diametralmente oposta de lidar com a experiência da guerra — uma experiência empobrecida de comunicação² — cria a polarização entre “pacifistas” e “militaristas”, com raízes que antecedem ao nascimento da república e que tonalizam sua abordagem na literatura. Uma perspectiva é a literatura pró-guerra, produzida já no período imperial (1871-1918), e da qual participam autores que deificam a guerra com o intuito de despertar no leitor a catarse através da descrição romântica e heroicizada dos atos de violência, transformada em “uma experiência arrebatadora em que o indivíduo perde sua própria identidade especial.”³ É a apoteose do código de conduta do guerreiro enraizado no *habitus* feudal de honra e coragem e de “glorificação do horror.”⁴ Isto no campo literário é agregado ao apelo à guerra como característica inata do homem.

No início da república, as obras que defendem a guerra, exaltando-a como “experiência íntima” e “superação das convenções civis”⁵, mostram a resistência do estrato militar ao processo civilizador, na medida em que se contrapõe à restrição do uso da violência em estados industrializados e unificados. É nessa fração do campo social que a literatura pró-guerra, ao estatuir-se como instrumento ideológico e de propaganda⁶, coloca-se igualmente como princípio ativo no processo de desestruturação do sistema democrático, diante do qual a contracorrente da literatura antiguerra lança suas críticas, com efeitos mais na esfera das reflexões do que na das ações práticas. Se os apologistas romantizam as imagens bélicas com o catártico intuito, dentre outros, de agregar seguidores por meio da “fácil loquacidade da forma e mediocridade

² BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

³ ELIAS, Norbert. A literatura pró-guerra da República de Weimar (Ernst Jünger). In: *Os alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 190.

⁴ *Ibidem*, p. 191.

⁵ Cf. WEYERGRAF, Bernhard. *Konservative Wandlungen*, op. cit., p. 270.

⁶ ELIAS, Norbert. A literatura pró-guerra da República de Weimar (Ernst Jünger), op. cit., p. 193.

do conteúdo”⁷, a literatura antiguerra elimina os vestígios de descrições de um hedonismo aguerrido e purificador e é considerada como traidora pelos círculos conservadores de tradição antimoral do período imperial.

Outra diferença é a posição militar descrita em termos literários e que determina toda uma visão sobre a guerra. Nesse sentido, a literatura pró-guerra divide-se em dois tipos: (i) em memórias escritas por oficiais de alta patente, que se amparam na recorrência a documentos para justificar a “lenda da punhalada nas costas”⁸, e (ii) em escritas feitas por oficiais subalternos, que buscam fazer apologia à “liderança exercida pela corporação oficial imperial.”⁹ Inerente aos oficiais de baixa patente, homens de origem burguesa que assimilam o código aristocrático do oficialato alemão baseado na tradição anticivilizadora da conduta guerreira¹⁰, é a falta de substrato cultural preenchida pela experiência redentora de guerra. Esta se caracteriza como principal poder simbólico no desejo de estabelecer um governo militar e derrubar o sistema democrático, seu antagonista nas relações de gradiente de poder. A assimilação do modelo de conduta alheio faz com que a guerra, valor de posse da classe nobre, seja algo a ser possuído como integrante de sua segunda natureza.

É neste contexto dos anos iniciais da República de Weimar — nosso recorte compreende os anos entre 1919 a 1922 — que está inserida a obra de Kurt Tucholsky. Jornalista de esquerda e crítico literário no periódico *die Weltbühne*, “leitura obrigatória para todos os que se consideravam intelectuais de esquerda”,¹¹ Tucholsky dedica-se à discussão de obras que compõem uma fração do campo literário cuja criação é impulsionada pela experiência bélica dos anos 1914-1918, período no qual, para o autor, o instrumento de

⁷ BENJAMIN, Walter. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 68.

⁸ A “lenda da punhalada nas costas” é criada pelo Alto Comando do Exército para imputar a culpa pela derrota na guerra ao governo socialdemocrata e, por consequência, livrar-se das consequências vindouras das cláusulas de rendição, principalmente as do Tratado de Versalhes. A “lenda” encontra plena recepção no contexto de crise estrutural no início da década de vinte e cria anseios de vingança contra os representantes do novo governo.

⁹ BARON, Ulrich et al. *Weltkriege und Kriegsromane. Die literarische Bewältigung des Krieges nach 1918 und 1945 – eine Skizze. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Göttingen, n. 75, 1989, p. 17.

¹⁰ Cf. ELIAS, Norbert. *A literatura pró-guerra da República de Weimar (Ernst Jünger)*, op. cit., p. 193.

¹¹ SUHR, Elke. *Zwei Wege, ein Ziel. Tucholsky, Ossietzky und Die Weltbühne*. München: Weismann, 1986, p. 16.

censura militar e as consequentes falsas notícias enviadas pelos comandos de guerra alemães configuram estratégias de manobra política exercidas pelos militares.

O espírito militar não se extingue em 1918; ao contrário: permanece presente na república como parte da estrutura política que nasce *da* e *na* derrocada do império. O novo sistema ainda é uma ponte frágil sobre seu próprio abismo e sobre a qual se agitam antagonismos sociais que se refletem no campo intelectual.¹²

2. O ESPECTRO MILITAR E A CRÍTICA DE KURT TUCHOLSKY

2.1. *O OFICIAL DO FUTURO*: INTRODUÇÃO À CRÍTICA DE TUCHOLSKY

O primeiro texto crítico¹³, intitulado *O oficial do futuro*, refere-se à obra *O oficial alemão do futuro*, escrita por Arno Voigt.¹⁴ O artigo, que aborda uma obra pertencente ao filão da corrente antiguerra e publicado no ano de 1919, é paradigmático quanto ao fio condutor de textos políticos que tematizam a conduta militar durante a guerra. Assim Tucholsky inicia sua crítica:

“Talvez”, disse Nietzsche certa vez, “eu nunca tenha lido algo que teria negado de tal modo, sentença por sentença, conclusão por conclusão, como a este livro: porém totalmente sem desgosto e impaciência”. Aliás, a nota introdutória é excelente. Ela resume novamente os severos pecados das corporações de oficiais durante uma guerra que tomou dos oficiais alemães para sempre a reputação de inimizabilidade, e com razão. Pessoas que, ainda hoje, se atêm ao velho ídolo, o fazem por motivos políticos — não querem reconhecer, e por isso não merecem ser convencidos. Nós, outros, sabemos o que confirma Voigt: “Oficiais — burgueses — soldados: esta era a estrutura.”¹⁵

Após defender Arno Voigt como “um dos raros oficiais alemães que não se amedrontou em dizer a verdade durante a guerra”¹⁶, Tucholsky traz à baila um pequeno trecho de Nietzsche como síntese do que poderia ser comentado

¹² GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 15.

¹³ Destacamos que as traduções de todos os textos de Kurt Tucholsky presentes neste trabalho são traduções nossas.

¹⁴ Com a exclusão do adjetivo “alemão” do título do artigo, Tucholsky amplia a esfera de abrangência de sua crítica: a mudança de atitude postulada deve atingir a classe militar além das fronteiras nacionais.

¹⁵ TUCHOLSKY, Kurt. *Der Offizier der Zukunft*. In: GEROLD-TUCHOLSKY, Mary; RADDATZ, Fritz J. (Org.). *Gesammelte Werke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993a, p. 109.

¹⁶ *Ibidem*.

sobre o livro, acrescentando-lhe suas próprias palavras de censura. Oficiais que durante a guerra roubam pelo simples prazer de roubar desfrutam de um luxo incompatível com o estado de miséria que se agrava no país nos anos finais de guerra. No trecho da obra de Voigt, ressalta-se a falta de uma visão capaz de perceber a permanência dos espíritos militares nos seios civil e político e a conseqüente idolatria desses espíritos por grande parte da população, no início da guerra, assim como fora em 1914: a República de Weimar constrói-se com fantasmas imperiais.

Discutir as manifestações do espírito militar no passado, todavia, seria conservar uma visão neste e deste momento histórico. A base do texto de Tucholsky consiste no questionamento da hipotética alteração, num tempo futuro, do mesmo espírito militar e de suas relações com o sistema político-social. O crítico elucida, assim, sua busca por uma reorientação na realidade pós-guerra:

O soldado alemão do futuro deve ser um ser humano dotado de espírito. Isto é, em suma, o postulado deste oficial que, certamente, foi um bom oficial. Com razão exige do *Führer* qualidades superiores àquelas que se destacaram nos miseráveis exames para oficiais e na deficiente educação dos cassinos: ele exige qualidades humanas.¹⁷

Exigir dos oficiais virtudes é, para Tucholsky, uma utopia. Os militares constituem um estrato que, sob a égide de Bismarck (1871-1890) e Guilherme II (1891-1918), representam o espírito da época, a partir do qual o culto exacerbado ao poder e a presença do espírito de submissão expressam a assimilação do código de conduta imperial (principalmente após 1891), e não poderia sofrer alterações tão profundas como as sugeridas por Voigt. O valor dos textos críticos de Tucholsky consiste no desenvolvimento da análise com a imbricação das relações entre o contexto imediato e o histórico das narrativas não-ficcionais da literatura pró-guerra e antiguerra.

Em seguida, Tucholsky afirma: “Se o oficial do futuro seguir todos estes bons conselhos de Voigt, talvez se torne um nobre e [...] um *Führer* para seus camaradas: mas ele não derramará sangue segundo a vontade do Estado.”¹⁸ A última sentença expressa a conduta dos oficiais e suas relações de subordinação com o Estado comandado pelo imperador Guilherme II — estrutura social

¹⁷ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Der Offizier der Zukunft*, op. cit., p. 110.

¹⁸ *Ibidem*.

hierárquica baseada em valores aristocrático-militares durante o *Kaiserreich*.

A imutabilidade do espírito oficial alemão — “estúpido militarismo”, para Hanna Arendt¹⁹ — se transforma num modelo universal devido, dentre outros fatores, à supressão do adjetivo “alemão” do título da obra no texto de Tucholsky e é característico antes e depois do combate: novamente a hierárquica submissão do período pré-guerra mostra-se atual. O texto crítico de Tucholsky, com a sua posição contrária a estes fatores, é válido enquanto análise de obras não literárias, considerando-as alvo de discussões, dentro de uma visão ideológica que busca esclarecer as questões em torno da figura do oficial.

2.2. O LIVRO DE CULPAS: A HIERARQUIA MILITAR EM FOCO

No próximo texto crítico, intitulado *O livro de culpas* e veiculado em 1919, é discutida a publicação de um conjunto de documentos oficiais organizados pela chancelaria do *Reich* e intitulado *Antecedentes do armistício*. Nesta seleção de documentos revelam-se aspectos da organização militar alemã em várias vertentes, como sua hierarquia interna e notícias veiculadas sobre o desenvolvimento dos combates, quase sempre falsas. A hierarquia militar reveste-se de maior importância se se observar sua presença, durante a república, na configuração de grupos que fazem uso de gradientes distintos de violência: enquanto estratos superiores tornam-se membros do exército oficial, categorias inferiores criam grupos extra-estatais que lançam mão da violência na perpetração de atos contra o sistema democrático.

A crítica aos militares realizada por Tucholsky não pressupõe nem desemboca na defesa de um partido político — seja o Partido Social-Democrata ou o Partido Comunista: ela advoga pelos ideais proletários sem o uso da violência, postura humanista que se coloca frente aos problemas do momento. Os textos de crítica política, nos quais o termo “crítica” pode ser equiparado a repúdio, ridicularizam os responsáveis pelo caos interno da república.

Os *Antecedentes do armistício* são uma obra-prima. Como as figuras aparecem plasticamente! Quão vivos são os homens, os líderes do exército, os funcionários públicos, o *Kaiser*, os Secretários de Estado — quão vivas vão-se desenvolvendo paulatinamente as coisas rodopiantes que se desenvolvem ocultas atrás da

¹⁹ ARENDT, Hannah. *O sistema totalitário*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978, p. 99.

tranquilidade aparente dos trechos de processos! A lei antiga da arte se concretizou pela primeira vez aqui: atividade apaixonada dos acontecimentos e paz objetiva da representação.²⁰

Neste excerto do ensaio de Tucholsky, emerge a representação da nova sociedade republicana alemã, ainda que com suas várias contracorrentes ideológicas²¹, as quais são, no início e final da década de vinte, rapidamente postas em prática contra o regime republicano. Com aguda ironia à linguagem dos documentos, a crítica do autor é jocosa não apenas na esfera metalinguística — a desprezível arte retórica da obra — mas também em termos de construção literária ao ridicularizar a posição dos personagens apresentados. Ao afirmar que as verdadeiras circunstâncias são reais apenas para os documentos da esfera política, regida por interesses de altos funcionários imperiais e militares, Tucholsky estende ironicamente o argumento para a esfera escrita: se há alguma relação entre arte e o documento, essa só está no plano da representação de interesses. E um dos principais interesses do documento é ocultar as fendas do declínio cediço do regime imperial e as rupturas estruturais que originam o incômodo não-lugar militar.

Ora, para uma nação cuja fragilidade estrutural do Estado é um fator marcante em seu desenvolvimento social, o declínio da posição de poder hierárquico — mas não da hierarquia — alcançado pelas bases militares durante a nova República não é vista como um simples fator histórico. O processo de batalhas externas, da qual a guerra de 1914-1918 é um expoente, produz entre os alemães uma reação que levou a “conduta militar e as ações bélicas a serem respeitadas e, com frequência, idealizadas.”²² Os reflexos entre a camada dominante de uma possível volta às derrotas causam um abalo na ideologia interna que busca, de diversas maneiras, dissipá-los. Nessa perspectiva de leitura, a obra documental analisada por Tucholsky torna-se um paradigma desse tipo de atitude.

O crítico produz algumas considerações sobre a conduta dos oficiais du-

²⁰ TUCHOLSKY, Kurt. Schuldbuch. In: GEROLD-TUCHOLSKY, Mary; RADDATZ, Fritz J. (Org.). *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 145.

²¹ Ideologia, neste sentido, é compreendida como “sistemas baseados numa única opinião suficientemente forte para atrair e persuadir um grupo de pessoas e bastante ampla para orientá-las nas experiências e situações da vida moderna. [...] Toda ideologia que se preza é criada, mantida e aperfeiçoada como arma política e não como doutrina teórica.” ARENDT, Hanna, *O sistema totalitário*, op. cit., p. 224-225.

²² ELIAS, Norbert. Introdução. In: *A literatura pró-guerra da República de Weimar* (Ernst Jünger), op. cit., p. 20.

rante e depois da guerra. A coletânea *Antecedentes do armistício* expõe os aspectos negativos do comportamento militar como um modelo a ser seguido: a coação exercida pelos militares a qualquer custo se torna uma espécie de fio condutor. Esse comportamento condenado por Tucholsky é descrita na obra por meio de uma linguagem censurável, que confere à obra um *status* longínquo da literatura:

Antes que eu comece, quero ressaltar que a língua é atropelada — estilo de ata; exatamente através disso alcança-se o jargão da elite do exército de Potsdam. Generais lançaram trastes — mas infelizmente quebrou uma caixa inteira de porcelana.²³

É através da crítica à linguagem da obra — “linguagem decepada pelo estilo protocolar” — que Tucholsky revela o cerne do problema: novamente centrado na questão dos representantes dos estratos nobres e militares no processo de formação do Estado alemão. Para as figuras militares e para a grande parcela da população, o conflito com países como a França ou a Inglaterra seria a única maneira de conferir ao Estado alemão algo que aqueles já possuíam, ou seja, a unidade política. Conceber assim o conflito torna-se a única salvação possível, além de um pensamento retomado no decorrer da década de vinte entre os mais extremistas agressores da república, a maioria deles sobreviventes da guerra e simpatizantes de movimentos contrários à democracia.

Observamos, até o momento, como o cenário configurado durante a guerra de 1914-1918 e os anos iniciais da República de Weimar influenciam a escrita de obras pró-guerra ou antiguerra, as quais constituem parte integrante das alterações pelas quais passam o *habitus* da nação. Os textos de crítica política de Tucholsky, referentes às obras não literárias, exploram essas modificações dentro do seu espectro de criação, ou seja, do das personalidades envolvidas nos setores dominantes. Eles auxiliam para a explanação dos aspectos adjacentes da literatura, no início da década de 1920, na Alemanha, na medida em que discutem as especificidades das relações sociais baseadas nos militares como pano de fundo para a elaboração do discurso literário.

Na crítica à obra *Antecedentes do armistício*, encontramos trechos originários do alto escalão do exército, expressos, segundo o crítico, pelo ma-

²³ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. Schuldbuch, op. cit., p. 145.

Hor von dem Bussche²⁴, no dia 2 de outubro de 1918:

“O exército alemão ainda é forte suficiente para deter o exército inimigo durante meses a fio, alcançar êxitos regionais e causar baixas à entente”. E ele mesmo se pronuncia na Grande Audiência de quatorze de outubro: “Se o exército atravessar nas próximas quatro semanas e o inverno cair, então teremos sorte.”²⁵

Torna-se visível um fato constante no exército alemão durante a I Guerra: a manipulação, por parte do exército, das verdadeiras condições de batalha e das respectivas notícias. Talvez a derrota, em 1918, não seja advinda somente da batalha em duas frentes (oeste e leste, contra a França e o consequente ataque contra a Rússia após longa defensiva prevista no *Schlieffen-Plan*):²⁶ a dificuldade em aceitar o desenvolvimento contrário aos sonhos de grandeza imperial alemã está presente nas atitudes bélicas e, em virtude do domínio exercido pelos militares, em parte da imprensa do período.

Não podemos esquecer que a República de Weimar é fundada no dia 9 de novembro de 1918, e o documento sobre a “real” condição do exército data de 14 de outubro; certamente, um prazo bastante curto para a estabilização necessária à vida política da nação, que está destinada ao abismo nos primeiros meses do ano. O exército alemão vê no Tratado de Paz de Brest-Litowski, assinado no mês de março de 1918, uma possibilidade real de ataque contra a Rússia, no leste, enquanto uma posterior contraofensiva no oeste, no mês de agosto, viria a marcar a derrota do exército comandado por Hindenburg e Ludendorff.

Esse último é criticado severamente por Tucholsky quanto à postura assumida no final do combate, cujas consequências são, dentre outros aspectos, o Tratado de Versalhes, marca da derrota política e moral do país. A imposição torna-se a mácula do sentimento nacional, dado que ao mesmo tempo sombra intempestiva durante toda a década de 1920 e um dos pilares da

²⁴ Tucholsky se refere a Erich von dem Bussche-Ippenbun (1878-1957), major do exército prussiano que, conforme o exemplo (igualmente paradoxal) de outros oficiais de alto escalão, compõe a formação militar de Weimar.

²⁵ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Schuldbuch*, op. cit., p. 146-147.

²⁶ O Schlieffen-Plan constitui-se na estratégia de ataque à França e Bélgica, ao oeste, não apoiando a Áustria no ataque leste contra a Rússia e a Sérvia. Enquanto mantinham uma frente de ataque no oeste, mantinham outra de defesa e posterior ataque no leste, após a invasão da Bélgica.

desfiguração do exército prussiano²⁷, considerado a mais significativa autoimagem do império. Mais do que o conteúdo do tratado, um fato que marca sua assinatura e seus efeitos políticos está intimamente ligado aos acontecimentos destacados a seguir pelo crítico:

Agora, responsabilizem-no, então! Livrem-no hoje da responsabilidade, então! Ele se referiu a ela quando não custava nada — e fugiu quando existia o perigo de termos uma Alemanha revolucionária, fugiu para a Suécia e só retornou quando tudo transcorria segundo os ensejos burgueses. Ele é responsável! Ele não o é, perambula por aí e permanece sem punição — até os dias atuais.²⁸

Após destacar que a dificuldade principal em conquistar o povo búlgaro seria o desconhecimento linguístico, o crítico enfatiza novamente sua posição face ao militar e afirma que o general “penetrou tão pouco na alma alemã como na búlgara” porque “ambas ele desconhece.”²⁹ Após uma guerra evocada e perdida pelo espírito militar imperial, seria natural que os mesmos representantes fossem incumbidos de assinar os papéis referentes à derrota, fato que não ocorre: as palavras do crítico mostram que, após o mês de outubro, as atitudes de Ludendorff — que busca passar a imagem de um exército ileso — convergem para o completo afastamento da designação para assinar o Tratado.

Isso tem resultados imediatos: os constantes assassinatos políticos, como o de Matthias Erzberger, ministro incumbido de assinar o tratado de paz em 1919 — e posteriores — a própria falta de confiança nos dirigentes políticos, traidores da nação aos olhos dos conservadores. A não assinatura do tratado pelos comandantes dos exércitos alemães é combatida pelo crítico, para quem o general tornar-se-ia o expoente máximo do espírito impune dos militares. A posterior e vergonhosa fuga da figura do militar para a Suécia também é um constante motivo de zombaria por Tucholsky, que passa a referir-se ao general por “Ludendorff-Lindström”, em alusão à cidade na qual se refugia antes de abandonar o país.

As diferentes vertentes de pensamento político e intelectual da república se estruturam no decorrer da guerra e se ramificam a partir de 1918. As

²⁷ ROSERBERG, Arthur. Die gesellschaftlichen Kräfte unter Bismarck. In: *Die Entstehung der Republik*. Berlin: Rowohlt, 1928, p. 11.

²⁸ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. Schuldbuch, op. cit., p. 148.

²⁹ Ibidem, p. 149.

discussões de Tucholsky sobre as obras escritas por militares mostram como impunidade e desrespeito às leis que se agregam no exército e em parte do escalão politicamente ativo no início da década de vinte, marcado por atitudes contrárias à República.

Nos anos entre 1919 a 1922, a classe militar emprega as sombras da impunidade em seu próprio favor. Paralelamente, as sombras da pretensão imperial de ocupar, através da “grande guerra”, uma posição política central no expansionismo europeu resultam numa corrente política formada pelos sobreviventes da guerra. Estes são as bases dos partidos de extrema-direita, que tentam a todo custo derrubar a república.

Tucholsky se remete à hierarquia inquestionável do exército e critica a elite social do governo imperial. Tais regras de conduta baseiam-se na noção de gradiente de poder, são inerentes ao processo de formação de um Estado e ocorrem quando membros de classe inferior devem mostrar justamente sua condição em seu relacionamento com os de classe superior “através da obediência a um ritual formal”.³⁰ Observamos como esse fator é analisado por Tucholsky: a partir de uma determinada colocação da postura engajada assumida pelo crítico, criam-se respostas baseadas na apresentação de trechos das obras selecionadas e em um diálogo com o leitor, transferido da esfera literária para a do jornalista político. Esse diálogo corrobora a elaboração e a defesa de sua postura antimilitarista.

Os artigos de Tucholsky destacam regularmente a manipulação da realidade pelos militares e a correspondente ligação com a não-responsabilidade para assinar o Tratado de Versalhes, liame que se baseia na manutenção do *status* considerado intocável pelos militares. O uso do sarcasmo ou da ironia, recurso mais elementar do *pathos* na obra de Tucholsky e que revela o desejo ético que se esconde por trás de sua escrita, busca apontar para a verdadeira face das notícias veiculadas pelos oficiais, no sentido de mostrar a representação negativa dos discursos militares na recente estrutura política.

2.3. A ORAÇÃO FÚNEBRE: COERÇÃO MILITAR E IMPRENSA

Neste sentido, buscamos observar no texto intitulado *A oração fúnebre* e veiculado em 1919 a manifestação contrária à constituição de governos com

³⁰ ELIAS, Norbert. Mudanças nos padrões europeus de comportamento no século XX. In: A literatura pró-guerra da República de Weimar (Ernst Jünger), op. cit., p. 39.

tendências totalitárias. Neste texto, o tema central é a função da imprensa como correspondente das notícias de guerra e da sua repercussão dentro das camadas inferiores do exército. Esse texto refere-se à publicação da obra *O drama do Marne de 15 de julho de 1918*, escrito pelo tenente Kurt Hesse e pertencente à literatura de guerra — ou, nos termos de Tucholsky, à “maré de desculpas” escritas por oficiais.³¹ A obra de Hesse expõe a contradição entre a realidade defendida pelo alto escalão militar e a relatada — vivida — pelo autor, ele mesmo oficial.

Como o próprio título *O drama do Marne de 15 de julho de 1918* indica, a obra relata a batalha ocorrida poucos meses antes do final da guerra. O período de março a agosto de 1918 registra a ofensiva do exército alemão em suas últimas forças diante da contraofensiva dos franceses e dos ingleses em 8 de agosto — “o dia negro do exército alemão”³² — e diante da posterior desagregação das tropas alemãs em duas partes. Um grupo permanece fiel aos ideais de batalha e continua persistindo em lutar apesar da visível derrota. Outro grupo não vê mais possibilidades de vitória, recusando-se a arriscar a vida em uma inevitável derrota. Na batalha em questão, essas divisões internas já estão constituídas e, após a guerra, os integrantes do primeiro grupo buscam fruir a condição extra-estatal da violência, persistindo à sombra do *ethos* militar, e os do segundo tentam reassumir a existência cotidiana.

No ensaio de Tucholsky, a censura exercida pelos militares e a alteração das notícias de guerra fazem parte de um sistema de controle militar que parece debater-se contra sua própria tentativa de ocultar a incapacidade de ocupar posições mais elevadas de poder fora de seus territórios. O desejo de conquistar os povos “bárbaros” fora da Alemanha não poderia se deparar com sua total falta de realização: para adiar a frustração das camadas do poder, apostam-se as últimas forças na continuidade do desenvolvimento militar.

Essa força mantenedora da unidade de poder militar que se reflete na imprensa, no período de 1914-1918, advém da camada dos oficiais. Tenta-se, antes de tudo, negar a realidade do próprio declínio face às mudanças adversas. Com efeito, o ano de 1918 marca a ascensão de uma classe marginal durante os anos anteriores — a classe média — e o desaparecimento do antigo *establishment*, defendido pelo governo imperial através das batalhas. Nova-

³¹ TUCHOLSKY, Kurt. Leichenreden. In: GEROLD-TUCHOLSKY, Mary; RADDATZ, Fritz J. (Org.). *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 134.

³² HAFFNER, Sebastian. *Von Bismarck zu Hitler: Ein Rückblick*. München: Knauer, 2009, p. 147.

mente tocamos num ponto fundamental, quando pensamos na década de 1920 alemã: a ascensão da classe média moderada diante da tentativa de manutenção dos antigos valores militares. Estes são responsáveis, segundo Tucholsky, por “omissões e mentiras sobre batalhas aéreas [*Fliegerei*] [...], mentiras sobre a situação de saúde e sobre a fome dos adversários.”³³ Para Tucholsky, um dos problemas centrais na estrutura hierárquica de poder na Alemanha da Primeira Guerra consiste na obediência irrestrita ao representante de um *status* bastante elevado no império, tanto socialmente quanto em termos de poder.

A manutenção do espírito militar nos anos iniciais da República de Weimar, com suas ramificações no âmbito político, aponta para o recrudescimento do sentimento nacionalista que inflama os discursos conservadores dos partidos de direita. Em suas análises, Tucholsky ressalta, dentre outros fatores, como as ordens impostas pelas camadas superiores e incorporadas pelas camadas inferiores, além da criação de um caminho único, são euforicamente recebidas. Desta junção desdobra-se a tendência para a necessidade prosaica de um líder no seio da juventude alemã pós-guerra, a qual não se identifica com a república e busca refúgio, no que tange à literatura, na glorificação de personagens históricos.

Esse processo neorromântico marcado pelo não-estar ali corrobora a criação de “um amálgama impetuoso e venenoso para os espíritos suscetíveis”³⁴ e desperta um sentimento que, apesar das nuances, está presente em Weimar: o caráter nacional, constituído de “elementos do código aristocrático de comportamento e sentimento [que] penetraram nos códigos das classes trabalhadoras, no decorrer de sua ascensão social.”³⁵ O caráter nacional é configurado por modelos de comportamento da aristocracia militar “absorvidos por vastas seções da burguesia no período após 1871” ou, mais precisamente, pela “tradição especificamente alemã no código de comportamento e sentimento”.³⁶ Encontramos igual leitura desta penetração de valores aristocráticos militares, compostos por membros descendentes da aristocracia alemã em nossas análises: enquanto Elias aponta também para outros setores da hierarquia social, os textos de Tucholsky indicam o processo dentro

³³ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Leichenreden*, op. cit., p. 134.

³⁴ Cf. GAY, Peter. *A cultura de Weimar*, op. cit., p. 104.

³⁵ ELIAS, Norbert. *Duelo e filiação na classe dominante imperial*. In: *A literatura pró-guerra da República de Weimar* (Ernst Jünger), op. cit., p. 69.

³⁶ *Ibidem*.

de um único espectro, o militar.

O processo descrito por Tucholsky, a partir de *O drama do Marne* — a necessidade de seguir uma figura de liderança —, tem efeitos negativos. Nesse sentido, o oficial, “criado para líder, [...] era o amparo na batalha. As pessoas se uniam ao redor dele [e] simplesmente não sabiam onde deveriam atuar sem o líder.”³⁷ Tucholsky denomina o oficial como a representação máxima da “ausência de espírito” (*Ungeist*) presente no país. O ataque ao espírito militar é um *Leitmotiv* em sua atuação como jornalista, expandindo sua crítica à estruturação de movimentos contrários à manutenção da república.

Tucholsky não se coloca como defensor arguto desta república em termos absolutos. Deseja, por um lado, a solidificação do novo sistema, mas condena, por outro, seu modo de sustentação do poder, no qual ramificam elementos contraditórios: o velho espírito militar e monárquico. Portanto Tucholsky é, antes, um crítico às estruturas paradoxais do novo sistema de governo, e não ao sistema republicano em si e sua concepção da realidade é contrária à guerra e à manifestação dos militares na sociedade. A postura contra os elementos dúbios na formação e sustentação da república constitui mais um fator de coerência na construção da crítica de Tucholsky nos anos posteriores do que contradições de ideias e defesa de uma visão de mundo, o que o torna um crítico do espectro do passado no presente.

2.4. MILITARIA: UMA CRÍTICA AO “UNGEIST” MILITAR ALEMÃO

O “*Ungeist*” militar alemão e sua atuação na guerra são as bases dos argumentos presentes no artigo *Militaria*, igualmente veiculado em 1920 no periódico *Die Weltbühne*. Nesse ensaio, aborda-se a pequena escrita *Charleville*, cujo autor, Wilhelm Appens, pertence ao esquecimento histórico.

O crítico entende a influência negativa da “ausência de espírito” a outras esferas de atuação, como a cultura, que toma o caráter de paradoxal ausência de si mesma, na “*Unkultur*”. Numa concordância entre o ideal do crítico (político) e suas ações na construção desse discurso crítico, Tucholsky cria uma espécie de depoimento contra o ambiente de lugubridade estrutural no início dos anos vinte, marcado pelo trauma causado pelo combate.

É a partir da exposição de sua postura contrária que o crítico questiona: “o

³⁷ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Leichenreden*, op. cit., p. 135.

veredicto que eu frequentemente publico aqui contra os oficiais alemães é falso ou verdadeiro?”³⁸ A interrogação aproxima ideologias diferentes e convida o leitor a discutir sobre o veredicto, construído com base na negação dos valores impostos pelos oficiais, os quais constituem o estrato nobre que vê o decréscimo gradual de poder a partir da industrialização e sente reduzir sua parcela das relações de força com a perda de sua “posição privilegiada na estrutura do Estado.”³⁹ Vejamos como Tucholsky elabora a resposta à sua pergunta.

Todo veredicto contra uma coletividade é, em termos matemáticos, falso. O tipo que surge através de cópias sobrepostas de fotografias não existe totalmente. O que está subjacente à crítica é tipo puro [*in Reinkultur*] como ele é concebido por todos os componentes de determinada sociedade, é aquele tipo pelo qual todos se guiavam, é o tipo que muitos consideraram uma glória por quase terem-no alcançado por completo — é justamente “o” oficial alemão. Quem é que, hoje ainda, ousa contestar, em face de milhões de testemunhas alemãs, que oficiais alemães sumiram com os bens do exército na guerra, negaram provisões aos seus inferiores, viveram melhor do que lhes convinha e abusaram de sua posição? Quem? Os antigos chefes de propaganda política de Ludendorff. Eles sabem o porquê. E nós também.⁴⁰

Do trecho derivam dois fatores. O primeiro é que a análise do crítico parte do ataque ao indivíduo para se ater à realidade dos fatos; pondera até que ponto pode-se atacar essa classe, pois existem também os militares (em sua maioria, pertencentes ao baixo escalão) contrários às medidas tomadas pelos representantes do Estado-Maior. Para que possua valor de julgamento, a crítica analisa o espectro do problema para ampliá-lo e envolver em seu novelo o ápice do problema encarnado em Ludendorff, figura símbolo de coerção externa cujos malabarismos políticos isentam-no de assumir responsabilidade pela derrota.

As discussões sobre a guerra perdida são elaboradas com base na explanação da diferença entre o *ethos* militar divulgado por uma casta — termos coletivos — e as consequências das ações dos militares — termos individuais. Segundo Tucholsky, um dos principais fatores responsáveis pelo “*Ungeist*”

³⁸ Idem. *Militaria*. In: GEROLD-TUCHOLSKY, Mary; RADDATZ, Fritz J. (Org.). *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 264.

³⁹ ELIAS, Norbert. O declínio do monopólio estatal da violência na República de Weimar. In: *A literatura pró-guerra da República de Weimar* (Ernst Jünger), op. cit., p. 196.

⁴⁰ Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Militaria*, op. cit., p. 265.

militar são os relatos fraudados sobre acontecimentos da guerra. Os resultados da derrota são o abalo da supremacia ideológica militar e a confirmação do fracasso na luta decisiva pelo controle na Europa e pela expansão territorial. Tucholsky expõe um dos principais problemas — a deturpação dos fatos pelos militares — através de questões que procuram dialogar com o leitor. Tenta mostrar, sobretudo, obras cujo conteúdo se torna fonte de possíveis análises para a compreensão de fatores culturais por meio da apresentação de fatos históricos e a partir da observação dos reflexos desses acontecimentos na sociedade.

O segundo fator é a diferença entre a posição então assumida pelos oficiais e por outras camadas da população, o que resulta no ódio e desprezo dos trabalhadores face aos militares, e vice-versa. Enquanto o proletariado organiza revoluções para reestruturar o sistema democrático, os militares desejam readquirir o velho prestígio, no ambiente da república, seja por violência estatal ou extra-estatal. Assim, se apenas os antigos chefes de propaganda de Ludendorff contestam a existência dos feitos do passado, este é um fato que confirma a crença em seus valores superiores de poder em relação a outros setores da sociedade.

Tudo o que foi roubado dos quartéis dos oficiais e dos altos funcionários é motivo de escárnio para qualquer descrição. Os guarda-roupas há muito estavam vazios. Mesas, cadeiras, camas, louças, talheres e relógios sumiram. Até mesmo instalações sanitárias foram roubadas e levadas. Mais tarde, tais saques adquiriram feições cada vez mais crassas. Obras de arte, vestidos de seda, roupas íntimas, tudo desapareceu com a saída do grande quartel-general.⁴¹

Mentiras, abuso da hierarquia para obter vantagens e uso generalizado de bebidas alcoólicas — ferramenta para se distanciar de uma realidade indesejada — são aspectos abordados também nessa passagem do artigo. A apresentação desses argumentos pelo autor de *Charleville* concorre para mostrar a conduta do espírito militar alemão em 1914-1918 e como as atitudes extremas marcam o desenvolvimento final da guerra dentro da corporação de oficiais alemães. Nesse momento, roubos, saques e consumo total de adegas particulares (o livro se refere aos atos oficiais praticados por um destacamento numa determinada região francesa) marcam o comportamento militar face às regiões conquistadas e, a partir de 1916, durante os momentos de der-

⁴¹ Ibidem, p. 266.

rota e posteriormente na marcha de retorno ao país. O veredicto final de Tucholsky é condenatório:

Ausência de auto-dominação, egoísmo, submissão com os de cima e crueldade com os de baixo: eis as características do oficial alemão. Depois do “choque breve de novembro” eles revelaram novamente a ponta dos capacetes. Aqui está a questão central da educação da juventude e o ponto principal da nossa vida pública. Depende de vocês. Eliminem a militaría alemã — e terão uma cultura alemã.⁴²

Nas críticas às obras pró-guerra e antiguerra, Tucholsky busca a apresentação dos acontecimentos abordados nas obras e a concomitante discussão cujo objetivo final é o veredicto sobre a existência dos militares, prejudiciais à sociedade e ao meio político, como se observa em todo o decorrer da República de Weimar, em escalas que se ajustam às necessidades do momento.

3. À GUIA DE CONCLUSÃO: *OS APUNHALADOS*

Finalizamos as discussões com um verdadeiro manifesto contra os militares: o texto *Os apunhalados*, veiculado em 1922. Pode-se dizer que sua concepção de mundo para elaborar seu veredicto busca explanar a disseminação do espírito militar em detrimento da personalidade individual, relegada a um segundo plano na constituição social. Posteriormente, busca mostrar como as mazelas oriundas dos estratos superiores alastram-se igualmente por toda a corporação de oficiais. Concomitantes a esses fatores, a análise e a crítica de Tucholsky atém-se a um importante elemento: o espírito militar é um fator histórico e, conseqüentemente, integrante do *habitus* do Estado. Esses aspectos histórico e social são analisados pelo crítico em *Os apunhalados*:

O espírito da corporação de oficiais alemães não paira no ar: essência e portadores são os integrantes desta casta, os quais semeiam este espírito através da educação, persuasão, paradigmas e opressão de geração a geração. A afirmação de que os oficiais alemães não valiam nada é falsa, se se observar isoladamente as pessoas simplesmente, homem a homem; é verdadeira se se observar que, acima de tudo, são oficiais.⁴³

⁴² Ibidem, p. 272.

⁴³ Idem. Die Erdolchten. In: GEROLD-TUCHOLSKY, Mary; RADDATZ, Fritz J. (Org.). *Gesam-melte Werke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993b, p. 152.

A essência militar e a deturpação grupal oriunda da representação dessa casta passam a ser algo quase palpável, fato que se deve à existência daqueles que as defendem e as incorporam. A análise dessa casta torna-se válida na medida em que se observa, em uma perspectiva sócio-histórica, a comunhão da ideologia militar com a validação do *status quo* adquirido. Esse argumento é um fio condutor da produção jornalística de Tucholsky e se amplia para expor a individualidade dos crimes defendidos pelos militares contra determinadas personalidades políticas enquanto reflexos dessa violência crescente no seio da população civil. A casta militar parece não querer ver barreiras à negação de seu espírito no meio civil nem à manifestação de sua derrocada após 1918. Tucholsky sintetiza suas reflexões críticas e amplia seus elementos constituintes no seguinte trecho:

Não pode ser imposta, assim sem mais nem menos, somente a uma casta a responsabilidade pela brutalidade de seus integrantes. Mas no momento em que a casta, em puro silêncio ou em alarde, aprova tais crimes, ela se declara solidária aos criminosos e, a partir de então, pode ser apontada, como se ela mesmo houvesse pecado. O general que, no dia do assassinato de Erzberger, declarou ao telefone, em Berlim: “Graças a Deus aquele porco está morto! Agora vou ao porão buscar para mim uma garrafa de vinho propícia à situação!” apenas expressou o que a esmagadora maioria desses seres mercenários, que vagabundeiam pelo país e sempre planejam atos de alta traição, pensa sobre isso. Em inumeráveis artigos de jornal, em discursos e informações de uma determinada camada de oficiais, o assassinato político foi romantizado como primeiro, único recurso para o embrutecimento moral deste círculo e para sua síncope espiritual — uma prova da do embrutecimento moral destes e de sua impotência espiritual.⁴⁴

A repercussão do assassinato, em agosto de 1921, de Matthias Erzberger, responsável pela assinatura do Tratado de Versalhes em 1919, é tão grande como a que se segue à morte do Ministro das Relações Exteriores Walther Rathenau, em junho de 1922, após a assinatura do Tratado de Rapallo, proposto pelos russos para firmar a paz entre os dois países. Ambos os assassinatos não constituem fatos isolados na história da república. No ano de 1919, os redatores do periódico comunista *die Rote Fahne* e membros da Liga Espartacus, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, são torturados e mortos, assim como Kurt Eisner, um dos responsáveis pela criação da “República de Munique”,

⁴⁴ Ibidem, p. 153.

Gustav Landauer, político socialista, e Hugo Haase, membro do Partido Social-democrata. Tucholsky examina e critica a responsabilidade das milícias paramilitares, cujos perpetradores são raramente vítimas de punição.

Observamos, ao cabo das reflexões propostas neste artigo, que a presença de militares e de organizações paramilitares na República de Weimar é o tema central dos textos de crítica política de Tucholsky publicados no periódico *Die Weltbühne* nos três anos iniciais do novo governo. Elas se solidificam e se tornam o ponto originário para ampliação de uma análise social cuja estruturação é observada em uma perspectiva também histórica, a partir da qual é expresso o processo por que passa o *habitus* militar no contexto de produção da obra. A consequência dessa análise é a condenação final do culto total à hierarquia que, como a própria história político-cultural da República de Weimar atesta, resulta numa forma de governo baseada em contradições que hão de se manifestar na história a partir de 1933.

*Recebido em: 14 de agosto de 2016
Aceito em: 25 de setembro de 2016*

A PRÁTICA LITERÁRIA E A ILHA

Celia pedrosa e Ida Alves (Org.). *Sobre poesia: outras vozes*.
Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

Aline Rocha de Oliveira
UFF

RESUMO: A antologia *Sobre poesia: outras vozes*, publicada pela Editora 7Letras e organizada pelas críticas literárias Celia Pedrosa e Ida Alves, traz uma amostra do panorama da produção poética e da crítica desenvolvidas na contemporaneidade. Reunindo nove jovens escritores da atual cena literária brasileira, portuguesa, argentina e mexicana, a heterogeneidade dos escritos e das abordagens teóricas tem um caráter experimental. A seleção demonstra, em suma, um estímulo a novos impulsos criativos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea. Crítica contemporânea. *Sobre poesia: outras vozes*.

LITERARY PRACTICE AND THE ISLAND

ABSTRACT: The anthology *Sobre poesia: outras vozes*, published by 7Letras and edited by the literary critics Celia Pedrosa and Ida Alves, brings a sample of the poetic production scenario and of the criticism developed contemporarily. Gathering nine young writers of the current Brazilian, Portuguese, Argentinean and Mexican literary scenes, the heterogeneity of the written and of theoretical approaches has an experimental character. The selection shows, in short, a stimulus to new creative impulses.

KEYWORDS: Contemporary literature. Contemporary criticism. *Sobre poesia: outras vozes*.

Aline Rocha de Oliveira é doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense

A PRÁTICA LITERÁRIA E A ILHA SOBRE POESIA: OUTRAS VOZES

Aline Rocha de Oliveira

Há que se impelir na imaginação o movimento que conduz o homem à ilha.
Gilles Deleuze, “Causas e razões das ilhas desertas”

Uma ilha, como sabemos, é um prolongamento de relevo cercado de água por todos os lados. Sem ligações diretas com o continente, apresenta dificuldades àqueles que enfrentam ultrapassá-la. É imensa, isso é certo, mas as possibilidades para além são ainda maiores. No imaginário da cultura ocidental, é comumente representada como um lugar distante, misterioso, inóspito, quase impalpável. Ou então cercado de sereias, habitado por crianças eternas, minotauros. Talvez possamos inferir que a ilha seja o lugar no qual o contato humano é, se não impossível, dificultado. E por isso mesmo é necessário que nos desloquemos até lá. Deleuze dirá que “sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte do zero, que se recria, que se recomeça.”¹ A prática literária, assim como a ilha, não nos deixa esquecer que há um exterior a ela que a caracteriza e recria. Há, em ambas, um corpo sempre prestes a chegar.

Ao chamar para si o entorno que a cerca, a prática literária, em sua existência, dissipa os limites que a separam deste entorno. A vida cotidiana, os resquícios biográficos, as reminiscências do território: tudo isso é não apenas material para execução, mas o fazer literário em si. Na esfera da sua produção, recepção e nos modos de visibilidade que inventa, se desenvolve no âmbito coletivo. Esse é um dos motivos que fazem com que possa ser analisada sob prismas que a considerem não a partir de fatores que lhe atribuam uma suposta unidade ou que a tomem tendo por princípio os paradigmas da individualidade, mas sob uma perspectiva que a compreenda por meio dos

¹ DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: LAPOUJADE, David (Org.). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 7.

trânsitos que ela mesma promove, seja em relação à sua materialidade e ao diálogo criado com outros modos de manifestações artísticas, seja vinculada às práticas coletivas que a regem. O atual contexto teórico e artístico, que planeja desfazer os limites da ilha, tem essas questões e problemas em seu cerne, o que dá espaço a reflexões que desembocam em trabalhos como a antologia *Sobre poesia: outras vozes*, organizada por Celia Pedrosa e Ida Alves. Esta antologia, por certo, faz parte do incansável esforço empreendido pelas críticas no estudo da poesia portuguesa, brasileira e latino-americana contemporânea, de que são exemplos, entre outros, *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea* (2008) e *Crítica de poesia: tendências e questões. Brasil-Portugal* (2015), ambos publicados também pela Editora 7Letras.

Reunindo textos de jovens escritores dedicados tanto ao ofício da crítica quanto ao da produção literária, sem que hierarquizações sejam estabelecidas entre ambas as formas, *Sobre poesia: outras vozes* oferece aos seus leitores uma amostra de exercícios de leitura e de escrita tão imprevisíveis como competentes que problematizam a escritura, criando pontes e expandindo as concepções do poético e do crítico. Dividido em duas seções, uma composta por ensaios e outra por poemas, o livro coloca em xeque as próprias categorias que delimitam essas formas de fruição criativa, trazendo à tona a ideia de “poeta-crítico”, que é recorrentemente relacionada à modernidade, mas que aqui se tensiona diante das possibilidades e questões do contemporâneo, a saber: a problematização da contiguidade entre o verbal, o sonoro e o visual; as formas de performance poética; a práxis da vida literária; o empenho do corpo diante do material poético; as inquietudes estabelecidas entre o exterior e o interior do texto.

A coletânea conta ainda com o posfácio de Marcos Siscar, intitulado “Uma antologia experimental”. Nele, o crítico apontará nesses escritos a auspiciosa articulação de “objetos alternativos para a realização poética” que cria uma estética pautada na instabilidade. A orelha de Ítalo Moriconi também anuncia a heterogeneidade vocacional do grupo de escritores que compõe o livro: “professores, pós-graduando, escritor-artista experimentado, escritor-artista que é artista em processo de, professor ou pós-graduando que é escritor artista experimentado.” É notável que os nomes da seleção demonstram um estímulo aos novos impulsos críticos que vêm surgindo na cena contemporânea: Adriano Scandolara, Golgona Anghel, Leonardo Gandolfi,

Lucas Matos, Maricela Guerrero, Marília Garcia, Nurit Kasztelan, Reuben da Rocha e Ricardo Domeneck. Mas, apesar da riqueza de dicções presente na antologia, Siscar é certo em seu posfácio ao afirmar que o objetivo da coletânea é menos o de identificar variedades das tendências contemporâneas, do que o de apresentar potências criativas e interpretativas *em processo*. Daí o caráter experimental das composições textuais e do livro, ele mesmo.

Temos nesta coletânea uma amostra de escrituras que almejam o risco e que expõem essa pretensão nas estratégias de articulação de materiais diversos para a composição escritural; na ousadia dos deslocamentos comparativos — a exemplo da inusitada leitura de Leonardo Gandolfi que aproxima Camões, Ruy Belo e Cesar Aira; e do diálogo criado por Maricela Guerrero entre elementos como o *beatus ille* horaciano e a banda grunge Pearl Jam —, bem como nas temáticas que rechaçam garantias e manuais. Como no poema de Adriano Scandolara, cuja epígrafe remonta ironicamente a uma passagem de comercial dos anos 90 da Semp Toshiba em que um possível locutor atesta a garantia de seus produtos corporificando, ele mesmo, o que é garantido: “no necesitas garantía, la garantía soy yo”. Ou ainda, como no poema de Golgona Anghel, que faz remissão a um manual de instruções não lido até o fim porque a intuição é mais forte.

Tema também recorrente, o corpo se confunde com o texto no poema de Nurit Kasztelan, que conta sobre uma mulher que perdia o braço à medida que moía o aipim, num movimento similar à diluição corpórea da poeta enquanto escreve. Algo equivalente ocorre no poema de Reuben Rocha, em que a palavra se acopla ao corpo e se abriga entre a pele e o que a separa do mundo em forma de “dizeres mágicos levados junto ao peito embaixo da camisa”.

Dentre os aspectos que reforçam a já apontada heterogeneidade presente na antologia, chama também a atenção o entrecruzamento de idiomas no compilado de textos, o que ocorre, por um lado, devido à variedade de nacionalidades dos autores publicados — brasileira, portuguesa, mexicana, argentina — e, por outro, como reflexo de projetos estéticos que estão em diálogo e que compartilham noções que abdicam de qualquer forma de unicidade, entre elas a unicidade idiomática. Como consequência disso, identificamos formas diversas de traduzibilidade no decorrer dos textos, sejam ensaísticos ou poéticos. Os amores políglotas de Ricardo Domeneck. Os barulhos delineados na página por Lucas Matos.

Houve uma virada processual na execução da arte e do pensamento no último século. A tentativa de traçar lugares e cartografias é sempre de natureza relacional, como bem elaborado na poética de Marília Garcia, que passeia com seu interlocutor traçando territórios em seu complexo e misterioso mundo das correspondências. Para Deleuze, a sobrevivência na ilha deserta é uma experiência do recomeço, uma experiência que retoma a origem e a *diferença* — já que a ilha deserta, por essência, “é apenas mitológica e não geográfica”², a consciência extrema da terra e do oceano. “Há que se impelir na imaginação o movimento que conduz o homem à ilha” é a epígrafe que abre este breve ensaio. A ilha, para Deleuze, é a possibilidade mitológica de criação e recriação do mundo. Há que se impelir o movimento até ela. O conjunto de textos de uma antologia é esta ilha deserta povoada.

Recebido em: 19 de agosto de 2016
Aceito em: 12 de outubro de 2016

² DELEUZE, Gilles. *Causas e razões das ilhas desertas*, op. cit., p. 9.

