

Santa Barbara Portuguese Studies, 2nd Ser., Vol. 10

MODERNISMO: 100 ANOS

Setembro 2022

APRESENTAÇÃO

Ivan Francisco Marques
Universidade de São Paulo

O Modernismo brasileiro, do qual se comemora agora o centenário, não se restringiu à Semana de Arte Moderna, marco inaugural e incipiente, ocorrido em São Paulo, em fevereiro de 1922, mas se desdobrou, por várias décadas, em numerosas contribuições, num processo vivo e dialético. O impulso criativo e a radicalidade crítica do movimento constituíram um dos pilares da cultura brasileira moderna. Ao mesmo tempo, o Modernismo desencadeou uma profusão de balanços e revisões críticas, que têm evidenciado igualmente seus impasses, limites e contradições. Esse longo debate parece mesmo constituir um de seus principais legados. É o que atestam os ensaios reunidos nesta edição da Santa Barbara Portuguese Studies, empenhados numa reflexão arejada e atualizada sobre o Modernismo e suas vozes mais expressivas, bem como no estudo dos seus desdobramentos e recepção crítica em um século de existência.

O primeiro bloco, composto por quatro artigos, se insere diretamente no campo da historiografia e da crítica. Em “A semana e o século: o longo Modernismo brasileiro em perspectiva histórica”, Marcos Napolitano analisa os diversos caminhos da busca de uma expressão moderna para a cultura do país, ciclo que se estendeu dos anos 1920 até o decênio de 1970. Reflete também sobre a contestação do Modernismo por parte de setores do pensamento de esquerda, na esteira da derrota dos projetos “nacional-populares” e após a eclosão do Tropicalismo. Este é entendido como “última vanguarda” que, além de retomar o movimento modernista, teve contraditoriamente a função histórica de colocar em xeque “o lugar da brasilidade e do seu arauto, o intelectual público, como guias da ação cultural”.

O Manifesto antropófago e a história de sua recepção são o tema do ensaio “Redesigned Cannibal Modernity between Rescues and Kidnappings”, de Paulo Moreira. Quatro momentos são revisitados: o lançamento do manifesto na Revista de Antropofagia, em 1928; a retomada da obra de Oswald de Andrade pelos poetas concretistas na década de 1950; o movimento tropicalista, que se manifestou em diversas formas artísticas a partir de

1967 e da montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina; e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo que, em 1998, prestou homenagem à Antropofagia. Segundo o articulista, a recepção do pensamento oswaldiano “is the story of a change from oblivion to a cultural centrality that is unique among twentieth century avantgardes”.

Estudiosa do Tropicalismo, Patrícia Anette Gonçalves, no ensaio “Onde entra o antropófago? Crítica literária e recepção do Tropicalismo”, examina os principais artigos publicados sobre o assunto nos anos 1960 e 1970, tendo em vista o estabelecimento da conexão entre o movimento liderado por Caetano Veloso e a obra de Oswald, proposta inicialmente por Augusto de Campos. “Que papel a crítica literária desempenhou para que o Tropicalismo se tornasse um quase desdobramento da Antropofagia, e esta, como hoje a conhecemos, uma quase invenção daquele?”, pergunta-se a pesquisadora.

Por sua vez, Leandro Pasini investiga a reconfiguração teórica do ideário antropofágico, ocorrida a partir do final da década de 1970, no artigo “A Antropofagia e o corpus: discurso teórico, historicidade das obras e a posição de Raul Bopp”. Nos textos escritos por Haroldo de Campos e Silviano Santiago, o autor identifica o esforço de transformar a Antropofagia em “versão original do pós-estruturalismo francês, de base latino-americana”, desconectada de suas origens. Por fim, retorna ao grupo modernista e à poesia de Raul Bopp para propor que a Antropofagia, constituída por um corpus concreto de obras singulares, seja estudada em sua historicidade própria.

Os dois artigos seguintes tratam da cidade de São Paulo e de suas figurações literárias diretamente vinculadas à vanguarda dos anos 1920. Em “São Paulo, metrópole de fachada: Modernismo e sociedade arcaica nos contos de Brás, Bexiga e Barra Funda (1927), de António de Alcântara Machado”, Bruno Zeni analisa as contradições entre a prosa inovadora do escritor paulista e a condição social dos personagens ítalo-brasileiros que figuram nas narrativas, marcadas pela ironia e pela negatividade. “Por detrás da propalada objetividade e da feição de fachada da metrópole que se moderniza, os contos de Alcântara Machado riem da permanência do Brasil arcaico numa cidade desigual e dissimulada”, conclui o autor.

Já o ensaio de María Pape, “Cine y masas: una novela le responde a las sinfonías de la ciudad”, põe em evidência a presença do cinema no romance *Parque industrial*, publicado em 1933 por Patrícia Galvão, não apenas como símbolo moderno e fonte de inspiração formal, mas como “una manera de interpelar a las masas, mayoritariamente femininas, y una forma de presentarlas”. Tal figuração das massas é entendida ainda como uma intervenção no cinema brasileiro, com vistas a propor uma abertura dos filmes à

realidade social. Em contraste com o eufórico e elitista documentário *São Paulo: A sinfonia da metrópole*, de 1929, o retrato da cidade construído por Pagu é visto como “una crítica corrosiva de la élite, revelando que, para las capas populares, el capitalismo no trae progreso, sino miséria”.

Na época do aniversário de 30 anos da Semana de Arte Moderna, Carlos Drummond de Andrade fez um balanço do Modernismo e de sua geração literária numa série de palestras radiofônicas, focalizadas por Gabriel Provinzano no ensaio “Tempo vida poesia: as quase memórias drummondianas entre o passado e o presente”. Articulando a experiência modernista de juventude ao contexto do pós-guerra, o testemunho do poeta mineiro teria precipitado, na opinião do autor, uma meditação mais ampla sobre os rumos da modernidade no Brasil, que também servia de resposta ao formalismo da década de 1950. Nesse contexto, “o movimento modernista era invocado, não como efeméride ou comemoração, mas, pelo contrário, como questão premente a ser atualizada por uma reflexão difícil e angustiada”.

Para além da memória pessoal e da origem geográfica, o ensaio de Clara Rowland, intitulado “Onde os sinos: fantasmagorias acústicas em Bandeira e Drummond”, procura mostrar como, através da figura recorrente do sino, os dois poetas encenam uma spectralidade sonora determinante para a caracterização de suas palavras poéticas. Segundo o argumento da ensaísta, o sino, repercutindo como ausência, “oferece à poesia sobre a memória de Drummond um dispositivo com implicações distintas daquelas com que esta mais se identifica: o retrato, a fotografia”. No caso de Manuel Bandeira, cujo lirismo memorialístico é marcado por uma poética da repetição, “o presente ressoa apenas na medida em que rima com um passado em que o poema, forma muda, se escreve como som”.

Na sequência, o principal líder e mentor do movimento modernista é visto sob um ângulo inusitado no ensaio “A sexualidade de Mário de Andrade: ‘Ninguém o saberá jamais’”, de César Braga-Pinto. O ponto de partida é *Amar*, verbo intransitivo, que o autor considera um romance “esquisito e queer”, tanto em sua estrutura narrativa como no tratamento da sexualidade. A leitura proposta relaciona o livro intransitivo e “onanista” ao tema do “sequestro” e ao polêmico “segredo de Mário”, que teria sido revelado em 2015 com a publicação de uma censurada carta a Manuel Bandeira, mas que, na opinião do autor, “não deixa de permanecer tão sequestrado quanto intraduzível”.

Os dois textos seguintes discutem as relações do Modernismo com a temática negra e o debate racial. Em “Os poemas negros de Raul Bopp”, Vera Lúcia de Oliveira analisa a obra *Urucungo*, na qual o poeta, “recuperando aspectos da história brasileira menos

frequentada pelos modernistas”, aborda de modo crítico e original a presença dos negros no Brasil e sua vida trágica em séculos de cativeiro, o que o tornaria, na concepção da autora, um precursor de tendências que marcariam posteriormente a luta pelo reconhecimento das culturas africanas.

Desses movimentos pioneiros, o mais destacado foi o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento — tema do ensaio de Luís Madureira, intitulado “Theatre, Négritude and the Performative Unmasking of Brazil’s ‘Blackface Modernism’”. De acordo com Madureira, uma dupla lacuna teria sido preenchida pelo grupo, que surgiu em 1944, motivado pela indignação de Nascimento com a exclusão dos negros no teatro, “in the light of the conspicuous lack of theatrical innovation and an almost complete absence of direct participation and intervention of Afro-Brazilian artists in the Brazilian modernist movement”.

Por fim, uma leitura do Modernismo enformada por uma perspectiva feminista é oferecida por Luz Horne no artigo “Todas somos el Abaporu: Notas sobre ‘A menor mulher do mundo’ o sobre el eco-feminismo-menor de Clarice Lispector”. No Brasil do pós-guerra — palco de um grande projeto modernista cujo ápice foi a construção de Brasília —, a obra clariciana, como sugere a ensaísta, alterou a escala natural do humano, à maneira de Tarsila do Amaral, e recuperou a radicalidade da Antropofagia “pero ya no solo como fuerza anticolonialista y antinacionalista sino también como potencia feminista”. Entendida pela autora de Laços de família como lugar do menor, a mulher, nas palavras de Horne, “se opone al modernismo monumental, evolutivo y del progreso, pero no como un espejo invertido, sino mostrando su revés, exponiendo su lado oscuro y inescrutable”.

A história do Modernismo brasileiro é constituída, portanto, por inúmeras histórias, obras, agentes e movimentos. Espero que os ensaios aqui reunidos, trazendo olhares, métodos e fundamentos teóricos diversificados, ajudem a refletir mais profundamente sobre essa densa variedade cultural. Agradeço aos pesquisadores, oriundos de instituições do Brasil, dos Estados Unidos, de Portugal, da Itália e da Argentina, que gentilmente enviaram suas colaborações, e aos colegas da University of California, Santa Barbara, que me convidaram para organizar este dossiê. Desejo a todos uma ótima leitura.

Ivan Francisco Marques é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq. É autor de *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (Editora 34, 2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (Casa da Palavra, 2013) e *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* (Todavia, 2021), entre outros livros. Tem diversos artigos publicados sobre o Modernismo, a poesia brasileira moderna e as relações entre literatura e cinema no Brasil.

A SEMANA E O SÉCULO - O LONGO MODERNISMO BRASILEIRO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Marcos Napolitano

Universidade de São Paulo, Dept. of History.

Abstract:

The week and the century: the Brazilian long modernism in historical perspective

Brazilian Modernism was a cultural movement that spread throughout the national territory, which had as its starting point the Week of Modern Art held in the city of São Paulo, in February 1922. Over almost six decades, between the 1920s and 1980s, the search for a modern expression for Brazilian culture guided several actions, aesthetic principles and cultural policies, by state and non-state actors, with a great impact on Brazilian political life. In this article, we will analyze the different vectors of Brazilian “long modernism” and their influence in the constitution of some principles of cultural creation and in the forging of intellectual identities

Keywords: Brazilian modernism, Cultural History of Brazil, Brazil: 20th century

Resumo

A Semana e o século: o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica.

O modernismo brasileiro foi um movimento cultural que se disseminou pelo território nacional, que teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna realizada na cidade de São Paulo, em fevereiro de 1922. Ao longo de quase seis décadas, entre os anos 1920 e 1980, a busca de uma expressão moderna para a cultura brasileira orientou várias ações, princípios estéticos e políticas culturais, de atores estatais e não-estatais, com grande impacto na vida política brasileira. Neste artigo, analisaremos os diversos vetores do “longo modernismo” brasileiro e sua influência na constituição de alguns princípios de criação cultural e de novas identidades intelectuais.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, História cultural do Brasil, Brasil no século XX

Como a história da cultura pode analisar o modernismo? O que significou o Modernismo brasileiro sob o ponto de vista de uma história cultural de “longa duração”?

Visto como evento ou como processo histórico, o modernismo brasileiro engendrou dois vetores que marcaram vários projetos de nação ao longo do século XX brasileiro: a) uma agenda de ação político-cultural para intelectuais e artistas de diversas tendências estéticas e ideológicas; b) uma identidade cultural para o Brasil que forjou um passado e projetou um futuro. Ainda hoje, 100 anos depois da Semana de Arte Moderna, o tema do modernismo vem sendo tema de análises acadêmicas e de disputas de memórias, ainda que a agenda e a identidade cultural acima mencionadas já não mais atuem de maneira contundente na vida cultural brasileira.

Propor um balanço histórico do modernismo pode soar redundante e pouco pertinente diante da enorme bibliografia sobre o tema. Pensado, sobretudo, a partir de problemáticas específicas da história da arte, da arquitetura ou da literatura, estes três campos de análise são incontornáveis. O modernismo brasileiro já foi comentado, analisado, estudado sobre diversos pontos de vista, abordagens e temas, por grandes nomes da crítica cultural, artística e literária (BOSI, 1989; AMARAL, 2010; FABBRIS, 1994). É verdade que os principais trabalhos se concentram sobre a Semana de 1922 ou fazem um balanço dos seus desdobramentos diretos entre o final dos anos 1920 e 1930 no plano da história intelectual ou da história da literatura ou das artes (BRITO, 1974; LAFETÁ, 2000). Em parte, estes trabalhos dialogam com a memória da Semana de 1922 construída pelos seus protagonistas (e antagonistas), sobretudo Mario de Andrade e Oswald de Andrade que proferiram famosas conferências sobre o tema em 1942 e 1944, respectivamente¹. A historiografia mais recente tem problematizado tanto a centralidade da Semana como marco zero da modernidade brasileira, quanto o “paulistocentrismo” do modernismo brasileiro, apontando para a importância de outras temporalidades, lugares e personagens para pensar a vida cultural republicana que ficaram ofuscados pela narrativa hegemônica em torno da Semana paulistana (MORAES, 1978; MORAES, 1988; CHIARELLI, 1989; VELLOSO, 1993; VELLOSO, 2015, CARDOSO, 2015; OLIVEIRA, 1997; SEVCENKO, 1983), bem como destacando as contradições do projeto de “abrasileirar o Brasil” que ficou ligado ao movimento (MICELI, 2003). As conexões do modernismo dos anos 1920 com outros momentos históricos já foi apontada por sínteses da história intelectual e cultural, apontando

¹ Vale lembrar que a narrativa padrão sobre a Semana de Arte Moderna e a centralidade paulista para o movimento foi estabelecida pelo livro de Lourival Gomes Machado, *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, publicado em 1947.

para a perspectiva de longa duração que inspira este artigo (MOTA, 1985; PECAUT, 1990). Sua trajetória como evento simbólico e lugar de memória também já foi problematizada e analisada por vários autores (SIMIONI, 2013; CARDOSO, 2015; COELHO, 2012; ALAMBERT, 2012).

Um longo modernismo?

A partir deste quadro analítico inicial, proponho uma primeira definição de “longo modernismo” que atravessará este artigo (NAPOLITANO, 2015; NAPOLITANO, 2017). A reflexão histórica, neste caso, não tem a ilusão de encontrar as “origens” e estabelecer qualquer linha causal entre eventos, personagens e obras. Ao contrário, parte de uma perspectiva de história como descontinuidade, labirinto e pluralidade de experiências que ganham algum sentido nas articulações analíticas e narrativas posteriores fundamentadas em evidências de que “algo aconteceu”. Reitero a advertência de Rafael Cardoso para que se problematize as narrativas consagradas, sobretudo pela história da arte ou da arquitetura, de que o modernismo, *malgré tout*, triunfou a partir de um processo inexorável e linear de acumulação de triunfos que começa em 1922, centrado em São Paulo, sendo chancelado pela nova elite política ao longo do Estado Novo, para nunca mais deixar de ser um *tropo* na narrativa histórica da cultura brasileira (CARDOSO, 2015). Parto da premissa de que o que chamamos de “modernismos” (no plural) se tratou de um processo sujeito a marchas e contramarchas, apropriações ideológicas e revisões críticas permanentes, ainda que nele tenha se afirmado uma dada leitura do modernismo pós-1922 como chave interpretativa para a história da cultura brasileira. Em outras palavras, neste texto, o modernismo é tomado como policêntrico e polimorfo, envolvendo núcleos intelectuais e artísticos diversos, espalhados em várias cidades e regiões brasileiras, que estabeleceram uma afinidade eletiva em torno de um teorema: qual deve ser o caráter da modernidade cultural brasileira e como este processo mediado por intelectuais comprometidos deve informar o processo de modernização. Este teorema implicou em uma nova identidade para a elite cultural brasileira, com desdobramentos na elite política que atuou no Estado nacional entre os anos 1930 e os anos 1980.

A hipótese central ligada à figura do “longo modernismo” afirma que, entre os anos 1920 e 1970, boa parte dos debates e projetos culturais brasileiros dialogaram com as equações e impasses gerados pelo Movimento Modernista galvanizado pelo evento de 1922, revisando-os e calibrando suas perspectivas ideológicas. Temas como identidade nacional, papel do artista-intelectual na sociedade, tensões experimentais entre forma e conteúdo na

obra de arte, relação entre o artista-intelectual e o Estado constituíram uma dada agenda e uma dada identidade, imprimindo organicidade nos projetos político-culturais, obras de arte mais valorizadas e debates intelectuais. Isto não implica desconsiderar os conflitos entre as várias correntes ideológicas e movimentos artísticos que atuaram no período, mas apenas enfatizar uma arena comum de problemas e pautas compartilhadas, legadas pelo teorema cultural modernista.

Ao longo dos anos 1970, e sobretudo nos anos 1980, esta pauta se desagregou e perdeu lastro histórico, com a implosão da frágil organicidade sugerida pela agenda e pela identidade construídas em torno do modernismo. O fim de um “projeto nacional”, a tribalização cultural gerada pela indústria cultural avançada e a sacralização patrimonial do passado modernista foram, a um só tempo, causas e consequências diretas desta implosão (NAPOLITANO, 2017, 198).

Nestas 5 ou 6 décadas centrais do século XX brasileiro, dentro da tradição intelectual e de um roteiro construído pelos modernistas, se impuseram quatro preocupações centrais: 1. Qual a função social da arte; 2. Qual o seu público prioritário; 3. Como colocar a obra a serviço das transformações sociais; (...) [4.] como conciliar a expressão estética à mensagem ideológica sem neutralizar a primeira enquanto experiência de fruição (NAPOLITANO, 2015, p. XVIII). Tais preocupações reverberaram em diferentes movimentos artísticos e intelectuais no período histórico citado, que seguiram as linhas gerais do roteiro sintetizado por Mário de Andrade em 1942: o direito ao experimentalismo, a busca da síntese nacional na consciência criadora e o *aggiornamento* da inteligência artística. Obviamente, seria preciso examinar se este roteiro esteve presente em todas as ações e criações culturais que reivindicavam a matriz modernista com a mesma intensidade.

No caso brasileiro, os movimentos artísticos do século XX que podem ser alinhados, de alguma maneira, aos vários modernismos desenvolveram uma relação complexa com a tradição e com o material “arcaico” da cultura herdada, operando sob o signo da brasilidade que não pode ser resumida na simples negação da tradição para afirmação descontínua do novo. O que parece ser uma das marcas comuns dos “projetos modernos brasileiros” é a negação do passado como “modelo formal”, combinada com sua incorporação *seletiva* como material (estado bruto das formas tidas como originárias) e *poiesis* (procedimento na realização da obra). Essa questão está presente em muitas vanguardas históricas, como o Cubismo, mas no caso brasileiro ganhou particular importância à medida que as vanguardas modernas quiseram inventar uma nova brasilidade, na qual o “povoação” foi tomado como origem e destino da estética moderna, supostamente garantindo

uma identidade em meio aos traumas e conflitos da inexorável modernização socioeconômica que as novas elites políticas constituídas a partir de 1930 tanto perseguiram. Nesse sentido é que recusamos a dicotomia analítica muito comum na historiografia da cultura brasileira entre “nacional-popular” e “vanguarda cosmopolita” (NAPOLITANO, 2017: 162). Na agenda modernista, ambos se constituíram como expressões do mesmo projeto, com figurações e pesos diferenciados entre a função comunicativa ou disruptiva da arte.

Por outro lado, a agenda e a ação propostas pelos modernistas dos anos 1920 só ganharam densidade à medida que informaram políticas culturais chanceladas pelo Estado, com grande influência na reconfiguração do próprio mercado de bens simbólicos nos estágios iniciais da indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1988).

O modernismo e o Estado varguista

A agenda modernista teve um propulsor fundamental na sua afirmação ao longo das décadas acima citadas: o Estado brasileiro, aqui compreendido em seus diversos níveis federativos e anéis burocráticos. Os intelectuais e artistas modernistas foram fundamentais na formulação e gestão de políticas culturais a partir da “Revolução de 30” (CANDIDO, 1984). O frenesi “cívico-pedagógico” que tomou conta da intelectualidade brasileira, encontrou no Estado uma via de realização, sobretudo para a linhagem mais liberal de Mário de Andrade e autoritária dos verde-amarelistas (LAHUERTA, 1997; PRADO, 1983). A Antropofagia oswaldiana, como sabemos, não teve lugar nas políticas culturais do varguismo, seguindo um caminho paralelo de ostracismo-consagração entre os anos 1930 e 1980.

A passagem de Lucio Costa pela Escola Nacional de Belas Artes (de fins de 1930 a setembro de 1931) permitiu a realização do primeiro grande evento de “oficialização” do modernismo brasileiro, a Exposição de 1931. Mas não nos enganemos, pois ela também propiciou que os tradicionalistas e academicistas antimodernos também cerrassem suas fileiras, conseguindo a demissão de Costa do seu posto (CARDOSO, 2015). Na capital do país, a defesa do modernismo (que já tinha como referência a Semana de 22) esteve concentrada na Fundação Graça Aranha, protagonista da Semana de 22, e falecido em 1931 (FORTE, 2008). Outro núcleo importante foi a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) de São Paulo. A chegada de Gustavo Capanema ao MEC levou alguns nome e valores do modernismo para o coração do Estado nacional, embora o ministro fosse um católico conservador (CARDOSO, 2015; SCHWARTZMAN, BONEMY, COSTA, 1984). Ainda

assim, a década de 1930, e mesmo boa parte da década de 1940, foi marcada por importantes disputas tanto no plano do debate quanto da ocupação de espaços por amigos e inimigos do modernismo, em meio à incorporação de intelectuais de diversos matizes nas políticas de Estado (CAPELATO, 1998).

Obviamente, as tensões políticas da década de 1930 que culminaram no autogolpe varguista de 1937 não deixaram de atuar no meio intelectual. Os modernistas, já no final dos anos 1920, estavam divididos à esquerda e à direita, apesar das tentativas de dar um sentido ecumênico ao movimento por parte de nomes como Renato de Almeida, ao afirmar que o modernismo havia triunfado e estava “em toda a parte”, até na ABL². Havia católicos modernistas, fascistas modernistas, comunistas modernistas, liberais modernistas. As revistas fundadas nos anos 1920 já expressavam estas tendências díspares, como *Festa* (1927), *Novíssima* (1924) e a *Revista de Antropofagia* (1929). Mas é inegável que, apesar da abertura para que várias correntes ideológicas tivessem lugar no Estado, até como forma de neutralizar sua autonomia, é fato que o Estado getulista dava mais espaço para intelectuais de tendência politicamente conservadora, sobretudo fascistas, positivistas e católicos.

A disseminação de um modernismo institucionalizado e chancelado pelo Estado ainda propiciaria outros eventos significativos para as narrativas históricas do movimento, como o triunfo da arquitetura moderna na construção do prédio do MEC. Menos lembrado, mas não menos significativo como ponto de encontro entre a política e a cultura, foi a organização da “Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte”, revelando o político que naquele momento se afirmava como grande entusiasta do modernismo, Juscelino Kubitschek, prefeito da cidade.

Ao fim e ao cabo, a incorporação dos modernismos (e dos modernistas) pelo Estado varguista afirmou três elementos importantes que estariam presentes em outros momentos das políticas culturais e da narrativa oficial em torno da cultura brasileira, constituindo elementos ideológicos centrais da “brasilidade modernista” de longa duração:

- O Estado nacional como guia cultural da nação (sendo o intelectual um guia das políticas culturais de Estado), responsável pela defesa da identidade nacional e pela integração nacional

² ALMEIDA, Renato. Discurso reproduzido em *A exposição de arte moderna e a tarde modernista da Fundação Graça Aranha*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/06/1933, p. 3 (apud CARDOSO, 2015: 351)

- Os regionalismos como partes que contém o todo, o Brasil, e nele são contidos, em um movimento centrípeto que neutraliza o papel político das identidades regionais tão fortes na Primeira República.

- A mestiçagem como princípio, meio e fim do povo-nação brasileiro em formação, com o “apagamento cordial” da matriz africana. Este apagamento foi cordial na medida em que rejeitou a eugenia racista mais radical, mas pouco fez para incluir o negro como cidadão pleno e combater as assimetrias raciais dentro estruturas sociais e instituições culturais.

Outro resultado da ação dos modernistas junto ao Estado foi o que podemos chamar da “invenção do nacional-popular brasileiro”. A elegia, ainda que um tanto conservadora, dos tipos populares brasileiros como essência da nacionalidade, como se pode observar na seção de folclore da revista oficial do DIP, *Cultura Política*, ou na construção do mito da democracia racial como essência da comunidade nacional, foram centrais nesta nova narrativa da nacionalidade. Mas neste processo, não apenas os atores autoconscientes do movimento modernista e os burocratas da cultura desempenharam um papel central. Outros processos de modernização cultural que não reivindicavam ligação direta com o modernismo, mas com ele (e seus intelectuais) mantinham uma espécie de “afinidade eletiva”, foram muito importantes. Estes outros atores operavam em séries culturais distintas, como o cinema e a música popular, linguagens que não receberam muita importância do primeiro modernismo brasileiro, basicamente restrito à literatura, artes visuais e música erudita.

Legados do modernismo na Democracia de 46

O fim do Estado Novo não significou o fim das lutas culturais entre as correntes do modernismo, nem a presença de academicistas saudosos e antimodernistas militantes, nas disputas pela afirmação da “morfologia da raça e da cultura” brasileiras. Mas o meio intelectual e artístico não seria o mesmo depois da Segunda Guerra Mundial. Entre as mudanças, algumas são evidentes: os intelectuais autoritários e simpatizantes do fascismo perderam prestígio (mas não necessariamente, perderam os cargos); o tema da raça como categoria biológica pensada a partir da eugenia cederam espaço para o tema da cultura e da formação da consciência nacional do povo-nação; o intelectual e o artista passaram a dar ênfase ao engajamento público, ainda que não dispensassem a ação junto ao Estado. Paralelamente a esse processo, muitos intelectuais realizaram a passagem de uma “consciência amena do atraso” para uma “consciência trágica do subdesenvolvimento”,

emergindo daí uma espécie de radicalismo como forma de pensamento e engajamento intelectual (MOTA, 1985; CANDIDO, 1990), linhagem de ação consagrada no Primeiro Congresso de Escritores em janeiro de 1945 (LIMA, 2015). A partir daí, o tema do engajamento como imperativo ético-político em nome da democracia e da justiça social, ganhou corpo entre os intelectuais, demarcando uma espécie de correção de rumos do legado modernista brasileiro. O tema do nacionalismo cultural passou a ser pensado para além da ideologia de integração nacional, típica do debate dos anos 1930, afirmando-se com um nacionalismo crítico (MOTA, 1985). A emergência de uma consciência radical deslocou a percepção do “atraso como vergonha” a ser superada pelo *aggiornamento* estético, para a percepção do subdesenvolvimento como condição histórica a ser superado pelo engajamento político e pela modernização industrial plena.

Se o movimento voluntarista dos anos 1920 foi o capítulo 1 da trajetória do modernismo, e a entrada orgânica nas estruturas de Estado foi o capítulo 2, esta guinada representaria o terceiro momento do “longo modernismo”. Dos anteriores, permanece a busca da experimentação e síntese estéticas na busca de um idioma cultural nacional, agora acrescido de uma vontade crítica mais clara, que buscava espaços paralelos ao Estado, como o mercado literário, os partidos políticos (incluindo aqui o Partido Comunista³) e a Universidade.

O pós-Guerra marcou a passagem da nação-objeto e ser construída pelo Estado e suas elites, para a busca de uma nação-sujeito como resultado do encontro entre política e cultura, articulado pelo engajamento intelectual (PECAUT, 1990, 27). Mas esta vontade modernista teria uma bifurcação dramática como melhor caminho para realizá-la: investir no culto da pureza popular folclórica ou na ruptura formal da vanguarda? Esses dois caminhos adotados nos anos 1950 reivindicavam facetas diferentes do modernismo: a busca do nacional-popular e o direito ao experimentalismo. Considero que este dilema típico dos anos 1950 e parte dos anos 1960, foi um dos efeitos da aceleração do processo de modernização do pós-Guerra (industrialização, urbanização, êxodo rural) sobre a agenda modernista.

Em grande parte, o folclore como matéria social para a arte nacional e o experimentalismo formal cosmopolita respondiam a angústias diferentes das diversas elites

³ O modernismo exerceu alguma influência sobre intelectuais e artistas do PCB, mas até meados dos anos 1950, a demanda pelo realismo e pela comunicabilidade na obra de arte eram fatores que tensionavam o uso da linguagem experimental da vanguarda entre os membros e simpatizantes do Partido. Ver Marcos Napolitano, Rodrigo Patto Sá Motta e Rodrigo Czajka (orgs). *Comunistas Brasileiros. Cultura Política e Produção Cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012 e Marcelo Ridenti. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo, Ed. UNESP, 2010.

culturais brasileiras. Os intelectuais tradicionalistas e conservadores viam no folclore o contrapeso dos efeitos deletérios do processo de modernização, com a inevitável perda das referências culturais tradicionais e, no limite, a diluição da própria identidade nacional tal como a supunham (orgânica e harmoniosa em termos de raça, classe e região). A rápida entrada da indústria cultural norte americana a partir dos anos 1940 acirrava ainda mais esta sensação de urgência em “preservar” a “autêntica” cultura brasileira tradicional, de matriz oral e camponesa. O IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) e a Acadêmica Brasileira de Letras, um tradicional reduto conservador, foram os epicentros do movimento folclorista que tomou conta do país no final dos anos 1940 (VILHENA, 1995; VELLOSO, 2002).

Na outra ponta, artistas e críticos defendiam o experimentalismo formalista radical como caminho mais coerente na construção de um idioma cultural e de uma estética que acompanhassem o processo de modernização. Se na literatura, a “geração de 45” tinha voltado para o verso e para o soneto, e o figurativismo disfarçado de Portinari podia ser considerado até moderado diante de outras vanguardas mais ousadas, não tardariam a surgir movimentos de ruptura mais clara, reivindicando a retomada do experimentalismo perdido do primeiro Modernismo. A partir de 1951, o abstracionismo nas artes visuais e a combinação entre poesia, matemática e teorias de linguagem na literatura cerrarão fileiras contra os tradicionalistas e conteudistas das artes, em nome da “matemática da composição”. O Concretismo da década de 1950 foi o movimento que mais claramente interveio na cena cultural para afirmar e radicalizar o “direito à pesquisa estética” por parte do artista, em meio a um intenso processo de urbanização e modernização industrial que parecia abrir um novo portal da história para o Brasil. Em 1958, depois de anunciar uma nova forma de poesia, baseada na combinação entre som e grafismo da palavra em um determinado espaço, o Plano Piloto da Poesia Concreta, assinado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, estabelecia uma linhagem brasileira para o movimento. Esta linhagem retomava o modernismo oswaldiano, cujo esquecimento fora qualificado como “alarmante” por Haroldo de Campos dois anos antes⁴:

Modernismos na década de 1960

⁴ CAMPOS, Haroldo. Oswald de Andrade: Trechos Escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967. Ver também a leitura crítica do legado antropofágico em CAMPOS, Haroldo. *Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1980). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013

A década de 1960 reacendeu o debate sobre o lugar do modernismo na história cultural brasileira, com seus artistas e intelectuais entrecruzando a agenda modernista da busca do nacional e do direito à experimentação, com o imperativo do engajamento político sob o signo do anti-imperialismo de esquerda.

A esquerda cultural reunida em torno do CPC da UNE reproduzia os debates oriundos da década anterior. Os temas do anteprojeto do Manifesto do CPC de 1962, escrito por Carlos Estevam Martins, deixavam claro a necessidade de alguns pilares para a arte engajada: afirmação da autenticidade nacional, busca de comunicação com o povo, críticas à subjetividade e ao experimentalismo excessivo. O problema é que muitos artistas, no teatro, na música, no cinema, iam na direção oposta, tentando conciliar uma arte sofisticada e experimental com a vontade de engajamento e “ida ao povo” (GARCIA, 2007; RIDENTI, 1999). Ferreira Gullar, poeta neoconcreto convertido à arte engajada, um dos principais nomes da renovação intelectual do PCB dos anos 1960, encamparia a problemática da arte engajada em termos diferenciados em relação ao anteprojeto, em dois livros ensaísticos importantes dos anos 1960: *Cultura Posta em Questão* e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Os ecos do modernismo, aliado ao imperativo do engajamento oriundo do debate marxista, serviram como base de reflexão sobre como superar os impasses estéticos e ideológicos na direção de uma arte engajada que não fosse mera emulação folclorista ou concessão tosca ao imperativo da comunicação com o “povo”.

Portanto, ao contrário do que se consagrou a partir de uma determinada narrativa crítica posterior surgida nos anos 1980, a dicotomia auto excludente entre a linhagem “nacional popular” e “vanguarda experimental” na década de 1960, como se a primeira fosse menos modernista, constitui um falso debate. Ele representa muito mais as disputas entre protagonistas e grupos dentro da agenda cultural modernista.

O problema do “nacional”, do “popular” e da melhor forma estética para expressar uma morfologia dos dilemas e projetos nacionais brasileiros estavam presentes em ambas as correntes e seus grupos, sendo mais exato, na minha opinião, entendê-los como facetas conflitantes do modernismo. As críticas de que o campo nacional-popular era folclorista, xenófobo e conservador são insustentáveis, se tomarmos, por exemplo, a obra de um Edu Lobo, marcada pela busca de uma forma moderna que articulasse, organicamente no plano da canção, as diversas matrizes em conflito: gêneros folclóricos nordestinos, cool jazz, bossa nova, música erudita. Não por acaso, nos debates dos quais participava, Edu Lobo reivindicava a tradição de Mário de Andrade (NAPOLITANO, 2001).

Quando surgiu o Tropicalismo musical, a retomada da antropofagia oswaldiana já estava em curso, como vimos. Mas a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, foi um novo marco neste sentido. O impacto que o Tropicalismo teve no contexto da música popular gerou fortes reações dos engajados ligados ao campo nacional-popular, principalmente pela iconoclastia das letras em relação aos cânones do nacionalismo de esquerda, do comportamento contracultural em nome de uma juventude mundializada e a eletrificação das canções de festival. O tropicalismo no teatro e na música popular foi um ponto de articulação entre os vários capítulos do modernismo brasileiro, conectando a antropofagia da década de 1920, o concretismo dos anos 1950 e as novas configurações da vanguarda dos anos 1960. Na década seguinte, Celso Favaretto foi um dos primeiros analistas de fôlego a explorar a “retomada oswaldiana” do tropicalismo, e sua vocação alegórica como uma nova forma de engajamento e de reflexão sobre os dilemas do Brasil, particularmente agravados pela implantação da ditadura militar em 1964⁵.

Colapsada a base política do modernismo engajado do período pré-golpe, quando se esboçou um “ensaio geral de socialização da cultura” (RIDENTI, 1995; 1999), o que restaria do movimento a não ser um culto patrimonializado e vazio de suas realizações? Neste sentido, o Tropicalismo seria uma “última vanguarda” não apenas porque se esgotava um ciclo cultural iniciado nos anos 1920, mas também porque o próprio movimento colocava em xeque o lugar da brasilidade e do seu arauto, o intelectual público, como guias da ação cultural. Outras séries e categorias culturais passaram a fazer parte da questão cultural: a juventude, as hierarquias sociais do gosto, a influência estruturante da cultura estrangeira, as convenções de gênero, os arcaísmos culturais e sociais de toda ordem que resistiam às utopias modernistas e modernizantes. O recalco voltava como má consciência da brasilidade moderna, encurralada pelos impasses políticos pós-1964 que o tropicalismo explicitou e assumiu.

⁵ XAVIER, I. "Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte). In Seminários, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984. Conforme a leitura de Xavier, apud Celso Favaretto, o Tropicalismo ao "empilhar as relíquias do Brasil"⁵, reafirma a nossa modernidade como ruína, denunciando a formação conflitiva da história brasileira, ocultada pelas sínteses do vencedor. A alegoria seria o "retorno do reprimido" na história e não o recurso para um "diagnóstico geral da nação". Vale lembrar que o Tropicalismo foi objeto de outra perspectiva, que duvidou deste potencial crítico, a partir da leitura de Roberto Schwarz, no famoso texto "Cultura e política: 1964-1969" (publicado em 1969 na França e republicado. In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978). Mesmo trazendo para a cultura brasileira um "alento desmistificador", ao questionar um tipo de nacionalismo conservador compartilhado à esquerda, o Tropicalismo, para Schwarz, estaria vinculado a uma tradição de pensamento a-histórico, por isso, ideologicamente incoerente em relação às suas próprias intenções revolucionárias.

Por outro lado, se a ditadura catalisou a crise da agenda modernista em sua versão engajada e de esquerda, ao isolá-la do processo de modernização socioeconômica, ela ratificou políticas culturais, patrimoniais e discursos simbólicos herdados da vertente conservadora do movimento, como as políticas de patrimônio material, a linguagem nacionalista e a ideologia da democracia racial (MAIA, 2012; SIMIONI, 2013)

O balanço crítico dos anos 1980 e o fim da agenda modernista?

Incorporado pelo Estado autoritário, o Modernismo em sua vertente nacionalista acabou sendo o alvo do criticismo que irrompeu em setores da Nova Esquerda surgida nos anos 1970, na esteira da derrota dos projetos das esquerdas “nacional-populares” (trabalhistas e comunistas) e do desgaste das ações culturais engajadas nos termos propostos pelo CPC da UNE. Na segunda metade dos anos 1970, novos movimentos sociais e intelectuais rejeitavam a aliança de classes que estava na base do nacionalismo de esquerda, os termos da mestiçagem cultural e da democracia racial. Esse lastro social foi a base de um grande debate sobre o lugar do nacional e do popular na cultura brasileira entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, que acabou por colocar em xeque os termos do próprio modernismo como movimento orgânico que deveria orientar intelectuais e artistas comprometidos com a “consciência nacional”. O próprio conceito de intelectual “arauto da nação e do povo” e “pedagogo das massas” que se formou no movimento, foi colocado sob suspeita. A essas críticas, somou-se a dúvida já colocada pelo tropicalismo sobre o nacionalismo cultural da direita e da esquerda e sua ilusão de se comunicar com as classes populares sem refletir sobre o seu lugar na indústria cultural. As críticas dos tropicalistas poderiam ser sintetizadas na frase de Caetano: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as desvantagens técnicas”. As oposições entre a corrente nacional-popular e do espírito de vanguarda simbolizado pelo tropicalismo, com o triunfo paulatino desse último, acabou por pautar a agenda historiográfica posterior, opondo duas tradições supostamente irreconciliáveis que remontam ao modernismo orgânico de Mário de Andrade e à antropofagia de Oswald de Andrade.

À medida em que Mário de Andrade fora “sequestrado” pelos folcloristas e nacionalistas conservadores como guru da busca identitária da nação brasileira, Oswald virou símbolo de iconoclastia revolucionária e crítica que teria evitado o sequestro do modernismo pelos conservadores, acirrando um debate que vinha da década de 1960 e que opôs pesos

pesados da crítica cultural - Haroldo de Campos⁶ e Antonio Cândido⁷. O debate entre os dois críticos se deu em torno do lugar do barroco, movimento já valorizado no primeiro modernismo, centrado na figura de Gregório de Matos como protagonista de um processo de afirmação da identidade cultural brasileira e seus elos com a sociedade e com o mundo.

Estes debates, disseminados no ambiente acadêmico e cultural como tradições críticas auto excludentes, alimentaram uma dicotomia analítica sobre a moderna tradição brasileira, opondo os dois andrades, que, sob o ponto de vista da história cultural é bastante problemática. O resultado é que o olhar sobre a obra de ambos, e seus legados, ficou um tanto embaçado. Se nos pautarmos por uma crítica historiográfica mais distanciada destas disputas de época, podemos afirmar que nem Mário foi um folclorista xenófobo e esteticamente conservador (termo que ele recusava, por sinal), nem o experimentalismo cosmopolita de Oswald está apartado do debate sobre a identidade brasileira. Se o conservadorismo nacionalista sequestrou o legado do primeiro, a visão de uma cultura “antropofágica” sem centro onde tudo é válido foi igualmente sequestrada pelo liberalismo de mercado.

No final do século XX, tanto o modernismo experimental quanto a vertente nacional-popular foram objeto de duras críticas, à direita e à esquerda. A primeira pautada pelo neoliberalismo colocou a nação em dúvida como categoria central de qualquer ação cultural, além de rejeitar o dirigismo das políticas culturais que pautaram o “longo modernismo” oficial. A segunda também rejeitou a nação como epicentro dos valores e da ação engajada, posto que ela escamoteava os conflitos de classe e a pluralidade de vozes sociais, mesmo no campo popular, além de ceder à vocação populista (CHAUI, 1980, BOSI, 1992). Estas críticas foram fundamentais para colocar em xeque uma certa leitura do modernismo como política cultural que pressupunha um povo orgânicos e um intelectual mediador universal da nação. Essa foi uma fatura importante. Por outro lado, estabeleceu uma narrativa histórica sobre a cultura brasileira que partia de uma dicotomia fundamental entre busca da identidade nacional-popular e busca da ruptura estética, quando ambas podem ter convivido de maneira mais orgânica.

⁶ CAMPOS, Haroldo de. O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989; CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” / Haroldo de Campos. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 62, jul. 1981, p. 10-25

⁷ CANDIDO, Antonio. A formação da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004 (1959)

Dentre os principais desafios de uma história a contrapelo do “longo modernismo” brasileiro estaria o de construir uma cartografia mais ampla dos modernismos, geograficamente policêntricos e esteticamente polimorfos, seus pontos de contato e de divergências (GOMES, 1993; ARRUDA, 2011; FIGUEIREDO, 2003). Mas, sobretudo, perceber que o modernismo foi mais uma agenda e um plano geral de ação de uma determinada época histórica que, contraditoriamente, ainda não havia conhecido uma modernização da indústria cultural.

A partir do momento em que o mercado e a industrialização da cultura passaram a ser mediações universais no consumo simbólico e no reposicionamento de identidades sociais – o que parece ter acontecido por volta dos anos 1980 - a reivindicação do modernismo talvez tenha perdido seus principais lastro histórico, propiciado pelo encontro entre o intelectual letrado e uma vigorosa cultura oral-popular como guia para o experimentalismo e a para a busca do nacional. As mudanças no nível da política cultural do Estado sobre um capitalismo avançado e periférico a um só tempo, também se afastaram do vetor modernista, fazendo com que elas perdessem organicidade e coerência em prol da pluralidade de mercado.

Neste momento em que o modernismo faz cem anos, talvez suas ruínas ainda possam nos inspirar e nos fazer pensar sobre o que sonhamos para nós mesmos. Menos como formas e conteúdo a serem imitados no plano de produção artística e cultural contemporânea, e mais como lembranças de um tempo em que alguns brasileiros sonhavam com uma utopia chamada Brasil, e viam na cultura um processo formativo da vida individual e coletiva. Mirar as ruínas do modernismo e compreender os processos que as constituíram como tal, não é apenas olhar o nosso passado, mas lembrar de como foi sonhado o nosso futuro. Em momentos de distopia, talvez isso não seja um mero exercício diletante de historiador.

BIBLIOGRAFIA

- Alambert, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*, (94), 107-118, 2012.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p107-118>
- Amaral, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22. São Paulo, Editora 34, 2010 (6^aed.)
- Andrade, Oswald de. “O caminho percorrido”, publicada em Ponta de lança. São Paulo: Livraria Martins, s.d. (conferência de 1944), p.117-130.

- Andrade, Mário de. O movimento modernista (conferência lida na Biblioteca do MRE/Brasil, abril de 1942). Rio de Janeiro, Edições Casa do Estudante do Brasil, 1942
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo social*. São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191-212, Nov. 2011. Acesso em Apr. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200008>.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992
- Bosi, Alfredo. *Moderno e modernista da literatura brasileira*. In: ____ Céu, inferno. São Paulo, Ática, 1989
- Brito, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974
- Candido, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: ____ *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7a edição. São Paulo: Nacional, 1985, pp.109-138
- Candido, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril/1984
- Candido, Antonio. Radicalismos. *Estud. av.*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, Apr. 1990. Acessado em 12 de maio de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000100002>.
- Capelato, Maria Helena. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, Papyrus, 1998
- Cardoso, Rafael. Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no *Correio da Manhã* (1924-1937). *Revista História* (São Paulo), n. 172, p. 335-365, jan.-jun., 2015, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>
- Chauí, Marilena. *Seminários (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo, Brasiliense, 1980
- Chiarelli, Tadeu. *Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- Coelho, Frederico. *A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012
- Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994
- Figueiredo, Aldrin Moura de. *Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens*. In: Mary del Priore; Flávio dos Santos Gomes. (Org.). *Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e Histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283

- Forte, Graziela Naclério. CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-30112009-120459. Acesso em: 2021-05-12.
- Frederico, Celso. A política cultural dos comunistas. In: História do marxismo no Brasil (org. João Quartim de Moraes). Campinas: Editora Unicamp, 2007, pp. 337-372
- Garcia, Miliandre. Do Teatro Militante à Música Engajada: a Experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007
- Gomes, Ângela. Essa gente do Rio. Intelectuais cariocas e modernismo. Estudos Históricos, 1993
- Inojosa, Joaquim “Visão geral do modernismo brasileiro”. In: Os Andrades e outros aspectos modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp.240-284
- Lafetá, João Luís. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 2000
- Lahuerta, Milton. “Intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização” IN: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, UNESP/FAPESP, 1997, 93-114
- Lima, Felipe V. Literatura e Engajamento na trajetória da Associação Brasileira de Escritores (1942-1958). Tese de Doutorado em História Social, 2015
- Maia, Tatiana. Os **cardeais** da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo, Iluminuras, 2012
- Miceli, Sérgio. Nacional Estrangeiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- Moraes, Eduardo J “A questão da brasilidade” IN: *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro. Graal, 1978, 71-109
- Moraes, Eduardo J. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, vol.1/2, Rio de Janeiro, 1988, 220-238
- Mota, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira (1933/1974)*. São Paulo, Ática, 1985 (5ª ed).
- Napolitano, Marcos. Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar. São Paulo, Intermeios, 2017
- Napolitano, Marcos. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: André Egg; Artur Freitas; Rosane Kaminski. (Org.). Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, v. 1, p. 15-46.

- Napolitano, Marcos; MOTTA, Rodrigo P.; CZAJKA, Rodrigo (orgs). *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013
- Oliveira, Lucia L. “Questão nacional na primeira república” IN: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (orgs). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo, UNESP/FAPESP, 1997, p. 185/194
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988
- Palamartchuk, Ana Paula. *Os novos bárbaros: escritores e comunistas no Brasil (1928-1948)*. Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 2003
- Pecaut, Daniel. *Intelectuais e política no Brasil*. São Paulo, Ática, 1990
- Prado, Antonio A. *Itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983
- Ridenti, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo, Editora Unesp, 2010
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1999
- Ridenti, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 1995
- Schwartzman, Simon, COSTA, Wanda Maria Ribeiro e BOMENY, Helena B. *Tempos de Capanema*. São Paulo/Rio de Janeiro, EDUSP/Paz e Terra, 1984.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983
- Simioni, Ana Paula. « Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação », *Perspective* [Online], 2 | 2013, posto online no dia 19 fevereiro 2016, URL <http://journals.openedition.org/perspective/5539>; DOI : 10.4000/perspective.5539
- Velloso, Mônica P. “A dupla face de Jano: romantismo e populismo” IN: GOMES, Ângela de Castro (org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002 (2^a), 171-200
- Velloso, Mônica. *A Brasilidade verde-amarela. Nacionalismo e regionalismo paulista*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112
- Velloso, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro*, KBR Editora, 2015
- Vilhena, Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1961)*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1995

Marcos Napolitano

Full professor of History of Brazilian Republic at Universidade de São Paulo, USP (Brazil). PhD in Social History (USP, 1999), visiting professor at Université Paris 3 – Nouvelle Sorbonne/IHEAL (2009) and Universidad de Santiago de Chile (2018/2020).

REDESIGNED CANNIBAL MODERNITY BETWEEN RESCUES AND KIDNAPPINGS

Paulo Moreira

University of Oklahoma

Abstract

This article takes a close look at the tortuous critical fortunes of Oswald de Andrade's 1928 *Cannibal Manifesto*. Where is the line that divides a historiographic literary rescue from a historiographic literary abduction? There is no easy answer to this question. To revisit the history of the reception of Oswald de Andrade's manifesto and the movement, I establish four key moments. The first involves the wide-ranging group of writers and artists that published in the *Revista de Antropofagia*, the publication that displayed the manifesto in its first issue until the end of the group's sounding board in 1929 and the emphatic repudiation of its principles by Oswald de Andrade himself 1930s with an individual attempt at a change of mind in the 1940s. The second moment starts in 1956 with the *Concretistas* (the most accomplished post-WWII avant-garde in Brazil) who gathered around manifestoes and other texts that repeatedly referenced Oswald de Andrade, although not necessarily the *Manifesto Antropófago* – there was an early predilection for the rhetoric of modernization of *Manifesto Pau-Brasil* (1924). This second moment follows the changes in the references to Oswald de Andrade as we move into the 1960s and some *concretistas* readjust their views and their rhetoric. A third moment happens in 1967 when a group of artists, filmmakers, musicians, dramaturges, and writers gathered around the *Tropicália* and succeeded in reviving Oswald de Andrade's never-before-staged play *O Rei da Vela* contending with a repressive military regime and the rise of the cultural industry in full force. Finally, we come to last moment in the reception of the *Manifesto Antropófago*, following its triumphant reappearance in 1998 during the 24th São Paulo Bienal, which was curated entirely around the concept of *Antropofagia*.

Keywords

Modernism, Manifestos, Anthropophagy, Brazilian *Modernismo*, Historiography, Oswald de Andrade, Tropicália, São Paulo Art Biannual

Asked a few years ago to present about Brazilian *Modernismo* in a study-group on modernist avant-gardes, I had no doubt that I should work on *Antropofagia* because of its relevance for Brazilian culture and arts. As I was preparing myself, I ran into an eighteenth-century manual written by the Jesuit Manuel Ribeiro Rocha (1687-1745). The book's title: *Etiópe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado* caught my attention immediately: six past participles with constructive connotations referred to the stages of the process by which free Africans were transformed into slaves in the Americas. The first and the last of them described what was in fact their diametrical opposite: *rescue* referred to *kidnapping* and *liberation*, to *social death*.

Antropofagia made no secret of its appropriations and in fact avoided the kind of dubious use of language you find in a manual for slaveholders written by a Jesuit. *Antropofagia* was the opposite of doublespeak and euphemism: its emphatic injunction was to seize the best of whatever is spatially or temporally foreign and gobble it up. The references and appropriations in the Manifesto, most of them explicit, are well known. In the 1940s, Oswald de Andrade (1890-1954) made disappointing attempts to elaborate on *Antropofagia*, these attempts at least elucidate further on the sources, for instance, of his concept of matriarchy (*Obras Completas* 6 201-209).¹ In 1928, these sources were not treated as a cache of themes and textual mannerisms to be copied in the manner of the epigones of old-fashioned theories of cultural transmission. Modernism in its widest sense was especially useful to Brazilian writers and intellectuals as a new manner of observing and interpreting reality and a new approach to representing and signifying this reality (including the past) and their own identity.

I thought of rescues and kidnappings considering the reception of Oswald de Andrade and his 1928 *Cannibal Manifesto*. Shortly after its publication, the manifesto, its journal, and the movement were abandoned and denied by its main proponents. For decades *Antropofagia* and almost everything Oswald de Andrade wrote in the 1920s was dismissed as

¹ Literature was undoubtedly Andrade's forte. While many of the *crônicas* are worth reading, the essays that attempt at a philosophic prose are filled with gross simplifications and perfunctory reasoning. The following passage from *Marcha das Utopias* should suffice as an example: "Os judeus, julgando-se povo eleito, detentor exclusivo dos favores de Deus, criaram o racismo. Os árabes, povo exogâmico, aberto para as aventuras do mar e para o contato exterior, criaram a miscigenação. E a luta desenvolvida por milênios, tanto no campo étnico como no campo cultural, foi essa — entre o racismo esterilizador mas dominante dos judeus e a mistura fecunda e absorvente dos árabes. Aqueles deram longinquamente a Reforma, estes a Contra-Reforma. Aqueles produziram Lutero e Calvino, enquanto estes, os jesuítas, que foram feridos pelo Vaticano na sua plasticidade política, filha da miscigenação da cultura que adotavam."

a *divertissement* of a bourgeois inconsequent writer from São Paulo before the reality call of the Wall Street Crash. Very few took any heed when Oswald de Andrade tried to recover the term *antropofagia* twenty years later, not in the modernist language of aphorisms, but in essayistic prose collected in the sixth volume of his *Obras Completas*. Only a few years after his death in 1954, the literary standing Oswald de Andrade – but not yet *antropofagia* – underwent a slow, hesitant process of recuperation. The story of the transformation of Oswald de Andrade and *Antropofagia* as presented in his 1928 manifesto is what I want to reflect on with the ideas of rescues or kidnappings in mind. We are always bound to project our own contemporary concerns over the past, but the thin line that divides a historiographic rescue from a historiographic abduction can still be traced. Recuperating that which has been forgotten or has become invisible always brings back to our field of vision the distressing otherness of the past. The past which serves convenient, self-congratulatory mystifications is bound to have been kidnapped. The story of the reception of Oswald de Andrade and *Antropofagia* is the story of a change from oblivion to a cultural centrality that is unique among twentieth century avantgardes, fitting perhaps a little too comfortably the imagination and sensibility of certain circles in the 1960s and in contemporary Brazilian culture, to the extent of becoming the guiding principle of such an institutional behemoth as the 24th São Paulo Art Biennial in 1998.

I believe the *Manifesto Antropófago* is unique among modernist manifestoes, even though some of its preoccupations and its rhetoric are typical. Modernist manifestoes must be read with a grain of salt, with a clear understanding that they refer to a moment and place that no longer exists and tend to express an authoritarian, prescriptive animus. While we may identify with their acute feeling of a unique cultural crisis, many of them tend to at least pretend to know exactly how to overcome that crisis in the manner of their models, the political manifestoes that marked the era of the revolutions since the end of the eighteenth century. Oswald de Andrade was a master of the aphoristic and the epigrammatic and he was able to build complex arguments over a wide range of issues in his 1928 manifesto. Perhaps looking into the way *antropofagia* has been rescued *and* kidnapped since the late 1920s is also the best way to understand Oswald de Andrade's unique talents.

In this article I want to focus on four key moments of this long trajectory. The first moment lasted barely a couple of years and involves the writers and artists that gathered around the publication of the *Revista de Antropofagia*, which displayed Oswald de Andrade's manifesto in its first issue. It entails well-documented radical changes of direction and leadership after ten issues and a host of public controversies such as its unrequited love affair

with Mário de Andrade's novel *Macunaíma* – whose opening paragraphs appeared in its second issue. The abrupt end of the group's sounding board in 1929 followed the emphatic repudiation of its principles (and those of *Modernismo* in general) by Oswald de Andrade himself in the 1930s. Oswald de Andrade's brief (and mostly unsuccessful) attempt at returning to *antropofagia* in the 1950s constituted a melancholy coda to this first phase.

The second moment started after Oswald de Andrade's death. In 1956, young writers united around *Poesia Concreta*, the most accomplished and cohesive of the post-WWII avant-gardes in Brazil, repeatedly referenced Oswald de Andrade. At first these first references are brief and do not mention the *Manifesto Antropófago* – in fact, there was a predilection for the rhetoric of modernization of the manifesto and poems known as *Pau-Brasil* (1924). The role of Oswald de Andrade and *antropofagia* in the circle of *Poesia Concreta* changed in the 1960s, as they adjusted their views and rhetoric to a different context and to debates against defectors such as Ferreira Gullar. These changes are not explicitly announced as *concretistas* continued to proclaim their unshakeable belief in the power and relevance of the modernist avantgarde.

A third moment in the reception of Oswald de Andrade and *Antropofagia* started in the second half of the 1960s when his works were re-edited, sometimes after being out of catalogues for decades. That is the moment of full redemption of Oswald de Andrade, formerly the modernist *maudit*. *Antropofagia* became central to artists involved in the exhibition *Nova Objetividade Brasileira* and to the musicians involved in the collective album *Tropicália ou Panis et Circensis*, Oswald de Andrade's never-before-staged play *O Rei da Vela* electrified audiences and critics. The group of young artists, filmmakers, musicians, dramaturges, and writers gathered around the newly coined term *Tropicália* all acknowledged their debt to Oswald de Andrade, now first and foremost the author of the *Manifesto Antropófago*. These events became a hallmark of the way Oswald and *antropofagia* came to contend with a repressive military regime, a wave of sexual liberation that included a new wave of feminism, and the encroachment of the cultural industry. A varied and highly qualified scholarship and new editions of Oswald de Andrade's works followed up in the 1970s.

Finally, the last key moment in the history of the reception of the Oswald de Andrade and *Manifesto Antropófago* was the 1998 24th São Paulo Bienal – a paradigmatic event since the 1950s, when it was created to affirm São Paulo as “centro natural do modernismo brasileiro e do progresso industrial” (Oliveira 19) and counted with the support of the families that sponsored the *Semana de Arte Moderna* in 1922. Curators Adriano Pedrosa and

Paulo Herkenhoff uses *Antropofagia* as the organizing concept for the gigantic biennial, and it became the point of contact between Brazilian artists that, having been long dead, reached at that time the highest levels of global visibility: Tarsila do Amaral (1886-1973), Lygia Clark (1920-1988), and Hélio Oiticica (1937-1980).

The New Cannibal is Born

In 1928, the first issue of *Revista de Antropofagia* – then a monthly magazine – came out featuring the famous manifesto, signed by Oswald de Andrade and illustrated by Tarsila do Amaral. The manifesto was not the only text that explained *Antropofagia* and what the new literary magazine stood for. On page 1, the magazine’s editor Antônio de Alcântara Machado published a text called “Abre Alas,” name of the leading, opening section of *Escolas de Samba* in the *Carnaval* parade. Machado defined the magazine as an ecumenical and eclectic vehicle for all those who joined the *modernismo* after 1922: “Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados.” Indeed, the nine pages of its first issue featured poems, news, and reviews of a veritable who’s who in Brazilian *modernismo*: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, the Cataguazes *Verde* group, Augusto Meyer, and Álvaro Moreyra. Nothing expresses better the eclectic and ecumenic attitude of this first iteration of *Revista Antropofágica* than the fact that, between pages 3 and 7 that contain Oswald de Andrade’s famous manifesto, there lies a long pseudo-scholarly essay about *Tupi* written by the right-wing nationalist Plínio Salgado, one of the leaders of the nationalist *Grupo Anta* and the future founder and leader of Brazil’s fascist movement, *Integralismo*. Even so, on its last page, the first issue of *Revista de Antropofagia* featured an aptly named “Nota Insistente” (a persistent note), again signed by Machado, now in conjunction with the magazine’s manager Raul Bopp. This “persistent note” reaffirms the lack of commitment from the magazine with any of the groups the 1922 modernists had later formed:

A Revista Antropofágica está acima de quaisquer grupos ou tendências; (...) aceita todos os manifestos mas não bota manifesto; (...) aceita todas as criticas mas não faz crítica; (...) nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja veículo” (...) “não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago. (9)

The last page of the first issue of *Revista Antropofágica* there was also a piece called “A ‘descida’ antropófoga,” signed by Oswald Costa (1900-1967), a scarcely acknowledged but important member of Oswald de Andrade’s group, who abandoned literature after *Revista Antropofágica*, moved to Rio de Janeiro, and joined the Communist Party. For Geraldo

Ferraz (manager of the second phase of *Revista Antropofágica*) Costa was “uma figura importante e preponderante” (Boaventura 10) and for Jayme Adour da Câmara (co-director of that second phase), *Antropofagia*’s “maior teorizador.” For Carlos Jáuregui,

Oswaldo Costa, one of the most important leaders of the group and certainly the one who articulated (...) an Antropofagia intellectually engaged in what we will call a cannibal critique of colonial modernity and Occidentalism. (Jáuregui 2)

In terms of style Costa’s direct prose contrasts with Oswald de Andrade epigrammatic style. He echoes Oswald de Andrade’s ideas in the manifesto, but narrows down its focus by framing *Antropofagia* in explicitly primitivist terms as a double-edged return to a more authentic, pre-colonial past. *Antropofagia* is for Costa a return to the “natural man” (8) against the conventions of etiquette, catechism, and “colonial submissiveness” and a return to “natural beauty – ugly, brutish, rough, barbaric, illogic.” The primitivist category of the natural in Costa’s text is set over against colonial history, against the artifice and contrivance of a society produced by this history, and against modern rationalism in terms similar to those of Breton’s Surrealism. The term *descida* in the text re-signifies a term for the colonial process of acculturation, the abandonment of indigenous culture in favor of a European one. Costa hails the time for a new *descida*, a disembarking, this time, from the artificial colonial condition – “what we have is not European culture but only its experience” – back into sovereign otherness.

Costa published numerous texts in *Revista de Antropofagia*, some under his own name and some under the pseudonym *Tamandaré*. He even came to have a fixed column entitled “Moquém” (name of the grill used by the *Tupinambás* for cooking). In the first issue of the second phase of *Revista de Antropofagia*, Costa reaffirmed the need to reinterpret Brazilian history without Eurocentric prejudices: “o Brasil ocidentalizado é um caso de pseudomorfose histórica.” Here Costa re-signified Spengler, who had defined *pseudomorphosis* as a dissonance between formal surface and the deep message of a text, the result of a culture superimposing itself so massively over another that the latter fails to develop fully its own self-consciousness. The primitivism of *Antropofagia* is for Costa the answer to this state of affairs in Brazil and, in this case, a clear metaphor for the destruction of the Eurocentric status quo.

Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropófago* is a literary feat, deftly weaving with verve and concision four related topics, creating that “potential, conjectural and manifold” text that characterizes Italo Calvino’s “Open Encyclopedia” (Calvino 127). I would briefly characterize these four main topics as follow. There is a defense of a dialectical relation

between that which is alien to that which belongs to the self in the context of national identity – an analogy between the process of selection and appropriation and pre-colonial ritual cannibalism (for example, fragments 3, 5, 11, 32, 33, 43, 44, 51, 52, 63). This analogy is part of a revision of pre-colonial past as an idyllic, primitivist golden age that went beyond any modern utopias such as communism in promoting happiness and freedom from repression (for example, fragments 13, 17, 23, 24, 25, 38, 41, 42, 46, 49, 50, 53). The idyllic pre-Hispanic past serves as the background for protesting the yoke of religious-based social and sexual repressions that the Portuguese colonizers brought and imposed – cultural, social, and sexual oppression that is identified with modern patriarchalism (for example, fragments 5, 7, 8, 29, 62, 64). The negation of the colonial and neo-colonial patriarchalism leads to a call for a new revolution capable of bringing about a new golden age of daring self-confidence in relation to foreign cultures and complete freedom from repression: “sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias” (Puntoni 19). Each of these four main topics is developed epigrammatically but comprehensively as fragments spread throughout the text add to and complement each other. In support of his arguments, Oswald de Andrade builds three networks of concise and ironical textual references: one with works by modern philosophers, anthropologists, and psychologists from Montaigne and Rousseau to Freud and Nietzsche, another with historical references pertaining to the history of Brazil, especially its colonial past, from José de Anchieta, Hans Staden, and Antonio Vieira to Dom João VI and the viscount of Cairu, and the last one with figures from indigenous myths such as Guaraci, Jaci, the Tortoise, and the Big Snake. In his careful analysis of the 1928 manifesto within the works of Oswald de Andrade, Benedito Nunes writes about the need to take into account the use of the term “antropófago” in “três modos da linguagem e em duas pautas semânticas” (*Obras Completas* 6 xxvi). At times emotional, exhortative or referential, the language modes in the manifesto oscillate between anti-Eurocentric ethnographical and anti-colonial historical approaches. All this is crammed into 50 short fragments filled with sarcastic sense of humor and verve. This makes Oswald de Andrade’s manifesto a remarkable accomplishment in modernism. By contrast Picabia’s “Cannibal Manifesto,” to which Heitor Martins (27-34) pointed as a model for Oswald de Andrade, exhausted itself quickly in the iconoclastic gesture of “épater la bourgeoisie.” Andrade’s manifesto is a much more complex, rich, libertarian articulation of primitivist, Nietzschean, Freudian, and nationalist ideas.

After ten issues under the eclecticist direction of Antônio Alcântara Machado, Oswald de Andrade and his circle (Jayme Adour da Câmara, Tarsila do Amaral, Raul Bopp,

Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão) took over *Revista Antropofágica* and started a “segunda dentição” in March 1929. In this second iteration, *Revista Antropofágica* became a vehicle for the ideas of the group – “órgão do clube de antropofagia” – including frequent irreverent attacks against its perceived enemies and changed its format: it became a weekly Sunday page in the recently created newspaper *Diário de São Paulo*.² Although a few selected poets such as Jorge de Lima, Augusto Meyer, Murilo Mendes, and Manuel Bandeira appear in this phase, most of the page is filled with journalistic, aggressively opinionated prose signed with pseudonyms. Often these columns aimed jabs at perceived enemies (all of them former fellow modernists): Graça Aranha, Trystão de Athayde, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, and Augusto Frederico Schmidt.

The last issue of the “segunda dentição” of *Revista Antropofágica* came out less than five months later in August 1929 – the group’s increasingly acid criticism of Catholicism and Christianity was too much for Rubens do Amaral, editor of *Diário de São Paulo*, who put an abrupt end to the Sunday page. According to Raul Bopp, the group still had ambitious plans for a *Congresso de Antropofagia* in 1931 and a book series (*Bibliotequinha Antropofágica*) (Bopp 78). Nevertheless, the movement was abruptly dissolved when Oswald de Andrade ended his marriage to Tarsila do Amaral and started an affair with nineteen-year-old Patrícia Galvão – they would marry in 1930. The collapse of Wall Street and the Revolution of 1930 signified the thorough change of scenery that followed the dissolution of *Antropofagia*.

In 1933 Oswald de Andrade wrote a short preface to his novel *Serafim Ponte Grande* calling his former *modernista* self a “palhaço da burguesia” and the movement he led a mere “sarampão antropofágico” (measles, although highly infectious, lasts no more than 10 days) (*Obras Completas* 2, 132). When his former wife Tarsila do Amaral held a solo exhibition in Rio de Janeiro in 1933, she presented new paintings, social-minded collective portraits of the Brazilian proletariat such as *Workers* and *Second Class*, as a change of direction.

By the time Oswald de Andrade died in 1954, his ostracism was described in these terms by his daughter Marília de Andrade:

Os pais de minhas amigas, mesmo os mais intelectualizados, nunca haviam lido nenhum de seus livros, não havia exemplars deles na biblioteca da escola e depois que eu entrei no ginásio constatei, desoladamente, que seu nome sequer constava das antologias de literatura brasileira, no capítulo sobre o Modernismo. (*Antropofagia Hoje?* 43)

² Assis Chateaubriand started the newspaper in support of Getúlio Vargas’s campaign for the presidency with an ambitious marketing strategy: for one month daily issues were distributed for free to a host of potential subscribers. This way *Diário de S. Paulo* quickly attained a readership of 90,000 (Sodré 368).

In a letter to Antonio Candido published in *Vários Escritos* (89-92), Oswald de Andrade's son Rudá referred to his old, ailing father as a man anguished by his condition as “um criador de vanguarda semi-isolado” (91). Instead of poems or manifestos, in his later years Oswald de Andrade wrote a series of short essays published as *A Marcha das Utopias* and a philosophy text, *A crise da Filosofia Messiânica*. They were mostly ignored.

At the time of Oswald de Andrade's death Carlos Drummond de Andrade published a heartfelt *crônica* later collected in the book *Fala, Amendoeira*. In this text, Drummond de Andrade characterized *Antropofagia* simply as an excuse for the free exercise of Oswald de Andrade's voluble, incoherent personality, which oscillated between the iconoclastic provocateur and the wounded sentimental since the 1920s: “Oswald de Andrade construiu toda uma filosofia da vida, e uma teoria sociológica, para justificar o exercício de sua tendência ao sarcasmo” (*Fala, Amendoeira* 117). Unlike his peers (Drummond included) Oswald de Andrade was for Drummond de Andrade a modernist impervious to accommodation or evolution, who maintained “uma atitude tipicamente modernista, não isenta de sabor, sobretudo notável porque implicava o culto à indisciplina e ao desrespeito, que infelizmente não caracteriza os moços de hoje” (118).

At the same time, Antonio Candido wrote “Oswald Viajante” and paid a touching (and brief) posthumous homage to the old *modernista* with “sua fome antropofágica de sonho e liberdade” (*Vários Escritos* 56). Candido had met Oswald de Andrade first when he was a young student in 1940 and his advocacy about the importance of *modernismo* started at that time. *Modernismo* and several of its participants consistently gained cultural capital in following decades. Carlos Drummond de Andrade became the most influential Brazilian poet in the 1940s and Manuel Bandeira edited influential anthologies and entered the *Academia Brasileira de Letras* around the same time. In the meantime, Oswald de Andrade remained downplayed as a minor *modernista* or even ignored in anthologies such as Cláudio Brandão's *Antologia Contemporânea: prosadores e poetas brasileiros e portugueses* (1931), Jonathas Serrano's *Antologia Brasileira* (1943) and Manuel Bandeira's *Apresentação a literatura brasileira* (1965).³

An admirer of the novel *Mentiras Sentimentais de João Miramar*, only in 1970 Antonio Candido wrote a longer essay on the author of the *Manifesto Antropofágico* – “Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade” (57-88). Candido reaffirmed the

³ Manuel Bandeira thinks of Oswald de Andrade primarily as a novelist and as a primitivist cultural agitator. His poetry are made “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos” and his poems are “versos de um romancista em férias” (137).

contrast between the undisputed prestige of *modernistas* such as Mário de Andrade and Sérgio Milliet in the 1940s and Oswald de Andrade, who “ficava meio à margem” (63) and emphasized the appeal of his sarcastic, irreverent primitivism and the deft use of the modernist aesthetic of fragmentation in the novel. Times had changed as Candido felt the need to address *Antropofagia* in 1970. For him, it was a vague concept – the natural result, he implies, of a concept developed by a writer characterized by “a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo” (78) – which was fit into a Brazilian literary tradition:

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas. (84-5)

Candido’s understanding is that the clash between indigenous and Portuguese cultures was systematized first in colonial literature by Basilio da Gama and Santa Rita Durão. The same clash was registered by Oswald de Andrade (and by Mário de Andrade in *Macunaíma*) with critical acumen, sarcasm, and irreverence, reinterpreting their contemporary Brazil through the lenses of primitivism. Thus, rather than a radical rupture, *Antropofagia* constituted at the most the culmination of a Brazilian tradition. Even in this second assessment of Oswald de Andrade, which took place amidst a sudden burst of enthusiasm about *Antropofagia* among young artists, musicians, and writers, Candido preferred not take into account the writings that return to the concept of *Antropofagia* after 1945. It is implicit that Candido still agreed with Drummond’s assessment in 1954: the later writings added nothing substantial to Oswald de Andrade’s works from the 1920s.

Oswald de Andrade, the avantgarde hero

A couple of years after Oswald de Andrade’s death, however, the *modernista mandil* started to be mentioned in texts written by the most important post-WWII Brazilian avant-garde, *Poesia Concreta. Teoria da Poesia Concreta*, which collects texts by Augusto de Campos, Haroldo de Campos, and Décio Pignatari from the 1950s and the early 1960s, showcases how their view evolved. The three introductory verses from the 1928 poem “Hip! Hip! Hoover” (41)⁴ were quoted (without any commentary) by Décio Pignatari in 1956 as he posits the crisis of the traditional verse and rejection of expressionist, subjective poetry – two constant concerns of the *concretistas* in the 1950s. This first Oswald de Andrade of the

⁴The poem – illustrated by Tarsila do Amaral – mocks certain official enthusiasm with the trip of US president Herbert Hoover to Brazil in that year.

concretistas was far from being one of the stars of their constellation, where Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound, and e.e. cummings reigned supreme. In 1957, Haroldo de Campos briefly mentioned Oswald de Andrade (and João Cabral de Melo Neto) as “raridades que nadam contra a maré” (51), exceptions to a rule of mediocrity that *Concretismo* had come to abolish. In same tenor, Décio Pignatari referred to Mário⁵ and Oswald de Andrade as authors of “raras e casuais realizações” (65) of interest and set João Cabral as the “primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial” (65) in the same year. In 1960, Haroldo de Campos again brought Oswald de Andrade and João Cabral de Melo Neto together, now affiliating them to William Carlos Williams and the “vertente ‘objetivista’” (139).

In these texts from the 1950s the *concretistas* could still be sometimes condescending towards *Modernismo*, speaking of the 1922 movement as taking much later in terms of the European avantgardes of the time, in contrast with *Poesia Concreta*, “pela primeira vez (...) totalmente contemporânea” (152). As far as Oswald de Andrade, the focus in the 1950s was ostensibly on the short poems – the “poemas-minuto” and “poemas-pílula” of the times of the *Pau-Brasil* (1924) manifesto and book (153-156). Oswald de Andrade was at the time no more than a valid example of the very few Brazilian inventive poets worthy of attention because of his application of Futurist methods of rupturing syntax.

Gradually, the cast of paragons of *Concretismo* was expanded with the ostensive incorporation of Brazilian literature: Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, and João Guimarães Rosa deserve their critical attention.⁶ These incorporations are all framed as critical rescue operations in which writers supposedly ostracized by reactionary forces firmly ensconced in academia and mainstream journalism were revalued and promoted by the *concretistas* for anticipating or corroborating modernist avant-garde principles as defined by the formalist the constructivism defended by the group. This new modernist *paideuma* signified the construction of a sort of nationalist cosmopolitanism whose enthusiasm for Brazilian literature contrasted sharply with Antonio Candido’s apologetic idea of national literature as

⁵ In 1957 Décio Pignatari treats Mário de Andrade condescendingly as someone who theorized about the existence of the “harmonic verse” (86) without realizing that its systematic use would imply the destruction of the conventional verse (87), a constant *bête noire* of the *Concretistas*.

⁶ Guimarães Rosa (138-140) – directly related to Joyce – appears in “A temperatura informacional do texto” in 1960 as well as Machado de Assis (141) and again in “A temp(138-9)

“a secondary branch of Portuguese literature, which in its turn is a second-class shrub in the Garden of the Muses” (*Formação da literatura* 9).

In the 1950s, the group of *Poesia Concreta* was completely smitten with the myth of formal progress in art. The group had set itself as the harbinger of only possible future for art and literature composed by aggressive modernizing trailblazers capable of forcibly bringing Brazilian literature and art up to date with the relentless promotion of “the most advanced” formalistic approaches. Without changing, the group gradually claimed models for this aesthetic revolution to be found in Brazil’s own past. These investigations and inclusions followed in the footsteps of their hero Ezra Pound: appropriating by translating and editing or re-editing the work of those who could serve as models from a distant time or place.

A historiographic work played a fundamental role in this process with regards to Oswald de Andrade. In 1958, Mário da Silva Brito published *História do Modernismo – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, an extensively documented account of the five years preceding 1922. The book established categorically the central importance of Oswald de Andrade for *modernismo*, highlighting his role as disseminator of European Futurism in São Paulo, as an encourager of hesitant companions such as Mário de Andrade and Anita Malfatti, and as a champion of their work against their detractors in the public opinion arena. In 1960, Haroldo de Campos was ready to bring Oswald de Andrade to center stage and describe *Serafim Ponte Grande* as “um dos marcos da invenção verbal, da manipulação qualitativa do léxico e da sintaxe” (141).

I think a good way of understanding the changes within the group of *Poesia Concreta* as they entered the 1960s is the vivid contrast between the art used on covers of the five issues of *Noigandres* (1952) and on the cover of *Teoria da Poesia Concreta* (1965):



While the 1950s magazine favors either monochromatic covers or geometric abstract art, the book cover featured classic cartoon characters such as Mandrake and the Brazilian *Amigo da Onça*, in the manner of early 1960s Pop Art icon Roy Lichtenstein with sarcastic speech bubbles. The first cartoon character Alley Oop declares that “A poesia é concreta e participante” – the addition of the term *participatory* is noteworthy. As early as 1962, Haroldo de Campos had responded to critics of his group in “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional” incorporating new issues to his eminently avant-garde modernist positions. There is a dislocation from a more restricted formal criticism to one that incorporates ideas of culture that resonate with political and social meaning.

The change in style denote a move away from a strict adherence to the tenets of High Modernism in the manner of Clement Greenberg as a response not only to the encroachment of the consumerist cultural industry onto every aspect of culture in the world at large, but also to a specifically Brazilian cultural situation in which the Cold War culminated with the establishment of an authoritarian military regime after almost two decades of democracy. These changes demanded a commitment to some form of political relevance from performers, composers, artists, poets, novelists, critics, and intellectuals. The rupture in the discourse of the protagonists of *Poesia Concreta* was never acknowledged. For them Pop Art was simply a new avantgarde, another iteration of the modernist tradition of ruptures. Their commitment to modernism was not challenged by the addition of an explicit preoccupation with issues such as eurocentrism, cultural imperialism, and national identity. Décio Pignatari spelled out the connection between these new issues and the continued idealization of the heroic modernist avant-garde in the following terms:

... a atual pop art norte-americana (também batizada de "neo-dadaista"...) — o primeiro movimento de vanguarda autêntico dos Estados Unidos para o mundo: também uma rebelião contra a cultura européia. Uma arte antropófaga. (Pignatari 53)

The appearance of Dada in this context was relevant. It was a sign of the beginning in the shift of emphasis from more formalistic constructivist modernism to an anarchic, parodical cultural iconoclasm. In context of Brazilian *modernismo*, this move favored the view of the movement as a rebellion against Eurocentric, middle-class values instead of the introduction of the latest in formal techniques for the production of Brazilian literature for export, on a par with the most advanced in the world. In the specific case of Oswald de Andrade, the focus of interest moved from the synthetic, concise language of *Pau-Brasil* and its poems built from fragments of colonial historical texts in the manner of Marcel Duchamps' readymades to the anarchic, libertarian, primitivist iconoclasm of *Antropofagia*.

In the larger context of Brazilian thought, these shifts happened in tandem with the transition of the critique of imperialism from CEPAL's *desenvolvimentismo* based on import substitute industrialization to the more radical criticism of the Theotonio dos Santos's *Theory of Dependence*.

Long live the Cannibal!

In 1960s there were clear signs that the view of Oswald de Andrade underwent a change. In the last of the compilation of texts organized in the early 1960s by the group Decio Pignatari typically paired Oswald de Andrade with Sousândrade as examples that “poesia é linguagem (& não língua)” (170), but also welcomed a new edition of *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1964) with a preface written by Haroldo de Campos 14 years after the death of its author. In 1964, Pignatari published an essay not included in *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos*, “Marco Zero de Andrade.” It was dedicated entirely to Oswald de Andrade, who became a full-fledged avantgarde hero, the radical, original creator “of a new, irreversible language, unintelligible to the pre-existent language already stratified as a code” (41). For Pignatari, it was Oswald de Andrade's groundbreaking, courageous, uncompromising attitude of an avant-garde hero that was the source of mainstream Brazilian culture's resistance to him:

Tem-se uma idéia clara da situação oswaldiana quando se vê que as suas obras não são reeditadas; a última obra que dele se editou — o volume de memórias — data de há 10 anos.

In 1964 there came the new edition of *Memórias Sentimentais de João Miramar*, with a cover by artist Flávio de Carvalho, a short preface by Antonio Candido, and an introduction by Haroldo de Campos. The book commemorated 10 years of Oswald de Andrade's death and the 40th anniversary of the first and only edition of the novel. Candido announced that that was the first book of the reedition of Oswald de Andrade's “obras tanto quanto possível completas” (5) under his supervision by invitation of the publisher *Difusão Européia do Livro* and Oswald de Andrade's estate. The project was delayed until the 1970s, but a *Poesias Reunidas* came out in 1966 with another cover from Flávio de Carvalho and another preface from Haroldo de Campos. Comparing Oswald de Andrade's *Memórias Sentimentais de João Miramar* with Joyce's *Ulysses* and Thomas Mann's *Magi Mountain*, Haroldo de Campos claim this book as “capital para as experiências literárias que refundiram a literatura brasileira, inclusive algumas em curso atualmente” (*Memórias Sentimentais de João*

Miramar 7). These two reeditions made Oswald de Andrade's prose and poetry available to the general public in the second half of the 1960s.

With his work back in print, Oswald de Andrade's position was further consolidated in 1967, coinciding with a particularly fertile moment in Brazilian culture. That year Haroldo de Campos edited *Trechos Escolhidos*, a small anthology of Oswald de Andrade's poetry and prose for the pocketbook series *Nossos Clássicos*.⁷ In the critical introduction to this anthology – heavily based on Pignatari's 1964 piece – Oswald de Andrade is consistently compared favorably to Mario de Andrade as a true defender of the “aesthetic revolution” (*Trechos escolhidos* 8), but the *Manifesto Antropofágico* only deserves one paragraph framed as the “the natural complement” (17) of the 1924 *Manifesto Pau-Brasil* and as “um indianismo às avessas” in the manner of Sousândrade's *O Guesa* – another literary “rescue operation” promoted by the group of *Poesia Concreta*.

In that same, busy 1967, José Celso Martinez Correa's *Teatro Oficina* staged for the first time Oswald de Andrade's 1933 play *Rei da Vela* to great acclaim – Hélio Eichbauer's scenography explicitly draw inspiration from Tarsila do Amaral's *Antropofagia* paintings and drawings. The groundbreaking exhibition *Nova Objetividade Brasileira*⁸ at the Museum of Modern Art in Rio features Hélio Oiticica's participatory installations (*penetráveis*) called *Tropicália*. Oiticica wrote an introductory text, “Esquema Geral da Nova Objetividade,” which mentions *Antropofagia*, as Oiticica wilyly observed, “antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela” (106). Oiticica's text cites Oswald de Andrade and *Antropofagia* as examples of the “vontade construtiva geral” of Brazilian artists and writers since *modernism* – Oiticica admired the *Concretos* despite his involvement with the *Neoconcretos*, a group critical of their rigidity and formalism in the 1950s. In this foundational text, Oiticica defines Brazilians as “um povo à procura de uma caracterização cultural” and their culture as eminently “antropofágica, ou seja redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais” (Oiticica 85). After forty years of relative ostracism, Oswald de Andrade and *Antropofagia* resurfaced and ran into counterculture and

⁷ The collection *Nossos clássicos* consisted of inexpensive pocketbook paperbacks with around a hundred pages divided into biographical data, a presentation, a selection of texts, a bibliography, a critical bibliography, a selection of short critical blurbs from various critics, and a questionnaire meant for use in high school literature classes. Hundreds of Brazilian and Portuguese authors were included in the collection.

⁸ 1967 also saw the release of Glauber Rocha's groundbreaking *Terra em Transe*. It is radical film based on Rocha's 1965 manifesto “The Aesthetics of Hunger,” which bears interesting parallels with Oswald de Andrade's “Manifesto Antropofágico” as it treats hunger as the foundational concept for a new, truly Latin American aesthetic.

anti-imperialism in a triumphant return, now as the culmination of modernism, as a national tradition of fighting imperialism, and as a strategy against the encroachment of the production from the first-world cultural industry:

Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. (Oiticica 85)

This anti-imperialist reading of *Antropofagia* is not entirely different from Antonio Candido's nationalist assessment three years later, but here Oiticica did not see *Antropofagia* as a vague concept or a reiteration of *Poesia Pau-Brasil*. Here Oswald de Andrade's *Manifesto Antropofágico* became central to an attitude that was simultaneously anti-imperialist and cosmopolitan, the defining moment of a tradition that was crucial to the present and the future of Brazilian culture.

Deeply impressed by Helio Oiticica's *penetráveis*, the singer/composer Caetano Veloso and his producer Guilherme Araújo organized the collective music album called *Tropicália ou Panis et circensis* with an iconic design by Rubens Gerchman loosely inspired by the cover of The Beatles's *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. The emphasis for Caetano Veloso and the Tropicalistas was the enthusiastic embrace of vernacular Brazilian culture as well as popular, commercial Kitsch. The injunction of Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* to be vividly interested in everything that is not one's own meant to be equally interested in the sophisticated *Bossa Nova*, in the *Banda de Pífanos de Caruaru*, in comic books and cartoons such as those on the cover of *Concretista* book, in the overly dramatic hit "Coração Materno" (1937) sung by Vicente Celestino, and in the anarchic radio show host *Chacrinha*. None of these were to be seen as part of the despised cultural rear-garde, the nemesis of High Modernism, but as appetizing material to be freely appropriated – cannibalized – by artists interested in demolishing boundaries set by elitist notions of good taste and sophistication.

The military coup d'état in 1964 had happened with the full support of the United States and with a discourse deeply immersed in the rhetoric of the Cold War. Some in Brazil had seen a link between the ascendance of youth rock'n'roll culture through radio and TV and an imperialist global project of ideological domination. More traditional forms of nationalism (which were also part of 1920s *modernismo*) inspired those to organize a demonstration against the use of the electric guitar, characterizing those who emulated *The Beatles* in Brazil as victims of ideological alienation. *Tropicalistas* such as Oiticica, Veloso, and

Gilberto Gil were excited by counterculture and converged around the label *Tropicália*, preferring to absorb and subvert mass-market, foreign influences into our modernist traditions, “cannibalizing” them.

To elaborate this new synthesis of the national and the foreign, the tropicalistas relied on reading Oswald de Andrade as Oiticica had done, as “a certain strategy toward cultural production, which ‘cannibalizes’ both local and foreign styles and technologies in a process of ironic appropriation and recycling” (Dunn 118). In Veloso’s own words, the Oswald de Andrade of *antropofagia* became “o ponto de união entre todos os tropicalistas e seus mais antagônicos admiradores” (Veloso 114), shared by ardent admirers of *Sgt. Pepper’s Heart Club Band*, Jimi Hendrix as well as Roberto Carlos and by Bossa Nova fans and devoted researchers of Brazilian folklore.

In *Tropicália ou Panis et circensis*, composer and conductor Rogério Duprat’s arrangements mixing northeastern traditional rhythms, avant-garde dissonance and psychedelic rock reflected in musical terms the disjointed, cubist-like lyrics of Veloso’s “Tropicália,” which accumulate citations with dazzling speed in a curious mixture of national epic euphoria and a sense of looming violent menace. Those involved in *Tropicália ou Panis et circensis* (Rogério Duprat, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé, *Os Mutantes*, Torquato Neto, and Capinam) started to be called *tropicalistas* just as television had started to grow in influence in the media. All of them had notable participations in the many competitive music festivals broadcast by television since 1965 and Veloso and Gil even became hosts of a provocative, improvisational TV show called *Divino Maravilhoso*.

Only a few months later the debut of the TV show, in December 1968, hardliners in the military regime took over and sparked a new, harsher wave of persecution, intimidation, censorship, torture, and assassinations. Paranoically suspicious of any kind of irreverence toward their official gung-ho patriotism, the military regime cast their net more widely than ever before: they arrested student and union activists, journalists, opposition politicians, and cultural figures such as Veloso and Gil. During a show in a nightclub in Rio, they had displayed Oiticica’s 1967 screenprint on fabric that featured the image of the dead body of a wanted criminal nicknamed “Cara de Cavalo” (who had been executed by a death squad in Rio) and the message “Seja marginal, seja herói.” The police closed the nightclub and Veloso and Gil remained in custody for two months namely for “disrespecting the Brazilian flag and the national anthem.” Both, as well as Oiticica, the filmmaker Glauber Rocha, and many others were driven into voluntary or forced exile at that time.

The political and social context that led to the 1964 coup d'état had forced all cultural agents in Brazil – including the group of *Poesia Concreta* – to respond by moving beyond strictly formal discussions. In this context, two aspects of Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" struck a chord with Brazilian artists and intellectuals in the late 1960s as they were experiencing simultaneously the exhilarating possibilities of third-world revolution, sexual liberation, counterculture, and student activism, the new mass media and its global village, and the claustrophobic tension of an encroaching military dictatorship deeply immersed in cold war paranoia.

Antropofagia metaphorical cannibalism proposed a post-colonial active absorption of the unwanted and the foreign into a new national identity and his call for a matriarchy fit the contestation of traditional family and relationship mores, instigating “a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem” (Velo, 181). The manifesto's fragmentary style also guaranteed there was enough space for its new readers to redefine it according to their own temperament and needs, signifying “a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica” (Velo, 178) they needed to break through the divisions between nationalist traditionalism and 1960s pop, between high and low brow, and between political relevance and aesthetic acumen.

While the role of *Antropofagia* in triggering some of the most interesting cultural production in Brazil in the late 1960s was universally admitted, some thought the same could not be said about critical analysis. Writing in 1968, Heitor Martins grumpily complained that the renewed interest in Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral had originated only studies of “caráter laudatório ou memorialista” (11). For Martins, *Antropofagia* was derivative of European movements. Furthermore, in an explicit jab at Haroldo de Campos's preface to *Trechos escolhidos* Martins claimed the ostracism of Oswald de Andrade was not a plot against the avantgardes, but simply the result a commercial decision – a specious argument.

From the *Tropicalista* lyricists/poets Capinam and Torquato Neto to the new generation of poets from *Poesia Marginal* in the early 1970s, Oswald de Andrade's influence only grew. Instead of being considered a minor member of the *modernistas*, Oswald de Andrade became equivalent to avant-garde modernism: irreverent, sarcastic, steeped in the vernacular, fast-paced, eminently synthetic and omnivorous. Over the 1970s Oswald de Andrade's complete works were published in 10 volumes by Civilização Brasileira (the most influential literary publisher in Brazil in that period) with critical introductions by Mário da Silva Brito, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, and Antonio Candido.

A series of important critical contributions followed the advent of *Tropicália* and now constitute an inescapable critical canon of Oswald de Andrade's work: essays by Antonio Candido (1970), José Guilherme Wisnik (1974), Benedito Nunes (1978), again Haroldo de Campos (1980), and Silviano Santiago (1982). Starting in 1969, the art historian Aracy Amaral started publishing consistently on Tarsila do Amaral and other *modernista* artists – her carefully researched biography of the painter, *Tarsila – sua obra e seu tempo* is a landmark. The rise of Tarsila do Amaral took place after decades of enthusiasm for geometrical abstract art on the part of the *Concretos* and the dominance of Emiliano Di Cavalcanti and Cândido Portinari as quintessential figurative modernist stars. Tarsila do Amaral's belated triumph is another proof of the consolidation of the prestige of *antropofagia*.⁹

Although Haroldo de Campos frames the 1980 “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” as a continuation of his previous essays on Oswald de Andrade, it is a quite different image of the modernist, now not first and foremost the author of the *Manifesto Pau-Brasil* (to which the *Manifesto Antropófago* provided a mere continuation) and the writer of poems that anticipate the “death of the verse;” but first and foremost the creator of *Antropofagia* as a proposal to “pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal (...) tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (*Metalinguagem e outras linguagens* 234). Once in tune with anti-imperialism, sex liberation, and counterculture in the late 1960s, Oswald Andrade reached the 1980s in tune with a decentered, peripheral take on post-structuralism and deconstruction. In Silviano Santiago's eloquent words:

Oswald de Andrade, dentro do movimento de 22, era o único que falava da influência como autonomia do influenciado, dos débitos sem dúvida na conta corrente do autor e dos créditos que embaralham as colunas no livro de contas. A visão oswaldiana do passado visa a colocá-lo em condição de força para a criação dependente, e é por isso que a sua teoria não pode ser compreendida por certos historiadores da literatura brasileira que ainda primam pela busca da "objetividade" a todo preço, sem se preocupar em saber para quem ela trabalha. Oswald embaralha os dados cronológicos, propondo antecedências liberadoras e procedências castradoras. Liberação

⁹ As a telling sign of the canonization of Oswald de Andrade as a cultural prophet, Jacob Grinsburg's review Aracy Amaral's book complains about her less than flattering portrait of Oswald de Andrade: “uma silhueta de homem de negócios com vinculações políticas nas altas esferas, de esnoberado que se realiza na ostentação da alta costura, da prataria e da decoração, a do gozador inveterado que troca um amigo por uma piada, a do festeiro canibal da celebração modernista, e não a do destemido lutador por uma nova estética, a do original inventor de uma nova linguagem e estrutura literárias, e a do intuitivo mas nem por isso menos notável pioneiro de uma nova visão de Brasil, cuja redescoberta em profundidade empreendeu e cujos problemas mais entranhados e dolorosos ousou procurar...” (Grinsburg 566).

e castração se dão num idêntico compasso, significando a realidade de uma situação de "dependência", a própria razão da sua existência precária, que, descrita de outra forma, apenas falsearia os dados que estão em jogo. (Santiago, 98)

Santiago made another important contribution when he argued for a differentiation between *modernismo* as a set of avantgarde movements in the 1920s and expressions of modernity. *Modernism* cannot be understood in formalistic terms without a broader cultural analysis. Only when disengaged from a strict equivalence with the 1922 *Semana de Arte Moderna em São Paulo*, the concept of modernism can illuminate the works of Machado de Assis and Guimarães Rosa. The avant-gardes were perhaps the most exasperated and radical expressions of modernism, but *modernism* was more than that. Modernism – with its acute sense of cultural crisis and its experimental confrontation of artistic and cultural conventions – was an aesthetic approach that allowed for a new perspective on reality and new modes of representation. The dialectic mediation between fragment and cohesion in the best moments of Oswald de Andrade’s literary works invite us to think of Calvino’s “potential, conjectural and manifold” view of totality and challenge us to read into the many textual spaces as we see fit.

A notable example of the powerful cultural capital of *Antropofagia* in Brazil is the issue of the reception of Gregório de Mattos in the 1970s and 1980s. The rescue (or kidnapping) of the Baroque poet can be summarized as follows. In 1969, James Amado edited a multi-volume and all-inclusive *Obras Completas*;¹⁰ Caetano Veloso adapted the sonnet “Triste Bahia” into the namesake song for his album *Transa* in 1972; and José Miguel Wisnik edited a shorter anthology of poems named *Poemas escolhidos* in 1974.

Notable is the cultural capital of *Antropofagia* by that time. In 1974, Augusto de Campos published “Arte Final para Gregório” in *Bahia-Invenção: Antiantologia da Poesia Baiana* and calls the Baroque poet “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia” (156). In “Da América que Existe: Gregório de Matos,” Augusto de Campos describes Gregório de Matos thus:

Sem a boca do inferno de nosso primeiro antropófago, esse baiano e estrangeiro que deglute e vomita o Barroco europeu e o retempera na mulatália e no sincretismo tropical, não há formação — por mais bem-intencionada — que informe o que há de vivo por trás dessa coisa engraçada chamada literatura brasileira. (95)

¹⁰ Amado cleverly defined his edition as the complete works of the “poesia da época chamada Gregório de Matos.”

In a typical nationalist outburst, Augusto de Campos compares the exuberance of Matos to the literary paucity of the Puritans in North America. Even Wisnik's 1974 preface to his anthology (in its original version explicitly critical of such appropriations as ahistorical) characterized linguistic procedures in a certain poem by Gregório de Matos as "uma espécie de antropofagia linguística" (26).¹¹

In 1989, Haroldo de Campos opened the essay *Sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira* claiming as his fundamental inspiration – by then heavily inflected with post-structuralism – Oswald de Andrade's *Antropofagia* (9). The title of the book indicated that this was a *rescue* mission: Gregório de Matos had been *kidnapped* by Antonio Candido's historicism in *Formação da Literatura Brasileira* in the 1950s. Academic historicism responds in kind in João Adolfo Hansen's *Sátira e Engenho* (1989):

Categories como "pessimismo", "ressentimento", "plágio", "imoralidade", "realismo", "oposição nativista crítica", "antropofagia", "libertinagem", "revolução", que vêm sendo aplicadas por várias críticas desde o século XIX aos poemas ditos da autoria de Gregório de Matos, podem ter algum valor metafórico de descrição de um efeito particular de sentido produzido pela recepção. Não dão conta historicamente, contudo, do seu funcionamento como prática discursivo de uma época que, desde a obra de Heinrich Wölfflin, o século XX constitui neokantianamente como "barroca": como categorias analíticas, são apropriadas antes para o desejo e o interesse do lugar institucional da apropriação do que propriamente para o objeto dela. (33)

Gregório de Matos *antropófago* is lumped together with a long list of post-Romantic ahistorical labels that reveal more about the appropriation and the reception than about the text itself, which was produced under a completely different discursive practice. With a careful study of the seventeenth century "agudeza engenhosa" in Gregório de Matos, including its elitist and prejudiced views of colonial subjects, Hansen frames that which claimed to be a literary rescue as a literary kidnapping, denounced in the "anacronismo de noções interessadas" (41).

When not truncated by heated exchanges and name-calling, this debate circled a fundamental disagreement over the boundary between ahistorical and transhistorical approaches to literary past. On the one hand, a consistent dissatisfaction with what was perceived as a rushed glossing over temporal specificities, all of them collapsed into a flat, eternal present; on the other, an insistence on the need to find and amplify strategies from the past for a sort of decolonial tradition.

¹¹ Afterwards, Gregório de Matos was the object of three works by Ana Miranda: the awarded novel *Boca do Inferno* in 1989, a film in 2004, and a biography, *Musa Praguejadora* in 2014.

Set free from its immediate context and restricted to the manifesto, *Antropofagia* has become something alike a myth as defined by Levi Strauss, a narrative able to “provide a logical model capable of overcoming a contradiction (an impossible achievement if as it happens the contradiction is real)” (*Structural Anthropology*, 229). Interpretations of this mythical *Antropofagia* have become the “theoretically infinite number of slates will be generated, each one slightly different from the others” and those will, according to Levi-Strauss, grow “spiral-wise until the intellectual impulse which has produced it is exhausted.” The intellectual impulse to overcome somehow the contradictions of a fractured identity profoundly Western and not quite Western is certainly far from being exhausted.

Antropofagia enters the 21st Century

Antropofagia became universally influential in Brazil: an equally valuable currency among so-called cosmopolitans and nationalists, among different defenders of modernism and of post-modernism. In 1998 the gigantic *Bienal de São Paulo* was curated around the concept of *Antropofagia* as “a crucial strategy in the process of the constitution of an autonomous language in a country with a peripheral economy” (40). This turn-of-the-century *Antropofagia* is repackaged as encompassing neo-Baroque and post-structuralist concept by none other than Haroldo de Campos:

A antropofagia é o filosofema básico, o operador cultural por excelência, o legado fundante do modernismo brasileiro. Uma forma brutalista de “desconstrucionismo”, avant la lettre. Através da devoração, que é polêmica (isto é, crítica) e antológica (isto é, seletiva, no sentido de que o canibal só devora o inimigo valoroso, capaz de fornecer-lhe o nutrimento do tutano), o tabu se transforma em totem. O terceiro excluído, o ex-cêntrico, através do ritual antropofágico, apropriando-se do que lhe interessa na cultura egocêntrica do opressor, pratica uma espécie de festim eucarístico dos ex-comunicados. É a “contraconquista”, de que fala o cubano Lezama Lima. O coup de dents marxilar. A mastigação crítico-antológica da outridade, que produz a diferença criativa no caldeirão xamânico do antropófago. (Um e/entre outro/s 101)

At once foundational and deconstructive, ex-centric and appropriating, festive alterity and cultural operation, *Antropofagia*, one example of early twentieth-century iconoclastic avant-garde discourse from the 1920s has become the absolute center of Brazilian culture and its main contribution to the world at large – the *Bienal de São Paulo* is an eminently modernist project of insertion of Brazil into the international circles of global capitalist culture from its local center in São Paulo.

In the introductory text to the historical part of the *Bienal de São Paulo*, one of the curators, Paulo Herkenhoff¹² maps out his own encompassing reading of *Antropofagia* (22-49). It is a “tradição cultural brasileira” (23), its “lente (...) para visitar a arte contemporânea e a história” (23) and its “estratégia de emancipação cultural” (22) through symbolic appropriation. While for the *concretistas* Oswald de Andrade came to represent the principles of the avantgardes applied to a post-colonialist perspective, Herkenhoff’s *antropofagia* becomes an all-encompassing concept of artistic appropriation. As Herkenhoff goes through the many different components of the historical exhibition, one gets the feeling that practically anything related to Brazil can be turned *Antropofagia*.

Two paradigmatic examples should suffice. The first is the fact that Antonio Vieira, one of the main *antagonists* of Oswald de Andrade’s *Antropofagia* – which claimed, quite explicitly, “Contra o padre Antonio Vieira” – became a spiritual cannibal for Herkenhoff, who concludes that “o processo colonial foi uma guerra de canibalismos” (26-7). If the Christian, European mechanisms of moral repression and colonial exploitation in Brazil are just another kind of cannibalism, what could possibly exist outside *Antropofagia*? The second example is Herkenhoff’s description of the colonial racial order of Dutch Brazil in the seventeenth century portrayed by the oil painter Albert Eckhout. Herkenhoff saw the portrait of *Tapuia* woman as an illustration of the “matriarchy of Pindorama” (27). The matriarchy of Pindorama is a term Oswald de Andrade coined after a creative reading of Johann Jakob Banchofer’s theory of motherhood as the keystone of human society. How can Vieira and Eckhout, two consummate agents of colonial projects in Brazil, fit into *Antropofagia*, an avant-garde that casts a radical critique of colonization at the center of its own idea of an uber-revolution that should go beyond 1917.

Herkenhoff’s arguments are an involuntary pastiche of a Baroque alchemy of opposites, a dialectic that confronts and fusions opposing concepts into one glorious, all-encompassing whole. The rhetorical strategy follows a set of interlinked steps. First, all difference is framed in oppositions. Then, these oppositions are framed as symmetries. Finally, these symmetries constitute an identity. Ultimately, in this discursive practice all difference is subsumed into identity. The other and the self become one and the same. This is how rescues and emancipations and kidnappings and enslavements become indistinguishable.

¹² Before curating the São Paulo Bienal, Paulo Herkenhoff was director of the Museum of Modern Art (MAM) in Rio de Janeiro from 1985 to 1999 and curated the Brazilian pavilion at the 47th *Venice Biennale* in 1997.

In the 21st century we have witnessed the belated rise of three twentieth-century Brazilian artists in the global stage, signified by comprehensive retrospectives at important cultural and economic world centers: Tarsila do Amaral was the sole protagonist of *Inventing Modern Art in Brazil* at MoMA in 2018; Hélio Oiticica, the star of *Body of Color* at Tate in 2007 and *To Organize Delirium* at the Whitney in 2017, and Lygia Clark, the subject of *The Abandonment of Art* at MoMA in 2014. All three of them are related, through different readings, with *Antropofagia*. The strongest association, as it should be expected, appears in the case of the most recent show, dedicated to Tarsila do Amaral, who was a leader of the group and contributed to *Revista Antropofágica*.

MoMA's retrospective consisted of close to one hundred paintings and drawings by Tarsila do Amaral and nearly fifty historical documents, accompanied by texts and letters, many of them translated for the first time into English. The three critical texts of *Tarsila do Amaral – Inventing Modern Art in Brazil*, the book that accompanies MoMA retrospective exhibition, were written by the show curators, Stephanie D'Alessandro and Luis Pérez Oramas. The curators from MoMA and the Art Institute Chicago did not engage in the sort of eclecticism of those in charge of the 1998 *Bienal de São Paulo*. D'Alessandro and Perez-Oramas do an excellent work, considering and acknowledging the best of scholarship on the subject, overwhelmingly written in Portuguese by Brazilian critics. Both curators wrote a general introduction to the artist and her work called "Tarsila do Amaral: Devouring Modernist Narratives" (16-25). D'Alessandro carefully reconstituted the history of the composition of Tarsila do Amaral's three most iconic paintings in "A Negra, Abaporu, and Tarsila's Anthropophagy" (38-55). Finally, Perez-Oramas tackled the place of Tarsila do Amaral within *modernismo* and *antropofagia* in "Tarsila, Melancholic Cannibal" (84-99). As their titles demonstrate, *Antropofagia* played a central role in all of these three essays.

In the general introduction, the belatedness of Tarsila do Amaral's recognition beyond Brazil was discussed in familiar terms. The curators framed it as a scandal of sorts in sentiments similar to those of Susan Sontag when she wrote about Machado de Assis's *Posthumous Memoirs*:

... how is it, exactly, that we have not known about them in North America and are only introducing her art monographically nearly a century after it was made? What structures, invisible or not, have inscribed Tarsila's art as a local one, a feminine one, or a decorative one, and what strictures do we operate under that compel us to make the judgements we have – and will continue to have – about her work today? (Tarsila do Amaral 23)

The omnivorous appetite of *Antropofagia* (especially in its *Tropicalista* iteration) contrasts sharply with what can be described as a general lack of appetite for whatever is “produced in communities that fall outside the cartography of hegemonic countries” (23-4). Exhibitions such as this one seemed to have been made to whet the appetite of the metropolises for the cultural delicacies of the periphery.

In “A Negra, Abaporu, and Tarsila’s Anthropophagy,” D’Alessandro carefully contextualizes these three seminal works painted in the period between 1922 and 1930, investigating Tarsila do Amaral’s explorations of the modernist avantgardes in Paris and of Brazilian vernacular country in her travels guided by Mário de Andrade or in her own incursions into the countryside in São Paulo.

In “Tarsila, Melancholic Cannibal,” Perez-Oramas sees clearly the pitfalls of overstretching *Antropofagia*:

The cannibal [...] is a weak metaphor for symbolic assimilation because it is too general: should we conclude that every attempt to assimilate modernity in Latin America was a sort of symbolic cannibalism? (...) The challenge lies in finding the codes specific to Brazilian anthropophagy, beyond the obvious and necessary kinds of assimilation inherent in cultural migration since time began. (89)

Tarsila Amaral’s trio of paintings – *A Negra*, *Abaporu* and *Antropofagia* – offers us a path away from such overarching generalizations; not just for what these images are, but also for what is absent in them.

As important as it is to read between the lines of fragment and cohesion for the outmost reaches of those potential, conjectural and manifold totalities, it is equally important to acknowledge the many other things that were left out of them. After a century, taking into account temporal specificities may help us see the shortcomings, the silences that ultimately complicate our own decolonial tradition. The narrative must evolve to deal once again with our fractured identities and to find new strategies to move forward.

An example of such cultural thrust away from mere repetition can be found in Michel Melamed’s “Regurgitifagia” (*Antropofagia hoje* 65-70). Melamed mentions Oswald de Andrade’s manifesto and then provocatively asks:

E hoje? Continuamos a “deglutir vanguardas” ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos? Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto à reflexão? Regurgitifagia: “vomitar” os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos rediglutir. (70)

Our discomfort with our self-conscious, fractured identity is compounded by a different context. In the hypercommodified, information saturated, performance-driven world of twenty-first century capitalism we are force-fed by a constant deluge of information where the increasingly trivial and the cheap artifice reign supreme. Melamed may be right: it is time to start focus on regurgitation rather than cannibalizing.

Works Cited:

- Andrade, Carlos Drummond de. *Fala, Amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Andrade, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- . *Obras Completas 2 – Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.
- . *Obras Completas 6 – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.
- . *Oswald de Andrade – Trechos escolhidos*. (Ed. Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Editora Agir, 1967.
- Boaventura, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- . *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- Bopp, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 2006.
- Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio*. Milan: Oscar Mondadori, 2002.
- Campos, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas – Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- . *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- Campos, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- . *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- . *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

- D'Alessandro, Stephanie & Perez-Oramas, Luis. *Tarsila do Amaral – Inventing Modern Art in Brazil*. New Haven: Yale UP, 2017.
- Dunn, Christopher. “The Tropicalista Rebellion.” *Transition* No. 70 (1996). pp. 116-138.
- Grinsburg, Jacob. “Review of Aracy Amaral’s *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva e EDUSP, 1975.” In *Língua e Literatura* 4 (1975) 564-566.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- Herkenhoff, Paulo & Pedrosa, Adriano. XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos – Volume 1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- Jáuregui, Carlos A. “Oswaldo Costa, Antropofagia, and the Cannibal Critique of Colonial Modernity.” *Culture & History Digital Journal* 4(2) December 2015. 1-17.
- Martins, Heitor. *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Oliveira, Rita Alves. “Bienal de São Paulo – Impacto na cultura brasileira.” *São Paulo em Perspectiva*, 15(3) 2001.
- Pignatari, Décio. “Marco zero de Andrade.” *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 5, 2001. 41-55. <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3230>. Acess: 8 nov. 2021.
- Puntoni, Pedro & Titan Jr, Samuel (eds.). *Revista de Antropofagia – Revistas do Modernismo 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.
- Rocha, Manuel Ribeiro. *Etiope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- Rufinelli, Jorge; Castro Rocha, João Cezar. *Antropofagia Hoje? – Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Editora Realizações, 2011.
- Santiago, Silviano. “Oswald de Andrade ou o elogio da tolerância racial.” *Revista crítica de Ciências Sociais*. 35: Junho 1992.
- . *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ONDE ENTRA O ANTROPÓFAGO? CRÍTICA LITERÁRIA E RECEPÇÃO DO TROPICALISMO

Patrícia Anette Gonçalves¹

Universidade de São Paulo

Resumo: Em que medida as comparações entre modernismo brasileiro e tropicalismo resultaram de uma disputa de campo dos estudos literários? Este artigo parte dessa questão para propor uma leitura sobre essa analogia duradoura e bastante difundida, seja na produção acadêmica, seja nas mais diversas retomadas memorialistas na indústria cultural sobre ambos os movimentos. Em ordem cronológica, abordaremos os principais artigos e ensaios da primeira década de recepção do tropicalismo, levantando as menções à obra de Oswald de Andrade. Sugerimos que essas críticas, de Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant’Anna, Roberto Schwarz, Cacaso, Silviano Santiago, Gilberto Vasconcellos e Celso Favaretto contribuíram, direta ou indiretamente, para o estabelecimento da relação entre a antropofagia oswaldiana e o tropicalismo, e igualmente para a longevidade desse paralelo nas discussões sobre o movimento musical.

Palavras-chave: Crítica literária brasileira, Tropicalismo, Tropicália, Antropofagia, Oswald de Andrade

Where does the Antropófago (cannibal) fit? Literary Criticism and Tropicalism Reception

Abstract: To what extent the comparisons between Brazilian modernism and tropicalism resulted from a dispute of fields of literary studies? This article starts from this question to propose a reading on this lasting and fairly widespread analogy, either in the academic production, or in the most diverse memorialistic retakes in the cultural industry concerning both movements. In chronological order, we will discuss the main articles and essays from the first decade of tropicalism reception, mentioning Oswald de Andrade’s works. We suggest that the criticism of Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant’Anna, Roberto Schwarz, Cacaso, Silviano Santiago, Gilberto Vasconcellos and Celso Favaretto may contribute, directly or indirectly, to the establishment of the relationship between Oswaldian anthropophagy and tropicalism, and also to the longevity of this parallel in discussions on the musical movement.

Key words: Brazilian literary criticism, Tropicalism, Tropicália, Anthropophagy, Oswald de Andrade

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Código de Financiamento 001.

A palavra “tropicalismo” circulava por pouco mais de dois meses quando Augusto de Campos entrevistou Gilberto Gil e Caetano Veloso, em abril de 1968. Antes, portanto, que aquela movimentação artística se materializasse em um LP coletivo, Gilberto Gil intuía um sentido antropofágico (“a monocultura junto da indústria”, apud Campos, 1974, p. 198) na união berimbau-guitarra de “Domingo no parque”; e Caetano Veloso anunciava a seu entrevistador: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (ibid., p. 207).

Tais interlocuções simbolizam o significativo vértice do concretismo na ligação entre tropicalismo musical e modernismo oswaldiano. A afirmação de Caetano foi a última frase da primeira edição de *Balanço da bossa* – uma eloquente decisão de Campos para encerrar seu livro, que já foi considerado um “divisor de águas” por ter consagrado, “no domínio da discussão erudita da cultura, algo que vinha acontecendo há algum tempo, sem alarde, nas horas vagas de intelectuais”, conforme Liv Sovik (2002, p. 279).

Para o que nos interessa neste artigo, *Balanço da bossa* não foi a primeira divisão de águas de Augusto de Campos naquela década. Sabe-se que o poeta e crítico compilou, com Haroldo de Campos, a poesia de Oswald de Andrade na década de 1960 (Difusão Europeia do Livro, 1966); e que, além do trabalho de reedição, houve no período uma verdadeira “dedicação crítica” (Coelho, 2012, p. 19) dos irmãos Campos e de Décio Pignatari na revisão de Oswald.

Em dezembro de 1966, lê-se uma resenha de José Lino Grünwald no *Correio da Manhã* que ilustra bem o começo dessa retomada. Comentando o relançamento de Oswald, Grünwald observa que o fim do seu “blecaute editorial” (expressão de Haroldo) se mostrava uma fonte de surpresas em particular para as novas gerações, já habituadas a certos pressupostos da modernização, isto é, “às constantes de uma infraestrutura de comunicação tão diversa daquela vigente na época do autor” (1966, p. 4).

É bem documentado o que dessa renovada leva de interesse resvalou no jovem grupo que viria a inventar o tropicalismo musical, mas vale reconstruir a cena. Vários dos integrantes do chamado grupo baiano tomam ciência de Oswald graças à montagem pioneira de *O rei da vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, encenada pelo grupo Oficina² e com cenografia de Hélio Eichbauer. O texto publicado em 1937, que Oswald escreveu a partir de 1933, nunca tinha sido encenado e era considerado de difícil representação. A repercussão da peça foi tida como central na retomada do modernista, treze anos após sua morte. Sua filha Marília de Andrade, por exemplo, viu na encenação

² Já José Celso (1997 apud Costa, 2011, p. 77) diz ter sido apresentado à peça por Luiz Carlos Maciel.

um marco do “primeiro reconhecimento público do Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular” (2011, p. 45). A essa arejada leitura de sua obra somava-se sua fama de personagem irreverente e polêmico, levando Antonio Candido (1977) a afirmar em 1972 que justo o desconhecimento do público facilitou a constituição de um “mito muito útil” de espírito vanguardista na época: “Para os moços, Oswald é uma espécie de grande ponto de referência, uma fonte inspiradora de tudo que é novo, sobretudo graças à intensa campanha feita em prol do seu nome pelos poetas concretistas, conhecedores refinados de sua obra” (1977, p. 16).

A “bofetada de verdade, deboche e violência!” de *O rei da vela* (dizia o anúncio publicitário do espetáculo nos jornais em 1967) foi sentida pelos jovens compositores e letristas, que já pesquisavam novas formas de compor, arranjar e comunicar suas canções. Caetano Veloso, que havia pouco conhecido pessoalmente Augusto de Campos, lhe contaria de seu entusiasmo pela peça, e o concretista lhe apresentaria outros textos de Oswald (Veloso, 2017, p. 260). Cumpre lembrar que não somente Zé Celso e os cancionistas se interessaram pelo escritor, mas também Glauber Rocha e Hélio Oiticica, “patronos” (não sem conflito) do tropicalismo.³ Flora Süssekind anota que a redescoberta da antropofagia funcionou, na realidade, “como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas nesse momento” (2007, p. 32-33).

Parecem ser inequívocas, para a maior parte da crítica, certas afinidades entre os procedimentos tropicalistas e oswaldianos. Afora as citações ao “Manifesto antropófago” e às *Memórias sentimentais de João Miramar* em “Geleia geral” (Gilberto Gil/Torquato Neto, 1968), é quase inevitável, por exemplo, o intertexto entre a entrada de “Tropicália” (Caetano Veloso, 1967) e os poemas de Oswald na seção “História do Brasil” em *Pau-brasil*. Nas letras de Torquato Neto musicadas em “Marginália II”, ainda se pode notar, como fizeram Elzimar Ribeiro e Pâmella Magalhães (2016), uma habilidade antropofágica na maneira de criticar o discurso literário nacionalista.

Não obstante os vínculos mais diretos, a comparação crítica entre os dois momentos costuma se amparar em uma percepção mais ampla, de que “O tropicalismo é a retomada da posição oswaldiana em face à cultura brasileira”⁴, conforme sintetizou Nadiá

³ Aludo à proposta de Frederico Coelho (2010) quando adoto a designação *tropicalismo musical* e não *tropicália*. Nesse segundo grupo se incluiriam para o autor os que ao final do chamei de “patronos” do tropicalismo, pela importância de suas obras para os cancionistas, mas tal relação não se deu sem diferenças.

⁴ Interpretações dissidentes quanto ao significado dessa retomada podem ser encontradas na crítica das últimas décadas. Parece ser o caso de uma nota de Marcos Napolitano, quando afirma que o álbum *Tropicália* “propunha uma revisão radical da MPB, assumida

Paulo Ferreira (1972, p. 7) em um dos primeiros estudos comparativos a respeito. A autora referia-se a um raciocínio que se tornaria hegemônico e que, veremos, já não era inédito: ambas as estéticas compartilhariam estratégias de contestação contra as temáticas ditas nacionalistas e suas formas verbalistas.

Adiantando-nos um pouco no tempo, não será inútil mencionar as posteriores revisitas de Caetano à obra oswaldiana. Embora pontuais, elas são expressivas, quando se encerra o álbum *Joia* (1975) com o poema “Escapulário” musicado; quando a maquete de Eichbauer para o segundo ato de *O rei da vela* aparece na capa do disco *Estrangeiro* (1989); ou quando um capítulo importante de *Verdade tropical* (1997) se dedica a questões ligadas à antropofagia. Ao considerarmos que tais diálogos se iniciam no tropicalismo em 1967 e ainda eram evocados pelo santamarense trinta anos depois, compreende-se que o tropicalismo e o modernismo histórico tenham sido associados com bastante constância, em pesquisas acadêmicas e em balanços memorialistas de toda sorte. Tome-se o filme *Infinita Tropicália* (1986) de Adilson Ruiz para um exemplo da importância da antropofagia enquanto assunto, nas entrevistas, e do poeta enquanto imagem.

Mas talvez não exista um caso mais performativo e curioso dessa aproximação que aquele oferecido pelo longa-metragem *Tabu*, de Júlio Bressane (1982). Caetano Veloso faz ali o papel de Lamartine Babo, em um roteiro que o aproxima de Oswald de Andrade, ao imaginar um encontro entre os dois personagens históricos. Materializando o diálogo entre o tropicalismo e os antropófagos de São Paulo, Caetano/Lamartine aparece inclusive lendo o segundo número da segunda denteção da *Revista de Antropofagia*.

O parentesco que se introduziu aqui integra o assunto deste artigo. Nosso percurso, todavia, não propõe comparar as obras de ambos os movimentos (cf. Ferreira, 1972), tampouco refletir sobre semelhanças entre premissas oswaldianas e tropicalistas (cf. Favaretto, 2007; Maltz; Teixeira; Ferreira, 1993; Diniz, 2009). Buscaremos na primeira década de recepção do tropicalismo musical pela crítica brasileira os pontos de aproximação e distanciamento com a obra oswaldiana. Menos do que respondê-la, levamos a seguinte pergunta em mente: que papel a crítica literária desempenhou para que o tropicalismo se tornasse um quase desdobramento da antropofagia, e esta, como hoje a conhecemos, uma quase invenção daquele?

plenamente como uma instituição entre outras, a ser ‘devorada’ pela acidez da nova vanguarda. Curiosamente, essa operação ‘antropofágica’ não fortaleceu o devorador, mas a cultura devorada. Mesmo abalada em sua aparente homogeneidade estética e ideológica, a MPB pós-tropicalista consolidou-se como instituição sociocultural, abrigando um leque de tendências musicais e culturais, muitas vezes díspares” (2010, p. 205-206).

“Onde entra o antropófago”: Campos e Sant’Anna (1966-68)

Quando “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” chegam à final do Festival de Música Popular de 1967, Augusto de Campos fica em polvorosa. Em uma mesma semana de novembro, ele publica dois artigos diferentes sobre o assunto (1967a, 1967b). Convém reparar em um trecho que se repete em ambos:

[...] Caetano Veloso e Gilberto Gil, com ‘Alegria, Alegria’ e ‘Domingo no Parque’, [...] propuseram, oswaldianamente, ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (1967b, p. 44).

À maneira desse excerto, canções e posicionamentos estéticos de Caetano e Gil foram adjetivados e adverbiados de oswaldianos/oswaldianamente em diversos textos de Augusto de Campos para jornal na segunda metade da década de 1960. Na última citação, observamos que para o concretista, a deglutição das novas informações musicais de massa não acontecia nas obras dos baianos sem pressupostos formais de “raízes nordestinas”. Em “Boa palavra sobre a música popular” (1966), Campos já tinha reparado que estavam na moda, no contexto urbano da indústria fonográfica do Sudeste, canções que emulavam temas nordestinos e rurais. O autor conta então uma anedota para questionar a perspectiva do sertão adotada pela chamada música participante: “já há notícia de que surgiram no Recife romances de cordel narrando o confronto do rei do iê-iê-iê nacional com Satanás, glosando o tema da música *Quero que vá tudo pro inferno*” (1974, p. 62). A inventividade do cordel, ao incorporar o hit de Roberto Carlos, era para Campos o “cúmulo do paradoxo”. O gesto de aproximação entre cultura pop e popular interpelava os cantores do programa televisivo *O Fino da Bossa*, que acreditavam ressoar a cultura nordestina em suas composições e tinham tornado os músicos da jovem guarda seus antípodas.

Nesse mesmo artigo, Augusto de Campos elogiava a ideia de Caetano (que ele ainda não conhecia pessoalmente) sobre a necessidade de retomar uma linha evolutiva na música popular. Assim, o cordel e a formulação de Caetano exemplificavam uma tendência de maior interesse para os seus parâmetros, isto é, manifestações que não caíssem na “cilada que lhes armavam os xenófobos conservadores” (1974, p. 62).

E então, um advérbio antropófago se distinguiria em meio a seus comentários sobre a cultura subdesenvolvida “deglutindo” as tecnologias avançadas. Traduzindo as premissas de Oswald para um mundo globalizado e dividido entre nações desenvolvidas e subdesenvolvidas, Augusto de Campos entrevia a estrutura econômica das últimas na chave

de uma cultura de importação, que ele cria reversível, “na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente — como diria Oswald de Andrade — deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados” (1974, p. 60). Por fim, o autor incluía três desses produtos recentes em uma lista que Oswald não poderia ter completado: o futebol, a própria poesia concreta e a bossa nova.

Nessa miragem dita antropófaga da cultura, a atmosfera dos anos de Juscelino Kubitschek no governo federal ressoam ainda. Embora seis anos depois e em plena ditadura civil-militar, aquele otimismo insistia em repercutir sobre a possibilidade de a industrialização brasileira arrancar o país de sua mirrada formação econômico-social, e vislumbrava a modernização artística como uma dessas alavancas. Tratava-se, assim, do cenário de substituição de importações ao qual a bossa nova foi muitas vezes associada (Garcia, 2012, p. 216), e no qual Augusto de Campos acrescentou, sob o advérbio antropófago, o que se assemelhava mais a uma reinterpretação da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, como já sugeriu Pedro Duarte (2018a).

Note-se que essas reações de Augusto de Campos em 1966 e 1967 se antecipam notavelmente à narrativa que será adotada pelo tropicalismo quando os artistas se organizarem em torno de uma proposta vanguardista. Isto é: o posicionamento de Caetano Veloso sobre a necessidade de retomada de uma linha evolutiva da música no Brasil motivava os apontamentos de “Boa palavra...”. Mas o acréscimo da ideia de Oswald de Andrade ao projeto de Caetano diante da tradição cancional parece ter sido mesmo de autoria de Augusto de Campos.

A relação entre as práticas tropicalistas e antropófagas, que Augusto de Campos primeiro ressaltou, será muito repetida nas mais diferentes colunas de jornal do período. Entretanto, poucas aprofundam a comparação. O texto de Affonso Romano de Sant’Anna esteve entre as exceções, em que pese a pressa de apreender os irregulares aspectos daquele movimento que não completava um mês de batismo.

Em “Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós”, Sant’Anna faz referência ao papel dos irmãos Campos para a revalorização de Oswald, e comenta a peça de 1937, partindo de uma citação a José Celso: “Um escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas de água, os cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda a ação e que faz no final do ato sua entrada gloriosa” (apud Sant’Anna, 1968, p. 1). O que Sant’Anna depreende da fala de Zé Celso é um “painel tropicalista. O deboche é a principal arma” (ibid.).

O crítico ainda articula a forma *kitsch* tropicalista às ideias de Oswald de Andrade, que voltava da penumbra para “servir de lastro estético e ideológico para o *tropicalismo*” (ibid.). Porém, se até então o artigo tratava de *O rei da vela* (via José Celso), a seguir “o deboche tropicalista” não é comparado à peça, mas sim ao “Manifesto antropófago” (1928): “Nele, também o deboche é pedra de toque. Não se compreende antropofagia, deglutição dos conceitos e preconceitos nacionais e internacionais sem ironia” (Sant’Anna, 1968, p. 1).

Eis, nas linhas de Affonso Romano, um exemplo perfeito da releitura de Oswald nos anos 1960 após a montagem do *Oficina*: apesar de terem histórias, formas e problemas distintos, a peça e o manifesto foram equacionados⁵. O mesmo se faz, em seguida, com o tropicalismo. Ao final dos apontamentos dedicados ao modernista, o crítico dirá: “Se esse manifesto fosse lido aos brados ao som de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, a identificação seria perfeita” (ibid.). De tal forma o conceito de antropofagia se popularizava, que esse bloco operado entre ambas as obras não seria exclusividade da leitura sobre o tropicalismo musical. Guardadas as diferenças, algo parecido pode ser observado na reação ao posterior filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), por alguns comentadores considerado uma leitura antropófaga da rapsódia de Mário de Andrade.⁶

De todo modo, em 1968, as menções na imprensa que articulam Oswald/antropofagia a tropicalismo passam a ser incontáveis. Para além das questões passíveis de comparação, diante da proliferação de tal nexos nos jornais, hoje não podemos deixar de considerar que a analogia com uma vanguarda literária minimamente conhecida pelos leitores servisse aos jornalistas para mitigar a dificuldade em definir aquele novo movimento de massas, que repercutia com força entre 1967 e 1968. Afinal, nessa época, os depoimentos dos envolvidos com o que se denominou tropicalismo não primavam sempre por explicações exatas e metódicas.

O texto de Affonso Romano de Sant’Anna ironizou esse estilo: “*Tropicalismo* é realmente um movimento confuso. Talvez seja mais confuso que movimento. Mas há alguns que fazem parte dele e outros que até o entendem” (1968, p. 1). Sérgio Porto,

⁵ Não desconheço que haja relações entre as duas obras, e que se fale mesmo em teatro antropofágico no caso das peças de Oswald (Nunes, 1978; Gardin, 1995). Apenas sublinho que a menção a um texto passa pela articulação com o outro, até onde pude constatar, nos artigos que equiparam o tropicalismo à antropofagia.

⁶ Joaquim Pedro de Andrade, vale dizer, se esforçou em desvincular seu filme da antropofagia oswaldiana, tendo colocado em cena uma espécie bastante diversa de canibalismo (cf. Marques, 2019).

enquanto Stanislaw Ponte Preta (1968), não perdeu a oportunidade de zombar dessa situação de incompreensão que devia ser geral. Poucas semanas depois, reformulando um conhecido conto de Arthur Azevedo⁷, imaginou um filho que perguntava ao pai o que era tropicália, e o pai, consternado, não sabia o que responder – porque não tinha entendido.

De modo diverso, Roberto Schwarz, no ensaio que lembraremos de passagem na próxima seção, também aludiu ao problema, quando buscou situar o lugar social do tropicalismo: “Mais ou menos, sabemos assim a quem fala este estilo; mas não sabemos ainda o que ele diz” (1978, p. 76).

Sai de cena o antropófago: Schwarz e Cacao (1970-72)

Para o assunto deste artigo, “Cultura e Política, 1964-69” é sem dúvida incontornável. Entre contribuições sobre o lugar social do tropicalismo, considerações acerca das manifestações culturais sob os primeiros anos de ditadura civil-militar, e uma primeira interpretação de fôlego sobre o que chamou de “imagem tropicalista”, Roberto Schwarz concluía que, ao submeter os anacronismos do país a uma forma moderna, o tropicalismo obtinha por resultado estético uma alegoria do Brasil. Enquanto Augusto de Campos metaforizou o tropicalismo em explosão e Sant’Anna designou de painel a lista de elementos citada por José Celso, Schwarz levantava pela primeira vez o recurso de alegoria, depois explorado a fundo por Celso Favaretto⁸, e distinguia um inventário tropicalista nos filmes, peças e canções: a coleção de matéria datada e anacrônica formalizando uma “‘ideia’ intemporal do Brasil” (1978, p. 78).

Ainda que o trabalho com a alegoria tenha acrescido um novo e decisivo dado à crítica do tropicalismo (ou da tropicália, de forma mais geral), salta à vista que nessa interpretação nenhuma menção seja feita à antropofagia ou a Oswald de Andrade. Apreendem-se aqui e ali alusões a características das vanguardas europeias, quando o autor identifica uma aparência surrealista no disparate tropicalista (1978, p. 76)⁹, ou observa que o

⁷ No original, que se passa em 1890, a criança quer saber o que é “plebiscito”, palavra que dá nome ao conto de Azevedo.

⁸ A bibliografia tem apontado que a alegoria de Schwarz se vincula ao aparato conceitual de Georg Lukács, e não de Walter Benjamin (como afirma-se em “Cultura e política”); Favaretto privilegia, sem dúvida, a segunda acepção. Sobre o assunto, ver especialmente Hollanda (1981), Hoisel (1994), Dunn (2009) e Duarte (2018b).

⁹ O indício surrealista estava contido no panfleto que o Oficina entregava ao público de *O rei da vela*; e outros pontos comentados por Schwarz ressoam esse material. Desconheço um estudo que tenha cotejado os apontamentos de Schwarz e esse texto, mas julgo que seria um trabalho frutífero, pois um problema conhecido do ensaio é, para parodiar Schwarz,

estilo registrava o atraso do país “do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos” (1978, p. 77); mas o aparato oswaldiano revivido pelos concretistas ficava de fora.

Pode causar estranheza, então, recordar um ensaio que não evoca noções oswaldianas neste artigo.¹⁰ Contudo, Schwarz parece ter contribuído, de início indiretamente, para a permanência do termo comparativo modernista na recepção do tropicalismo. Veremos no próximo subitem que, ao debaterem as conclusões críticas de “Cultura e política”, Silviano Santiago e Gilberto Vasconcelos estabelecerão pontes, justamente, com a estética oswaldiana, retomando o horizonte interpretativo iniciado por Augusto de Campos.

Antes de abordarmos esses ensaístas, valeria lembrar porém um texto pouco comentado de Antônio Carlos de Brito, “Tropicalismo: sua estética, sua história”. Nesse artigo publicado na revista *Vozes* em 1972, o poeta e crítico mineiro Cacaso apresenta para o leitor brasileiro o ensaio de Schwarz, publicado dois anos antes na França. Por se tratar de uma resenha crítica, não espanta que o modernismo oswaldiano tampouco apareça. Mas em sua reavaliação, Brito acrescenta um aspecto que soa como um aceno maior aos movimentos artísticos de começo de século: “As insuficiências e virtudes do tropicalismo não são inseparáveis das conquistas mais típicas da vanguarda ocidental – de tendência fortemente alegórica” (1972, p. 29). Ainda assim, Cacaso conclui seus comentários indicando uma profunda crítica à popularidade que a alegoria tomava então na vida cultural do país (ibid., p. 30).

De painel, explosão e inventário, passamos a Cacaso, que metaforiza a tessitura tropicalista em um mosaico organizado por preferências individuais. Observe-se que a alegoria tropicalista é o objeto de análise no inventário e no mosaico de Schwarz e Brito, embora a antropofagia fosse o dispositivo analítico no painel de Sant’Anna, para algo similar: a fragmentação ligada à forma de se relacionarem as partes em um todo. Evidentemente, inventariar, dispor em painel ou colar em mosaico denotam sentidos bem diversos de explodir. É esse último horizonte de estilhaçamento da alegoria, associado a Oswald, que será retomado no decorrer da década de 1970 pelos críticos que comentaremos a seguir.

que sabemos o que ele diz, mas não sabemos ainda sobre o que ele diz, se nosso interesse forem as obras.

¹⁰ Não caberia aqui desenvolver a questão, mas outras críticas de primeira hora poderiam ter sido mencionados nesta seção sobre os ensaios que não articulam o tropicalismo à antropofagia. A Walnice Nogueira Galvão (1976), por exemplo, não ocorreu identificar “Alegria, alegria” aos pressupostos oswaldianos, como fizeram Campos e Sant’Anna.

Volta o antropófago no terceiro ato: Silviano, Vasconcellos e Favaretto (1972-79)

O diálogo entre os autores desta seção e da anterior não é novo nem estranho aos próprios textos, que explicitaram sua interlocução, principalmente, com Schwarz. Silviano Santiago, Gilberto Vasconcellos e Celso Favaretto conformaram interpretações do tropicalismo que, para estudiosos como Rafael Marino (2020, p. 4), teriam se voltado contra aquela de Schwarz.

Silviano Santiago publicou na década de 1970 diversos ensaios em que comentou o tropicalismo. Em “Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval” (depois renomeado “Caetano Veloso enquanto superastro”), considerou que o cancionista se preocupava com sua persona pop desde 1967, quando elegeu “como *imagem* a figura de Chacrinha” (1973, p. 51). Para o crítico, essa escolha seria análoga a outra, que nos interessa:

Assim como os antropófagos de São Paulo, em 28, tinham eleito o palhaço Piolin como imagem da própria agressividade, oferecendo-lhe um almoço no Mappin Stores, os tropicalistas buscavam em Chacrinha, num primeiro e definitivo gesto de desautorização cultural, o elemento que poderia criar uma atmosfera ideal e proliferante de não seriedade, de descompromisso com as forças da intelectualidade brasileira (1973, p. 51-52).

Cacaso tinha notado um ângulo de compromisso no tropicalismo; Silviano, porém, viu o contrário em Caetano. Por esse prisma, este se localiza mais próximo da linha do deboche distinguida por Sant’Anna. Mas Santiago vai além, em um sentido que não existia no artigo de Affonso Romano: o descompromisso tropicalista com a intelectualidade seria, para Santiago, além de análogo às propostas da *Revista de Antropofagia*, proporcional ao seu interesse “no humilde e no marginalizado até então pela cultura sofisticada dos grandes centros” (1973, p. 52). A adoção de Chacrinha como imagem lhe parecia ir nessa direção, pois Silviano via nela uma superação da vergonha do que é “bárbaro e nosso”. Perceba-se que na disputa acerca dos sentidos políticos do tropicalismo sinalizava-se já a ligação com Oswald de Andrade.

Em dado momento, Silviano menciona os textos de Sant’Anna e Schwarz, que já haviam observado naquela estética o “entrecruzar do mais moderno e do mais tradicional do Brasil” (ibid.). Santiago alerta, contudo, que essa concepção de *gosto tropicalista* não coincidia com o *gosto modernista*, mas especificamente com o de Oswald de Andrade. Ainda que o intertexto oswaldiano permaneça, merece destaque esta que é uma das primeiras diferenças feitas pela crítica entre os dois movimentos. Santiago avalia que no tropicalismo, diferentemente do modernismo, “Não havia um desejo de escolha, e a dicotomia era

estabelecida mais para precisar racionalmente os dois lados do que para conduzir a uma escolha ou a uma preferência” (ibid.).

A conclusão de que o tropicalismo estabelecia dicotomias sem sintetizá-las é portanto uma ideia que resulta, inicialmente, da comparação com a vanguarda literária da década de 1920. Esse será um dos resultados interpretativos de Silviano notavelmente mais retomados e explorados por Celso Favaretto, sobretudo quando este diferencia o tropicalismo da antropofagia oswaldiana. Em nossos dias, cotejando-se ou não com Oswald, trata-se de uma das visões sobre o movimento tropicalista com maior durabilidade – e, como sugerimos, esteve inicialmente assentada em uma comparação distintiva com o modernismo.

Não podemos deixar de frisar que Silviano compara e distingue as duas estéticas logo após a menção a Sant’Anna e Schwarz, ainda que esse último crítico não as tenha correlacionado em suas análises. Assim, observamos que Santiago começa a incluir em sua discussão com Schwarz uma dimensão comparativa com o modernismo que não existia exatamente na interpretação do paulista (ainda que Silviano tenha feito, em seus ensaios, alguns recuos quanto a essas semelhanças).

Em *De olbo na fresta* (1977), vemos a cristalização do binômio modernismo/tropicalismo dar um passo relevante. Ali, o prefácio de Silviano Santiago e em especial os ensaios de Gilberto Vasconcellos se opõem abertamente aos resultados interpretativos de Schwarz, e a defesa do objeto de estudo tropicalista parece ser, mais que nos anteriores ensaios de Silviano, amparada pelo cânone literário oswaldiano.

Vasconcellos monta, por exemplo, sua análise de “Geleia geral” por uma oposição entre arcaico/folclórico e industrial/cultural de massas (1977, p. 18), ressoando as análises dos críticos que acompanhamos até agora. A tal sistema, o autor adiciona a paródia mobilizada nas letras da canção para criticar o ufanismo pitoresco, elemento aproximado à “estética tropicalista de Oswald de Andrade, que fizera também uso da paródia como instrumento eficaz para ridicularizar a ideologia do nacionalismo ufanista” (ibid., p. 20).

Em seguida, ao comentar a citação na canção de Torquato Neto e Gilberto Gil da frase repetida por Oswald em seu “Manifesto antropófago” (“A alegria é a prova dos nove”), Vasconcellos apresenta a vertente antropófaga do modernismo. Para o autor, esta chamara atenção para a coexistência de “moderno/arcaico, rude/sofisticado, primitivo/civilizado; em suma, a associação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento” (1977, p. 23). Novamente, lê-se a atualização da antropofagia na chave empregada por Augusto de Campos. Mas, enquanto para este a antropofagia constituía o instrumento

artístico por meio do qual se podia reverter (e se estava revertendo, em sua opinião) o subdesenvolvimento, Vasconcellos defende que ambos, antropofagia e tropicalismo, apenas registravam os efeitos do desenvolvimento desigual (1977, p. 24). Finalmente, no ensaio seguinte de seu livro, “De olho na fresta”, Vasconcellos vincula esses mesmos raciocínios para refutar os argumentos de Schwarz e Cacao. Respondendo a vários pontos de “Cultura e política”, o autor afirma que “a tropicália, tal com[o] Oswald de Andrade, não perdeu de vista a ambivalência sociológica que cerca entre nós a noção do moderno” (ibid., p. 49).

Ora, é também esse o sentido que Silviano Santiago privilegia no seu prefácio ao livro de Vasconcellos. O crítico levanta uma série de semelhanças entre o “Manifesto dada”, o “Manifesto pau-brasil” e o tropicalismo, concluindo:

Assim como, no caso de Dada e de Oswald, se salientou um desencontro entre uma *razão dialética* que tem reinado pelos tempos e uma *racionalização da contradição* que tenta respirar, assim também pode ser colocado o conflito entre as atitudes dos criadores e dos críticos da Tropicália, gerando a série de desentendimentos que todos nós conhecemos (Santiago, 1977, p. 11).

Por fim, a dissertação de Celso Favaretto (defendida em 1978 e publicada em livro em 1979) de certo modo sistematiza a discussão referida por Silviano na última citação. Embora amiúde, e sobretudo na conclusão de seu livro, o filósofo reaproxime Oswald de Andrade e tropicalismo, Favaretto dedica uma seção à temática antropofágica na qual aprofunda as distâncias entre movimentos, à maneira de Silviano. Sobre o lugar que a antropofagia ocupou na prática tropicalista, o autor reconhece ainda que esta deteve daquela a concepção cultural sincrética, mas não “a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito” (2007, p. 57). Ele registra que fica de fora também nas discussões da década de 1960 um importante elemento da teoria antropofágica desenvolvida por Oswald em seus ensaios e teses após a fase modernista, a “utopia social de base antropológico-metafísica, que visava a instaurar uma sociedade matriarcal tecnicista” (2007, p. 59).

O subcapítulo em que Favaretto se dedica a desatar Oswald de Caetano o leva a falar, finalmente, em “duas antropofagias” (ibid., p. 61). Se quisermos, uma moderna, outra pós-moderna: “As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos” (ibid.). Com essa mudança de paradigma, observa o crítico, é evidente que as discussões sobre formas artísticas locais e importadas passem pelo debate ideológico provocado pelo golpe de 1964. Na crítica de tradição literária, essa

discussão, conforme vimos, foi especialmente tumultuada pela figura de José Oswald de Sousa Andrade, alçado a símbolo, e por suas ideias, operadas como categorias.

Antropofagia, alegoria

Celso Favaretto sugeriu que o tropicalismo “realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico” (2007, p. 32). Para o autor, ao elaborar uma nova linguagem cancional, o movimento teria exigido a reformulação dos “critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária” (ibid.).

O que se discutiu neste artigo foi de certo modo o avesso dessa conclusão. Justo o enfoque da crítica literária em sentido amplo, isto é, suas categorias e também disputas de campo, parece ter composto as bases do estudo sobre o tropicalismo musical e seus simpáticos acenos à literatura brasileira (debate a partir do qual a própria dissertação seminal de Favaretto se organizou). Pode-se dizer também o contrário, pois a recorrência do assunto “canção popular-comercial” no pensamento intelectual do período e a presença desses ensaios para revista e jornal nas coletâneas publicadas em livro na década de 1970 demonstram que a cultura de massas era um assunto incontornável para esses ensaístas.

Pedro Duarte (2018a) constata em seu livro sobre o disco-manifesto de 1968 que o tropicalismo realizou as obras mais antropofágicas da história da arte nacional, na então recente conjuntura de uma indústria cultural brasileira. Segundo o autor, o resgate do ensinamento oswaldiano talvez tenha sido um dos maiores feitos do tropicalismo. Com exceção de Tom Zé (2012), que diverge sobre a importância de Oswald de Andrade para o movimento, as obras tropicalistas continuam à vontade com a definição de as mais antropofágicas da história da arte brasileira. Caetano (2017, p. 262) até considerou – com certa ardileza¹¹ – os tropicalistas “os mais eficazes divulgadores” da “moda antropofágica”.

Mesmo se consideradas as “condições históricas bastante distintas”, analisadas por Flora Süssekind, nas quais esses dois movimentos realizaram também de modo diverso “a conjugação de uma consciência manifesta da condição de país periférico [...], e de seu processo necessariamente desigual e excludente de modernização, a uma prática artística transformadora” (2007, p. 37)¹², não conviria minimizar a vitalidade que esse nexos tomou,

¹¹ Coincidência ou não, Caetano, na entrevista citada a Augusto de Campos em 1968, cita a adesão ao tropicalismo como *moda*, e em seu ensaio ressalta novamente esse caráter, agora quanto à divulgação da noção oswaldiana por sua geração.

¹² A primeira constatação de Süssekind (2007) tem o sentido de ressaltar que um certo otimismo modernista teria dado lugar na década de 1960 a um “desencanto histórico”

em particular, na discussão sobre o movimento musical. Assim, este artigo tomou uma direção diversa das ressalvas de Tom Zé. Mas também da proposta indicada por Duarte. Ao revisarmos a crítica que primeiro repercutiu esse parentesco, constatamos não poucas questões teóricas, estéticas e políticas sobre o contemporâneo ora acomodadas pelo dispositivo antropófago. A julgar pela leitura a partir da recepção, a durabilidade das relações antropofágicas se insinua como uma das heranças do debate público protagonizado pelo discurso da crítica literária das décadas de 1960 e 1970.

Percebemos que na discussão sobre o tropicalismo – parte de uma mais abrangente repercussão sobre os sentidos da cultura de massas no país subdesenvolvido – a antropofagia apareceu com certa frequência em respostas a ponderações negativas sobre o movimento, por vezes como ferramenta para a sua defesa, em uma quase sublimação de antagonismos críticos. Parodiando a conhecida expressão no prefácio de 1933 a *Serafim Ponte Grande*, publicado quando Oswald de Andrade sonhava com seu aporte para a revolução proletária e temporariamente recusava o “sarampão antropofágico” (1994, p. 38), poderíamos enfim suspeitar que o poeta modernista acabou por servir, na verdade, de casaca de ferro do tropicalismo.

Referências

- Andrade, Marília. “Oswald e Maria Antonieta – fragmentos, memórias e fantasia”. In: Ruffinelli, J.; Rocha, J. C. de C. (org.). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações Editora, 2011, p. 33-45.
- Andrade, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 4^a ed. São Paulo: Globo, 1994.
- Brito, Antônio Carlos de. “Tropicalismo: sua estética, sua história”. *Vozes*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 9, p. 21-30, nov. 1972.
- Campos, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 2^a ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- _____. “A explosão de Alegria, alegria”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 44, 25 nov. 1967, 1967a.

quanto aos projetos de modernização, manifestado na criação artística. Não cabe aqui discutir o caráter construtivo do modernismo brasileiro comentado de passagem por Süsskind; gostaria apenas de observar que, curiosamente, Roberto Schwarz (in Lima; García, 2018) elaborou de maneira similar essa diferença, embora sua interpretação sobre o movimento não tome os mesmos caminhos de Süsskind, e ainda que em *Martinha versus Lucrecia* tenha equalizado de passagem Oswald e Caetano.

- _____. “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 19 nov. 1967, 1967b.
- Candido, Antonio. “A literatura brasileira em 1972”. *Revista Iberoamericana*, v. XLIII, n. 98-99, enero/junio 1977.
- Coelho, Frederico. *A semana sem fim*. Celebrações e memória da semana de arte moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- _____. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Costa, Lara Valentina Pozzobon da. “Na boca do estômago. Conversa com José Celso Martinez Corrêa”. In: Ruffinelli, J.; Rocha, J. C. de C. (org.). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações Editora, 2011, p. 71-83.
- Diniz, Júlio. “Antropofagia e Tropicália – devoração/devocão”. *Nelim*, Rio de Janeiro, p.1-8, 2009.
- Duarte, Pedro. *Tropicália ou panis et circencis*. Ed. e-book. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018a.
- _____. “A alegoria tropicalista do absurdo”. *Viso*, v. 12, n. 23, p. 1-14, jul./dez. 2018b.
- Dunn, Christopher. “O momento tropicalista”. *Brutalidade jardim*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 95-143.
- Favaretto, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 4^a ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- Ferreira, Nadiá Paulo. “Tropicalismo: retomada oswaldiana”. *Vozes*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 10, p. 6-15, dez. 1972.
- Galvão, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2^a ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- Garcia, Walter. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: _____. (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 207-231.
- Gardin, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade*. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 1995.
- Grünwald, José Lino. “Quatro poetas, quatro lances”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4^o caderno, p. 4, 4 dez. 1966.
- Hoisel, Evelina. “Tropicalismo: algumas reflexões teóricas”. *Brasil/Brazil*, n. 12, ano 7, p. 39-63, 1994.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. 2^a ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- Lima, Bruna Della Torre de Carvalho; García, Mónica González. “Roberto Schwarz reflete sobre quatro tentativas de modernização do Brasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustríssima, p. 6-8, 22 jul. 2018.

- Maltz, Bina Friedman; Teixeira, Jerônimo; Ferreira, Sérgio L. P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- Marino, Rafael. “Política e estética na tropicália”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 35, n. 102, p. 1-5, 2020.
- Marques, Ivan. “Joaquim Pedro de Andrade e o modernismo”. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.
- Napolitano, Marcos. *Seguindo a canção*. Versão digital e revista. São Paulo: Sem editora, 2010.
- Nunes, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: Andrade, O. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, p. XI-XXXV.
- Ponte Preta, Stanislaw [Sérgio Porto]. “O que é tropicália?” *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 36, 6 abr. 1968.
- Ribeiro, Elzimar; Magalhães, Pâmella. “Um vampiro tropicalista: a poética antropofágica de Torquato Neto”. *ELyra*, n. 7, p. 207-235, jun. 2016.
- Sant’Anna, Affonso Romano de. “Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós!” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno b, p. 2, 2 mar. 1968.
- Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. “Fazendo perguntas com o martelo” (Prefácio). In: Vasconcellos, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. do Graal, 1977, p. 1-13.
- _____. “Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval”. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, n. 40, p. 45-56, jan./fev. 1973.
- _____. “Abutres: a literatura do lixo”. *Revista de cultura vozes*, Dossiê literatura brasileira, Rio de Janeiro, n. 10, v. LXVI, p. 21-30, dez. 1972.
- Schwarz, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. “Cultura e política, 1964-69. Alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- Sem autoria. “Uma bofetada de verdade, deboche e violência...” (Propaganda da peça O rei da vela no Teatro Oficina.). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 36, 25 nov. 1967.
- Sovik, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui?: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago”. In: Mato, D. (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO e CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, p. 277-286, 2002.

Süssekind, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-59.

Tom Zé. Encarte. In: *Tropicália lixo lógico*. São Paulo: Tom Zé, 2012. 1 CD.

Vasconcellos, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. do Graal, 1977.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), mestra em Culturas e Identidades Brasileiras (USP), com dissertação intitulada *Três ensaios sobre a tropicália de Tom Zé: da era dos festivais à era dos editais* (2018), e graduada em Letras (USP).

**A ANTROPOFAGIA E O *CORPUS*:
DISCURSO TEÓRICO, HISTORICIDADE DAS OBRAS E A
POSIÇÃO DE RAUL BOPP**

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: o objetivo deste ensaio é estudar o contraste entre a dinâmica do movimento antropofágico como parte do modernismo brasileiro no fim dos anos 1920 e começo dos anos 1930 e a sua reconfiguração teórica a partir de fins da década de 1970. Para isso, acompanha inicialmente os argumentos centrais dos textos de Santiago (1978) e Campos (1981) que buscam recuperar o gesto antropofágico para, em seguida, deter-se no *corpus* literário sincrônico ao movimento antropofágico, em especial na primeira edição de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp.

Palavras-chave: Antropofagia, modernismo brasileiro, discurso teórico, Raul Bopp

Abstract: this essay aims at studying the contrast between the anthropophagy's movement as a part of the Brazilian modernism in the late 1920s and early 1930s and its theoretical refashioning from the late 1970s onwards. For this purpose, it follows firstly the central ideas of Santiago's (1978) and Campos' (1981) texts that search for the recovery of the anthropophagic gesture, and then immerses in the literary corpus that is synchronous to the anthropophagic movement, especially the first edition of Raul Bopp's *Cobra Norato* (1931).

Keywords: Anthropophagy, Brazilian modernism, theoretical discourse, Raul Bopp

A Arca antropofágica encalhou em São Paulo, com esse material a bordo. Urubu foi ver se as águas já tinham baixado. Não voltou. Houve imprevistos na descida. Os planos de reação e renovação ficaram num deixa-estar ou acomodaram-se em variantes cosmopolitas. A experiência brasileira do grupo perdeu o seu significado inicial.
Raul Bopp. Inventário da Antropofagia.

1. Antropofagia como princípio teórico

Tendo sido inicialmente pensada como uma intervenção nas tendências estéticas e ideológicas do modernismo do fim dos anos 1920, a antropofagia se tornou, ao menos desde a sua recuperação no fim dos anos 1960, uma plataforma teórica. Dentre os textos que fizeram essa passagem das ideias contidas em um manifesto de vanguarda para um discurso sobre o conjunto da cultura brasileira e latino-americana, destacam-se “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago (1978), e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos (1981). No modo como esses dois autores fazem a transposição teórica de uma série de argumentos e provocações estético-ideológicos, perde-se de vista, como se verá neste texto, parte significativa do que foi o *corpus* literário do movimento antropofágico entre 1928-1931. Além disso, há uma espécie de fechamento discursivo de um movimento que tinha no paradoxo, no absurdo, na confusão deliberada, no humor, entre outros procedimentos, a sua base de operações. Pensemos na primeira frase do “Manifesto Antropofágico”: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 1990, p. 47). Quem é o “nos” da primeira frase? Os indígenas antropofagos? Os brasileiros? Os leitores do manifesto? Os participantes da revista? Essa indefinição provocativa está no coração da antropofagia.

Se, no manifesto, quem é o “nos” fica provocativamente em aberto, os textos de Campos e de Santiago têm uma concepção até certo ponto unívoca e totalizadora desse pronome: “nos” são todos os povos colonizados da América Latina ou, ainda, todos os povos colonizados que estariam fora da lógica do pensamento hegemônico ocidental. Embora o argumento pudesse englobar quase todo o mapa-múndi, o que interessa aos autores é um tipo de excepcionalidade latino-americana no interior da cultura ocidental. Nesse sentido, o objetivo deste ensaio é estudar o contraste entre a dinâmica do movimento antropofágico como parte do modernismo brasileiro e a sua reconfiguração teórica em simbiose com as obras de Jacques Derrida, sobretudo, mas também Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, entre outros. Para isso, acompanha inicialmente os argumentos centrais dos textos de Santiago e Campos que buscam recuperar o gesto antropofágico para, em seguida,

deter-se no *corpus* literário sincrônico ao movimento antropofágico, em especial na primeira edição de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp.

Santiago já enuncia em suas duas epígrafes – uma lenda indígena narrada por Antônio Callado em *Quarup* e uma passagem de Foucault sobre a noção de influência em *Arqueologia do saber* – a arquitetura de “O entre-lugar do discurso latino-americano”: a simbiose entre teorias francesas pós-estruturalistas e o arcabouço não europeu da América Latina. Em seu primeiro parágrafo, o autor repõe essa simbiose ao apresentar “o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu” (p. 9) a partir da obra de Michel de Montaigne, precisamente quando este aborda os “canibais do Novo Mundo”. Assim, a antropofagia constituiria o nó que une o colonizado agressivo e original (o antropófago) e o comentador europeu, que no caso é uma das figuras mais destacadas da cultura francesa. A originalidade americana se une com a originalidade europeia para pautar “o conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado” (p. 10). Note-se que a antropofagia aqui conduz ao estabelecimento de um embate entre grandes construções discursivas e totalizadoras: Europa e América Latina, civilizado e bárbaro, colonialista e colonizado.

O passo seguinte será o embate discursivo que pretende contestar a superioridade do primeiro elemento dos pares acima anteriormente e “inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade” (p. 10). De modo instável, Santiago busca a um tempo questionar o conceito de superioridade e inverter valores, sem se preocupar com o fato de as duas ações se excluírem mutuamente. Os primeiros momentos do processo colonial são, então, hipertrofiados a ponto de se tornarem o componente fundacional e permanente da relação entre Europa e América. Nesse sentido, afirma: “A América se transforma em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem* apagada completamente pelos colonizadores” (p. 14). Despojado de alguns séculos de história, é como se o “discurso latino-americano” fosse uma permanência mítica do encontro entre europeus e indígenas. O processo histórico, social e cultural posterior, incluindo as proclamações de independência e seus projetos nacionais seriam projeções ou repetições com diferenças circunstanciais desse embate discursivo.

À relação entre cópia e simulacro, Santiago prefere outra solução: a caracterização das novas sociedades americanas como mestiças, o que subverteria o ideal europeu de unidade. Novamente amparando-se em grandes construções discursivas, essa mestiçagem é “uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem,

ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (p. 15). Como elemento híbrido, a América Latina contaminaria a autoimagem europeia e se imporá culturalmente. Santiago busca reconfigurar a questão nos seguintes termos: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor” (p. 16). É preciso notar que esse argumento assume que a norma e seu valor são algo estático e trans-histórico, sem autocrítica interna nem função ideológica, o que é posto em xeque justamente pelo fato de o ensaio se utilizar de bibliografia francesa que desvia da norma europeia: Foucault, Derrida, Barthes. Exemplar, nesse sentido, é o modo como se refere à “voz profética e canibal de Paul Valéry” (p. 19), transformando um autor que é um monumento da cultura oficial francesa (imagem da norma) em uma figura afim ao intelectual latino-americano (imagem do desvio), sutilmente desarticulando aquela oposição central presente em seu postulado teórico.¹

O que se vê, então, é a “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (p. 20) dos escritores latino-americanos corresponder aos ideais franceses de autores como Barthes e Derrida, como se aqueles escritores fossem todos versões casuais de Pierre Menard, tornado figura arquetípica da literatura do continente. Por conseguinte, “o ritual antropófago da cultura latino-americana” (p. 26) de Santiago busca na terminologia de Oswald um lastro conceitual para vislumbrar uma versão original do pós-estruturalismo francês, de base latino-americana. Mesmo que sua atualidade seja conferida por fontes europeias, seu horizonte seria subversivo, de sobreposição de práticas culturais latino-americanas às europeias, pois pressupõe que é na América Latina que as ideias de Derrida e Barthes encontrariam uma prática secular e original que as confirmaria. O custo dessa originalidade teórica é a hipertrofia discursiva e a negação de qualquer tipo de historicidade, seja americana, seja europeia. A antropofagia, nesses termos, ainda que se afirme central no texto, torna-se uma construção discursiva que não apenas se desconecta das obras do movimento dos anos 1920 e começo dos anos 1930, como igualmente bloqueia o caminho de volta, tendo em vista que essas obras raramente confirmam os postulados teóricos de Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

Já em “Da razão antropofágica”, Haroldo de Campos retorna a um tema central da literatura brasileira, o da relação entre o nacional e universal, e o coloca em termos mais

¹Na mesma página, afirma que o que faz o escritor latino-americano é convergente com a obra de Roland Barthes. É o caso de se perguntar se, nas entrelinhas, não há um discurso europeu conservador e colonialista de que é preciso ser diferente e outro emancipador com o qual é preciso ser convergente, em ambos os casos sob a tutela mais ou menos conservadora ou revolucionária da Europa.

específicos, o da “possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido” (p. 232), ou seja, “o surgimento do novo ainda nas condições de uma economia subdesenvolvida” (p. 232). O pano de fundo dessa questão certamente é o modo como o marxismo brasileiro encarou a relação entre vanguarda e atraso econômico, como se lê neste trecho de Roberto Schwarz: “A sua ligação [do Brasil] ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” (p. 77). O problema é candente, dada a existência objetiva de movimentos modernistas e de vanguarda ao longo de todo o mundo economicamente subdesenvolvido, o que demandaria, ao mesmo tempo, o estudo caso a caso dos modernismos/vanguardas locais e, ainda, a sua interconexão como respostas estéticas a um processo de modernização que unifica desigualmente o globo terrestre. Contudo, se a posição marxista tem adiado, ao menos no Brasil, uma imersão mais imanente no tema, a solução de Haroldo é de certo modo afim à de Santiago, em que uma construção teórica é capaz de cruzar todos os espaços e momentos históricos mantendo-se relativamente idêntica a si mesma. Em vez da totalização discursiva, porém, Haroldo defende a “*práxis* intersemiótica” (p. 232) tornando as desigualdades globais algo solucionável pela linguagem que incorpore “o mundo das comunicações, a pressão dialógica” (p. 232).

Pela capacidade, então, de se constituir, como país subdesenvolvido, pela adaptação e modificação de linguagens e formas a princípio de outros países (os metropolitanos), a literatura brasileira (e latino-americana) passaria a adquirir protagonismo em um momento cultural em que a subversão dos códigos artísticos e linguísticos previamente existentes desse o tom da cultura internacional. Nesse contexto, ganha força a antropofagia, que traria “o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos” (p. 234). Essa perspectiva ainda se alinha com o projeto oswaldiano e as provocações do manifesto; porém, o passo seguinte será a reformulação teórica dessa posição, que é “capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (p. 234-235). Tendo inicialmente incorporado o dialogismo de Mikhail Bakhtin (a “pressão dialógica”), agora o texto traz o pós-estruturalismo francês, com foco na “desconstrução” de Derrida, que termina a enumeração das virtudes antropofágicas. Nesse passo, o movimento estético-ideológico da antropofagia dos anos 1920 e 1930 vai se convertendo em um programa teórico em que se harmonizam um ideal de literatura latino-americana, Bakhtin e Derrida.²

² Em alguns momentos, essa harmonia é mesmo sintática, como nesta frase: “a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença” (p. 237).

Com a perspectiva trans-histórica da devoração antropofágica de um mundo feito somente de linguagens, Haroldo refunda a literatura brasileira com a obra de Gregório de Matos, chamado de “nosso primeiro antropófago” (p. 241), que teria transculturado hibridamente os códigos do barroco europeu. Nesse momento fundacional aparece algo da ambivalência da razão antropofágica haroldiana. Para essa nova interpretação de Gregório de Matos e de toda a literatura brasileira (bem como a latino-americana), é preciso que a literatura seja feita de literatura. Assim ele coloca os termos da questão: “A literatura, na Colônia como na metrópole, se fazia de literatura” (p. 242). No entanto, se há metrópoles e colônias, o mundo não é feito só de linguagem, mas igualmente de estruturas culturais e de poder que são extraliterárias. No cerne do argumento há, desse modo, um movimento duplo: enuncia-se o mundo extraliterário para postular a diferença (metrópole/colônia, Europa/América) e, no mesmo lance, abstrai-se desse mundo para horizontalizar a prática literária. Em ambos, o resultado é sempre a favor da antropofagia, sem nunca trazer à luz as contradições presentes nessa arquitetura teórica.

No que concerne especificamente à autoconsciência da linguagem poética, as contribuições do movimento concretista, de que esse texto de Haroldo faz parte, são inegáveis. Não somente a obra de Gregório de Matos mas também o próprio barroco luso-baiano é integrado a uma teoria da literatura brasileira centrada na invenção. Acrescente-se a isso a recuperação, por essa mesma perspectiva, de figuras sobre as quais a imagem de excentricidade e curiosidade histórica ainda se sobrepunha à sua real qualidade estética, como Sousândrade e mesmo Oswald de Andrade. O paradoxo ocorre quando o mecanismo que abre os horizontes para incorporar esses poetas se fecha para compor a constelação concretista: “De Gregório a Sousândrade e deste a Oswald (...). De Oswald a Drummond e Murilo. De todos eles a João Cabral de Melo Neto” e deste ao próprio concretismo, alfa e ômega do processo. Como síntese, nessa nova constelação: “A diferença podia agora pensar-se como fundadora”, em que antropofagia, dialogismo e desconstrução proporcionariam sincronia teórica e reconfiguração da “história” ou do “cânone sincrônico” da poesia brasileira. A linguagem aí não dialoga com o seu processo sociocultural (extraliterário), mas sim com o a própria linguagem de seu duplo europeu (literatura de literatura). Entretanto, só existe “diferença” porque os processos socioculturais não são idênticos, o que os repõe como constitutivo da linguagem teórico-literária que os sequestra. Na “razão antropofágica” de Haroldo, a história, a sociedade e o contexto cultural existem quando convém e inexistem quando se tornam incômodos. Por isso a antropofagia histórica dos anos 1920 e 1930 precisou ser depurada ao contato teórico com o dialogismo (Bakhtin) e a desconstrução

(Derrida), no que ela se afasta da irregularidade e da heterogeneidade de seu momento cultural e histórico-literário. É para retornar a esse momento que convém desabstratizar a antropofagia e retorná-la ao momento mais impuro em que o seu programa tinha como contrapartida um *corpus* artístico e literário.

2. A *Revista de Antropofagia* e o mapa do modernismo brasileiro em 1928/1929

A chamada “primeira denteção” da *Revista de Antropofagia*, isto é, a sua primeira fase, vai de maio de 1928 a fevereiro de 1929. Suas páginas trazem, em geral, o que se fazia de mais experimental nesse momento, publicando, entre outros “No meio do caminho”, de Drummond (n. 3), e um trecho ainda inédito de *Macunaíma* (n. 2), de Mário de Andrade. Além disso, a página inicial de cada número tem um enquadramento provocativo, trazendo a citação de algum autor consagrado que ganhava novo sentido no contexto antropofágico, como esta de Prudhon: “De ideia superior em ideia superior, nós acabaremos por não ter mais ideias” (n. 6, p. 1). As contribuições demonstravam o estágio objetivamente nacional que o modernismo havia alcançado. Havia textos de autores do Rio Grande do Sul, do Pará, do Rio Grande do Norte, de Minas Gerais (Belo Horizonte e Cataguases), Ceará, Pernambuco, Alagoas e até, esporadicamente, um autor do Paraná ou da Paraíba. O que caracterizou a revista como um todo, contudo, foi menos esse momento de intensa articulação nacional do que uma radicalização do sentido de choque, provocação e experimentação do modernismo.

Augusto de Campos afirma que é na “segunda denteção” (de 17/03/1929 a 1º./08/1929) que “a Antropofagia vai adquirir os seus definitivos contornos como Movimento” (1975, s/n). As rupturas com autores presentes na primeira denteção se acumulam e os textos ficam mais curtos, incisivos, pautando-se em geral pelo ataque frontal, pela ridicularização e pela criação literária mais afim com esses valores. A tendência a equacionar antropofagia com uma postura agressiva e inventiva tem como base essa “denteção”, o que não deixa de ser matizado pela presença de textos menos alinhados esteticamente com esse ideal, como lamenta Augusto: “É certo que vários dos poemas publicados ficam numa zona confinante com a do verdeamarelismo” (s/n).

A dimensão nacional do movimento, entretanto, ganha um novo recorte, agora especificamente antropofágico, mostrando como o desenvolvimento do modernismo no Brasil se constituía de constantes rearticulações em nível nacional, além de impedir que o movimento possa ser enquadrado em um sentido unívoco. A própria revista projeta essa imagem de nacionalização da antropofagia em “desde o Rio Grande ao Pará”, publicado em

04/07/1929, embora infle um tanto a projeção do movimento. Segundo o artigo não assinado, haveria clubes de antropofagia no Pará e no Ceará; os textos do movimento seriam publicados no jornal *A República*, do Rio Grande do Norte; no *Jornal do Comércio*, em Pernambuco; teria Jorge de Lima em Alagoas; na Bahia, a revista *Arco & Flexa*; no Espírito Santo, o jornal *Diário da Manhã*; no Rio de Janeiro, um grupo específico e *O Jornal* como veículo; em Minas Gerais; a revista *leite crioulo*; no Paraná, Paulo Tacla; no Rio Grande do Sul, haveria tremenda agitação, mas o *Diário de Notícias* traz um artigo em louvor de Pagu; em São Paulo, “as adesões vêm de todos os lados”. O texto termina com um projeto de formalização dessa dimensão nacional do movimento: “Vamos publicar a nossa Bibliotequinha Antropofágica. Vamos reunir no Rio, em agosto, o Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia. Tarsila vai fazer a sua exposição. A nossa grande ofensiva vai começar. O cauim ferve. Que moquém gostoso!”.³

Olhando retrospectivamente, a dimensão nacional da antropofagia continua impressionante, mas era, de fato, menor do que a alardeada em “desde o Rio Grande ao Pará”. Em Minas Gerais, havia a adesão de *leite crioulo* (1929) (Duarte, 2011), com sua versão racializada e francamente racista do movimento; Clóvis de Gusmão (Galvão Júnior, 2020) e Eneida, paraenses radicados no Rio de Janeiro, contribuíam para a revista; ainda em 1929 há ecos do movimento no Amazonas, nas últimas páginas do número único de *Equador*, dirigida por Clóvis Barbosa, com poemas antropofágicos de Raul Bopp e do manauara Francisco Pereira; o Espírito Santo teve o seu momento antropofágico tanto no *Diário da Manhã* quanto na abertura da revista *Vida Capichaba* aos autores do movimento (Busatto, 1992);⁴ o Ceará absorveu parte da atitude do movimento em *Maracajá* (Marques, 2010) e aderiu totalmente em um suplemento do jornal *O Ceará*, talvez em número único, chamado *Tangapema* (Azevedo, 2015, p. 90); não havia um órgão específico da antropofagia no Rio de Janeiro, embora Álvaro Moreyra estivesse próximo do grupo paulista; por fim, em São Paulo, a antropofagia teve as presenças cada vez mais atuantes de Pagu e Flávio de Carvalho, além de contar com o eixo fundamental da revista, constituído por Oswald, Tarsila, Oswaldo Costa e Raul Bopp.

³ Sobre o fracasso desse projeto, Raul Bopp fala da dissolução do casamento de Oswald e Tarsila e do sumiço de Oswaldo Costa, concluindo: “Com a emoção dos acontecimentos, ninguém pensou mais no Congresso em Vitória. A bibliotequinha ficou em nada. E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso...”. (Bopp, p. 78). Note-se que o congresso, que a revista prevê para o Rio de Janeiro, posteriormente seria realizado em Vitória, lugar mais simbólico para o ideal antropofágico.

⁴ “A revista *Vida Capichaba*, o órgão mais atuante do espaço literário da década de [19]20” (Busatto, p. 8).

Não há espaço aqui para maior desenvolvimento, mas é importante notar que os núcleos locais modificavam os ideais do manifesto, que não era consensual nem ao menos no eixo paulista, como veremos a seguir no caso de Raul Bopp. Nesse sentido, a difusão da Antropofagia ia mudando o seu significado a partir de cada contexto local, o que, ao mesmo tempo, demonstra a força do movimento em suas articulações e realizações históricas e a sua heterogeneidade interna, objetivamente prismada e resistente a uma teorização sem arestas.

Algo da diversidade da antropofagia nesse momento pode ficar mais visível na contraposição de dois poemas pouco lembrados na história do movimento: “Caiçuma”, de Luís de Castro, e “Largo do boticário”, de Clóvis de Gusmão. Pouco se sabe de Luís de Castro; porém, “desde Rio Grande ao Pará”, reproduz textos antropofágicos cearenses, dois em prosa e “Caiçuma”, que teria sido publicado também em *Tangapema*. O poema começa tematizando a antropofagia:

Vamos beber caiçuma
no alto da Serra...
vamos comer carne branca
sapecada no moqué...
vamos assar bochecha
de gente branca
na grelha de araticum...
vamos amarrar estranjas
com cordas de croá...
ou poitas de tucum...

Trata-se de um poema antropofágico modelar, por assim dizer, com uma expressão direta trazendo rito e vocabulário indígenas. As anáforas criam um tom rudimentar, mas agressivo e desafiador que, no entanto, se mostra sutilmente sofisticado ao chamar o estrangeiro pelo coloquial “estranja” e o “amarrar”, no interior do poema, em um léxico tupi: “croá” (da árvore gravatá), “poita” (um tipo de corda) e “tucum” (uma espécie de palmeira). O moqué produzido para ser devorado recebe seus louvores no mesmo tom, com anáforas, furor e embriaguez:

“Moqué gostoso,
“moqué cheiroso,
“moqué ardoso,
“moqué! moqué!”

A embriaguez do cauim (“caiçuma”), a ação do tacape (“tangapema”) e a bochecha do “estranja” virando “moqué” compõem o ritual antropofágico: a absorção da cultura estrangeira pelo ritual arcano, em que entram a irreverência poética e o inconsciente brasileiro telúrico. Essa estética, porém, não se mostra como a única poética do movimento e, dentre as possíveis, a do poema “Largo do boticário”, de Clóvis de Gusmão, estaria no

espectro diametralmente oposto ao de “Caiçuma”. Publicado no número 174 da revista *Vida Capichaba*, em 09/05/1929 (s/n),⁵ “Largo do boticário”, a princípio, parece pouco antropofágico:

Aqui as paredes são altas e graves
e o luar recorta no chão de areia úmida
a sombra esparramada de duas mangueiras

Ha um profundo sentido de tempo em cada linha ondulada
e a gente tem a impressão de que veio
com dois séculos de atraso nos sentidos
Presente-se na sombra das janelas da outra idade
o pulsar dos corações que escutaram serenatas
e como se ouve o ruído de vozes errantes
vagando perdidas vagando na noite sem fim

(Estamos na fase doirada do vice rei D. Luís!)

Um riacho se debate prisioneiro das pedras
e o barulho dágua romântica veste o silêncio obscuro da noite

Em comparação com “Caiçuma”, o tom não é eufórico; antes, é lento, grave e um tanto esparramado. Não há a gestualidade agressiva nem o vocabulário tupi. A princípio, é o espaço que se apresenta, com ambientação noturna, certa umidade no chão, sombra e mangueiras. A partir da segunda estrofe, no entanto, a lentidão do ritmo influi na sensação do tempo, que regride à época do vice-rei D. Luís (1778-1790). O que se lê, então, é uma percepção temporal que corrói a cronologia e desarticula a relação espaço-tempo. Enquanto isso, porém, o próprio espaço vai se desfazendo: a umidade do chão inicial vai ser complementada pelas vozes errantes, vagando perdidas na noite sem fim, até que a umidade se torna um riacho e as vozes o “barulho dágua romântica”. A “noite sem fim”, de Clóvis de Gusmão, então, liga-se na dimensão temporal à dimensão espacial da “terra do sem fim” de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, mostrando outra face da poesia antropofágica: a da corrosão das percepções mais elementares da cultura, do aprofundamento em espaços assombrados e de temporalidades indistintas, buscando um universo com regras paralelas ao do mundo que convencionalmente se toma por racional.

Tendo como referência “Caiçuma” e “Largo do boticário”, podemos destacar *grosso modo* dois polos da estética antropofágica em poesia: uma devoração “dura”, de choque e linguagem concisa, direta e quase rudimentar, que compõe a tendência mais oswaldiana e se volta para a deglutição do estrangeiro; outra devoração “mole”, lenta e corrosiva, de linguagem mais espriada, desatada e aquática, a qual é desenvolvida mais extensamente pela obra artística e teórica de Raul Bopp e que conduz a “um Brasil mais profundo, de valores

⁵Gusmão também publica o poema “Mayandeua!” na *Revista de Antropofagia* de 31/03/1929.

ainda indecifrados” (p. 58). É nesse segundo polo que vamos nos deter, acompanhando a teorização antropofágica de Raul Bopp e sua realização na primeira edição de *Cobra Norato* (1931).

3. A Antropofagia segundo Raul Bopp

Raul Bopp teve parte de seus escritos memorialísticos, históricos e críticos recuperada em dois livros: *Movimentos modernistas no Brasil* (1966) e *Morte e vida da Antropofagia* (2008), em que há alguns textos fundamentais repetidos com algumas variações, como é o caso de “Uma subcorrente modernista em São Paulo: a Antropofagia”, que reaparece como “Vida e morte da Antropofagia”, e de “Inventário da Antropofagia”. Ainda que a exposição de Bopp seja pouco sistemática, é possível extrair dela alguns componentes fundamentais de sua concepção de antropofagia. Diz ele que, conectado ao impulso combativo da Semana de 1922, o movimento iniciado por Tarsila e Oswald “surgiu com um sentido ferozmente brasileiro” (1966, p. 63). Assim, se a atitude de ruptura se liga à Semana de Arte Moderna, essa radicalização do nacionalismo literário se mostra um desdobramento do modo como o “Manifesto da poesia pau-brasil” explorava com irreverência o dado local brasileiro. Bopp acentua esse lado da irreverência ao descrever o movimento como “independente, burlão, negativista” (1966, p. 63).

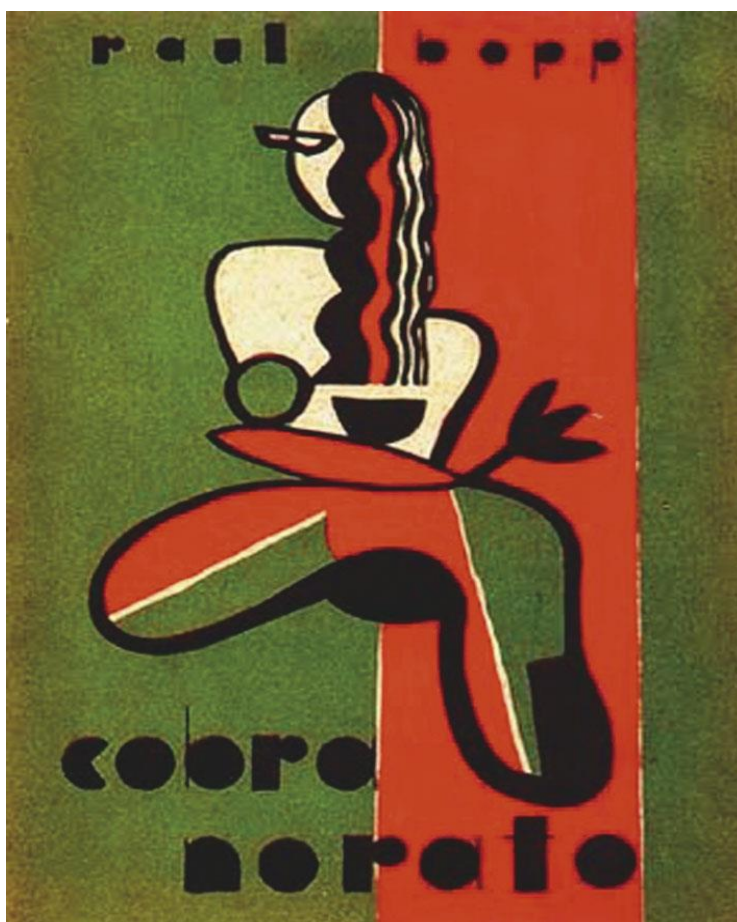
Além, então, de radicalizar o nacionalismo literário, a antropofagia dava novo sentido ao “primitivismo” presente na poesia pau-brasil, apegando-se ao “outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir” (1966, p. 64). Essa descida antropofágica funde animismo brasileiro, de base indígena e sobretudo amazônica, e inconsciente freudiano, no qual se encontram as profundezas mágicas e desconhecidas do ser humano. Por isso, em seu “Rascunho autobiográfico”, Bopp vai descrever a Amazônia como “um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas” (2008, p. 22), e a malária, contraída na floresta, leva o poeta a “um mundo surrealista, com espaços imaginários” (p. 23).⁶

Ao vislumbrar a dimensão a um tempo mágica e telúrica do Brasil, Bopp criava um tipo de mescla de inconsciente freudiano e surrealismo com sentido de nacionalismo literário. Nessa formulação, a devoração do estrangeiro tem mais um sentido de autodescoberta nacional do que gestualidade agressiva e provocadora, marcando a diferença entre a antropofagia de Bopp da antropofagia de Oswald. Por um lado, o movimento era

⁶ Em outro momento, Bopp fala dos planos de Oswald: “Esperava, dentro desse esquema, estruturar um sistema derivado de cultos fetichistas, de apelo às forças mágicas da natureza. (...) um clima de surrealismo religioso” (1966, p. 93)

arma de ataque e devoração do estrangeiro para torná-lo nativo; por outro, era uma imersão no animismo brasileiro em consonância com o inconsciente de Freud⁷ e as dimensões ocultas da realidade do surrealismo francês, de que a própria conformação geográfica da Amazônia era o correlato objetivo. Como consequência, Bopp formula de modo original uma antropofagia de sentido hermenêutico, que busca descobrir de “forças escondidas, mal apalpadas” (2008, p. 108) e de “mundos mágicos obscuros” (1966, p. 90), trazendo à tona sistema de heteronomias “que ainda não couberam no sistema métrico ocidental” (2008, p. 108) e se apresentam em constante metamorfose. A realização poética dessa vertente boppiana da antropofagia se encontra na primeira edição de *Cobra Norato*.

Antes de travar contato com o poema de Raul Bopp, o que o/a leitor/a vê na primeira edição de *Cobra Norato* é a capa de Flávio de Carvalho [figura 1].⁸



[Figura 1: desenho de Flávio de Carvalho para a primeira edição de *Cobra Norato*]

Sobre o fundo verde e vermelho, com as letras em preto, vemos uma figura feminina que assume a forma flexível e cilíndrica de uma cobra na parte de baixo. Essa

⁷ Em “Inventário da Antropofagia”, Bopp fala de “um retorno ao Brasil, à sua ternura primitiva. (...) Remexer raízes da raça, com um pensamento de psicanálise” (1966, p. 97).

⁸ Sobre a relação de Flávio de Carvalho com a antropofagia, ver Leite, 2008, p. 113-132.

dinâmica metamórfica parece tomar conta da capa como um todo. O cabelo, além de mudar de cor, lembra o curso de um rio. Há um desenho destacado em vermelho no centro da figura que pode ser algo como um peixe, mas complementado por um tipo de folha ou flor. Os próprios seios são divididos em um semicírculo preto e um círculo verde, em que o verde é uma cor que compõe a cobra, e não o tronco humano. Resumindo, trata-se de um mundo de contínuas metamorfoses entre os elementos humano, animal e vegetal (mulher, cobra, folha, rio).

Quanto ao texto poético, cumpre notar que *Cobra Norato* teve nove edições publicadas enquanto Raul Bopp ainda era vivo (a nona é de 1973, e Bopp morre em 1984). A capa de Flávio de Carvalho figura somente na primeira edição, na qual o poema de Bopp é sensivelmente diferente em comparação com as edições posteriores. Na sua terceira edição, de 1947,⁹ o poema é remodelado, e Drummond publica um texto chamado “Raul Bopp: cuidados de arte”, em que aponta as “melhorias” que Bopp trouxe para a nova edição, na qual o poema é praticamente refeito. Para se ter uma ideia, a edição de 1931 é dividida em onze partes sem numeração. Já a última edição do livro traz o poema dividido em XXXIII partes numeradas em algarismos romanos. Percebe-se, então, que as edições posteriores à primeira vão segmentando e solidificando um texto que era mais fluido e indistinto na primeira edição. Drummond à frente, há um consenso de que esse “cuidado de arte” melhorou poeticamente a obra, tornando-o a mais “despojada”. Nesse sentido, a melhoria “poética”, por assim dizer, pode desorientar quanto à historicidade de *Cobra Norato*, algo que precisa ser restituído quando se busca recompor a sincronicidade e a lógica interna do movimento antropofágico.

Mesmo que não se tenha aqui a intenção de analisar todo o poema, mas, sim, de mostrar como sua primeira edição pertence ao campo de forças específico do momento histórico da antropofagia literária, podemos vislumbrar um elemento central de sua estética no modo como Bopp constrói a sonoridade do mundo amazônico em *Cobra Norato*. Esse mundo é acessado pela imersão na terra e pelas pulsões do desejo (pela filha da rainha Luzia), como se lê nos versos:

Depois vem o poço de terra podre
de águas estranguladas afundando afundando
Em baixo
é a sala de baile da filha da rainha Luzia (p. 9)

⁹ A listagem das edições é feita segundo Massi 2013, p. 80-84. Destaque-se que a segunda edição, de 1937, vem com ilustrações de Oswaldo Goeldi, rompendo assim a articulação antropofágica presente na edição de 1931.

Cria-se, assim, um espaço movediço e onírico que transita entre costumes locais, lendas populares e uma geografia portadora de força anímica, o que remete vagamente ao inconsciente e suas formas pulsionais (“de todos os lados me chamam”, p. 10). Aí, além dos diálogos, das canções e dos cantos dos pássaros, ouve-se continuamente o rumor de um ambiente em constante movimento. Um dos efeitos dessa arquitetura formal é que o silêncio se torna algo corpóreo e participa ativamente do mundo: “O silêncio atravessa lentamente as florestas” (p. 19), “Um socó-boi sozinho/bebe o silêncio” (p. 30) ou “Vejo praias da Terra Grande/lambidas de silêncio” (p. 45). Não somente uma matéria entre outras, o silêncio também se configura como um som entre outros: “Canta um pitiro pitiro pitiro no fundo da noite/silêncio não respondeu” (p. 60). Note-se ainda no primeiro dos dois versos citados que o nome do pássaro (“pitiro”) se dilui na onomatopeia do seu canto.

Contudo, a cadeia sonora mais telúrica de *Cobra Norato* é a da própria matéria se movendo. Ela percorre todas as partes do poema, menos a última, em que já há o conforto do desejo realizado: “E estou com um macio gostoso/de estarzinho junto da filha da rainha Luzia” (p. 73). Até esse momento, o que se ouve é uma diversidade de ruídos de toda ordem. A terra se destrói e se refaz: “Batem martelos ao fundo/soldando serrando serrando//Estão fabricando terra...” (p. 13), “a queixa daquelas raízes condenadas a trabalhar sempre sempre” (p. 24), ou “Desbeijam-se lá adiante um naco de barranco: tschum” (p. 29). As “águas moles” se comunicam com o eu lírico: “me acompanham brincando cochichando e me puxando no rabo” (p. 34). Há o lamento das árvores afetadas pelos rios: “Árvores encalhadas pediam socorro” (p. 44); o sufocamento no interior da mata: “Quebram-se ao longe vozes miúdas/Aflições de falta de ar” (p. 37); e um ruído surdo na habitação da Cobra Grande, pois: “Quebra o silêncio/um bungum de portas encouraçadas lá baixo” (p. 66).¹⁰

Os sons de choque, lamento, conversa, diversão, sofrimento, trabalho, entre outras modalidades do espaço geográfico de *Cobra Norato*, apresentam um mundo metamórfico que encontra no poema a sua linguagem adequada, isto é, permeada pela malha acústica de uma paisagem em movimento incessante. Pode-se ler uma realização peculiar desse procedimento na parte que começa com o verso “Támos na ponta do Pau-Cavalo” (p. 47).¹¹ Encontra-se aí o que Massi denomina “uma *forma elástica*, cuja pele textual alterna polimorficamente momentos líricos, narrativos e dramáticos” (p. 24). O sujeito poético conversa com o “cumpadre”, que está com fome, e os dois seguem para o “putirum”

¹⁰ Não encontrei significado para “bungum”, talvez seja a onomatopeia de uma porta batendo.

¹¹ Essa parte é a sétima da primeira edição e corresponde vagamente às partes XXIV e XXV da última edição.

(mutirão), onde ouvem a história do boto. Ao longo dos versos, a palavra “putirum” é repetida sistematicamente, como nestes:

Vamos lá pô putirum
Putirum Putirum
Vamos lá comer tapioca
Putirum Putirum (p. 48)

ou nestes:

– Joanhinha Vintêm: conte um causo...
– Causo de quê? – Qualquerum
– Vou contar causo do Boto:
Putirum Putirum” (p. 49).

A hipótese de leitura que aqui se propõe é a de que a sonoridade da palavra “putirum” atravessa essa parte do poema como um tipo de rumor, de murmúrio, como a evocar esse mundo em constante movimento, em transformação contínua, tornando-se um índice fonético quase abstrato, isto é, sem significado correspondendo ao significante, das metamorfoses do mundo amazônico. Note-se ainda que, ao longo dessa parte, a mesma função será cumprida adiante pela palavra “Tá-ruman” (p. 52) e, em seguida, “Urumutum” (p. 53), em subseções separadas por um quadradinho preto. Se lembrarmos que “putirum” é um mutirão de pessoas, “taruman” é um tipo de árvore e “urutumum” um tipo de pássaro, chegaremos ao mundo de metamorfoses entre elementos humanos, vegetais e animais, em que ocorrem as fusões e reversibilidades desse “surrealismo amazônico”.

Cobra Norato, então, realiza o princípio de uma antropofagia amazônica, na qual o mundo está em perpétua destruição e recomposição, criando um espaço tangencial ao que se convencionou chamar de realidade e que se expressa em formas ininterruptas de autodevorção e recriação. No interior do movimento antropofágico, a poética de Raul Bopp estabelece um diálogo original com a proposta inicial do manifesto de Oswald e mostra como a antropofagia poderia ter constituído – entre muitas coisas que começou e não terminou – uma versão original, telúrica e brasileira do surrealismo. A primeira edição de *Cobra Norato* faz parte de um *corpus* da antropofagia que foi mais erodido pelo tempo do que devorado pelas perspectivas teóricas que falaram em nome do movimento. Nesse horizonte, a obra de Bopp aponta para a possibilidade de se pensar a antropofagia não somente como um manifesto e suas potencialidades teóricas – a exemplo de o “entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, ou a “razão antropofágica”, de Haroldo de Campos – mas também como um conjunto de obras e manifestações artísticas inter-relacionadas e em constante diálogo. A antropofagia seria assim constituída por um *corpus* concreto a ser analisado e interpretado em sua historicidade própria, criando uma dialética que colocaria a

generalidade do conceito diante da singularidade das obras e abriria o caminho para uma revisão do movimento mediada pela sua própria dinâmica interna.

Referências

- Andrade, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paul, Cosac Naify, 2011
- Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990.
- Azevedo, Sânzio. *O modernismo na poesia cearense*. Fortaleza, Demócrito Rocha, 2012.
- Bopp, Raul. *Cobra Norato*. Nheengatu da margem esquerda do Amazonas. São Paulo, Irmãos Ferra, 1931.
- Bopp, Raul. *Morte e vida da Antropofagia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- Bopp, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
- Busatto, Luiz. *O modernismo antropofágico no Espírito Santo*. Vitória, Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1992
- Campos, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo, Abril; Metal Leve S.A., 1975
- Campos, Haroldo de. *Metalíngua e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- Duarte, Miguel de Ávila. *Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- Galvão Júnior, Heraldo Márcio. Tenupá-Oikó: a filosofia do “Deixa Está” como proposta humorística para a construção da legislação brasileira pela ótica antropofágica de Clóvis de Gusmão. *Faces da História*. Assis/SP, v. 7, n. 2, p. 25-51, jul./dez., 2020.
- Revista de Antropofagia. Edição fac-similar. São Paulo, Abril; Metal Leve S.A., 1975.
- Gusmão, Clóvis de. Largo do boticário. *Vida Capichaba*. Ano VII, n. 174, Vitória, 9 de maio de 1929
- Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo, Editora Senac, 2008
- Marques, Rodrigo. Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica. In: Oliveira, Irenísia Torres de; Simon, Iumna. (Org.). *Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais*. São Paulo, Nankin, 2010.
- Massi, Augusto (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2013.
- Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Paz e terra, 1978.

SÃO PAULO, METRÓPOLE DE FACHADA
MODERNISMO E SOCIEDADE ARCAICA NOS CONTOS
DE *BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA* (1927), DE ANTÔNIO
DE ALCÂNTARA MACHADO

Bruno Zeni

Universidade de São Paulo

O artigo apresenta as contradições entre a prosa de vanguarda de Alcântara Machado e o panorama social dos ítalo-brasileiros e da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Ao analisar a apresentação do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), intitulada “Artigo de Fundo”, e os contos do mesmo volume, procura-se definir o dispositivo formal e a ironia do escritor modernista.

Palavras-chave: vanguarda, modernismo, conto brasileiro, literatura e sociedade

This article presents Alcântara Machado’s literature and the social condition of Italian-Brazilians in São Paulo during the beginning of 20th century. We analyze both the presentation and the short stories of *Brás, Bexiga e Barra Funda*, published in 1927, trying to define the singular ironical approach of the Brazilian modernist author.

Key words: avant-garde, modernism, Brazilian short story, literature and society

O nome de Antônio de Alcântara Machado não é dos mais lembrados do modernismo brasileiro. Seu livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado em 1927, poucos anos após a Semana de Arte Moderna e ainda no calor dos primeiros títulos dos protagonistas do movimento, não alcançou a fama e a fortuna crítica dos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade publicados à mesma época. Mas o breve volume de contos chamou a atenção por motivos que ainda o tornam um expoente modernista: a prosa de vanguarda, fragmentada e cortante, que se aproximava da linguagem do cinema e da estética futurista; a experimentação visual e tipográfica, com uso incomum do tamanho das palavras e da tipologia do texto, imitando cartazes e outras peças gráficas; a intenção manifesta de aproximar literatura e jornalismo, na elocução objetiva e na abordagem realista e imediata da vida da época; o caráter propositivo do texto de apresentação do livro, intitulado “Artigo de Fundo”, que lança mão de elucubrações históricas e literárias para formular um diagnóstico social da cidade de São Paulo como microcosmo do país, e também, por extensão, do Brasil.

Vale destacar mais algumas das características marcantes da literatura do autor: a prosa ágil, de frases curtas e diretas; que enfatiza a ação; a oralidade do texto do narrador, que é tão ou mais importante que a oralidade de seus personagens; a dicção jornalística de “ausência” de autor, de distanciamento e de isenção sentimental em relação à matéria narrada; os recortes de instantâneos urbanos, os finais inconclusos ou abertos. Foram características como essas que fizeram Sérgio Milliet definir o estilo de Alcântara como uma “prosa ágil, de nervos tensos, cortante como uma gilete”¹, e que levaram Luís Toledo Machado e Décio Pignatari a aproximá-lo do cinema.²

Por que então o nome do autor não figura com maior destaque entre os modernistas? A juventude (nascido em 1901, era bem mais jovem que os companheiros de modernismo) e a vida curta (morreu precocemente, aos 33 anos) podem ter deixado seu reconhecimento circunscrito ao ciclo modernista inicial. Certa ambiguidade de suas posições sociais e ideológicas seguramente afetaram sua reputação: Alcântara era de origem

¹ Em texto de introdução à edição conjunta de *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, São Paulo, Ed. Martins, 1944.

² Toledo Machado define o estilo de Alcântara como “cinemático e simultaneísta”, em *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, p. 83. Pignatari destaca a “simultaneidade dos fatos” que os procedimentos de construção da narrativa engendram através do corte e da montagem. O texto de Décio Pignatari, “Sabia sem palmeiras”, é um prefácio à edição de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.

quatrocentona — seu pai orgulhava-se de ser um “paulista de 400 anos”³ —, e consta que o jovem escritor participou da Semana de 22 “do outro lado”, entre os opositores das manifestações que aconteceram no Teatro Municipal de São Paulo.⁴

Além disso, certo grau de pitoresco e de bairrismo também prejudica, ainda hoje, o a recepção do autor. O tema de seus contos é o cotidiano ítalo-paulista da década de 1920, o que o fez entrar para a história literária brasileira como escritor local, sem as ambições de interpretação nacional de seus pares. Críticos também apontaram a parcialidade de sua perspectiva. Como bem registra Vera Maria Chalmers, sua obra “jamais devassa os interiores das oficinas e das fábricas para ver o que acontece lá dentro, onde também se produz o capital”.⁵

No entanto, o pequeno livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* dá mostras de permanência e de frescor literários e sobrevive como um registro literariamente rico das primeiras décadas de industrialização em São Paulo, centrando suas atenções no universo cotidiano dos descendentes de italianos, que foram mão de obra de transição entre os períodos da escravidão e do trabalho livre, no período Colonial, depois incorporada ao regime de trabalho assalariado da República.

Apesar das contradições, ou talvez por causa de certo curto-circuito estético-ideológico que sua literatura produz, a obra de Alcântara Machado ainda sugere caminhos investigativos e pede uma leitura interpretativa mais abrangente. As contradições que movem sua escrita propiciam matéria rica para discutir as transformações sociais da São Paulo dos anos 1920, cidade que à época crescia aceleradamente, impulsionada pelos lucros da cultura cafeeira, mas cujo futuro econômico já era a industrialização incipiente. A confluência de novidade e tradição estéticas, a tensão entre inventividade estilística e transformação social, o equilíbrio entre atualidade literária e perspectiva histórica conferem

³ Como indica a “Nota sobre Antônio de Alcântara Machado”, de Francisco de Assis Barbosa, introdução a Antônio de Alcântara Machado, *Novelas paulistanas*, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1994.

⁴ É também Francisco de Assis Barbosa quem informa, na mesma nota.

⁵ Vera Maria Chalmers, “Virado à paulista”, in: *Os pobres na literatura brasileira*, org. de Roberto Schwarz, São Paulo, Brasiliense, 1983, p.136. No mesmo texto, a ensaísta observa que “a respeito do operário imigrante, *Brás, Bexiga e Barra Funda* não dá notícia”. Chalmers voltaria a escrever sobre Alcântara quase vinte anos depois, em 2001, por ocasião do centenário de nascimento do autor, desta feita sobre *Laranja da China*, livro de contos posterior a *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Chalmers comenta o retrato que o autor faz do caipira em *Laranja da China* e, ao traçar um paralelo entre o conto “O aventureiro Ulisses”, de Alcântara, e a Odisseia, de Homero, retoma a ênfase sobre o ponto de vista aristocrático de Alcântara Machado.

renovado interesse à obra de Alcântara Machado. O estilo cortante da prosa criada pelo escritor procurou reproduzir e revelar as transformações sociais pelas quais a cidade passava, e nessa tentativa de ser fiel à realidade dos ítalo-paulistanos, o autor compõe um microcosmo em que o progresso e a modernização reduzem singularidades pessoais e apresentam de forma naturalizada as contradições e diferenças sociais da São Paulo dos anos 1920.

Apesar disso, nos melhores momentos de *BBBF* o procedimento literário do autor excede tal limitação e a trai. Certos contos ultrapassam e contrariam as intenções manifestas em seu programa literário, um prefácio ou apresentação intitulado “Artigo de Fundo”. Esse texto é visto aqui com desconfiança crítica.⁶ Assim, é possível entrever as contradições entre as ideias expressas sobre o universo ítalo-paulista e situações narrativas e soluções estéticas que contradizem a homenagem aos ítalo-brasileiros, extrapolando o tom laudatório aos “novos mamalucos” e o caráter farsesco de comédia de costumes para engendrar um retrato ferino e contraditório da sociedade paulistana de então, expondo o componente de atraso da São Paulo que se moderniza, revelando caminhos escusos que os ítalo-brasileiros — também eles, assim como a elite tradicional de ascendência portuguesa — se veem levados a percorrer para prosperar na cidade, e demonstrando a permanência da lógica personalista e patriarcal da sociedade brasileira, com seus mecanismos de mando, favor e privilégio sobrepondo-se à instituição da lei e da ordem democrática. É o caso de contos como “A sociedade” e “Armazém Progresso de São Paulo”.⁷

⁶ Sabemos pouco da personalidade do autor, mas certos depoimentos de amigos e textos do próprio Alcântara Machado, como suas crônicas de jornal agrupadas postumamente em A. Alcântara Machado, *Cavaquinho e saxofone (Solos) 1926-1930*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940, e em *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*, indicam que ele deve ter sido um homem intrigante, às vezes criterioso, outras vezes falastrão, ao mesmo tempo afetuoso e gozador, sensível e truculento. Mário de Andrade o define como uma “nebulosa de contradições”, em texto de homenagem póstuma [Mário de Andrade, “Túmulo na neblina”, in: Agripino Grieco, *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Ed. Elvino Pocaí, 1936. Em texto do mesmo livro, Sérgio Milliet refere-se a Alcântara como “*conteur e caseur*”. Lembre-se também que é bastante comentada a intenção de Alcântara em organizar uma coleção de besteiras paulistanas, para registrar a “feição asnática” do povo, como ele mesmo anuncia em “Paulistana”, texto incluído em *Cavaquinho e saxofone*, José Olympio, 1940, pp. 21-22.

⁷ Ver Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, pp. 142-143: “A crise que acompanhou a transição do trabalho industrial [...] pode dar uma idéia pálida das dificuldades que se opõem à abolição da velha ordem familiar por outra, em que as instituições e as relações sociais, fundadas em princípios abstratos, tendem a substituir-se aos laços de afeto e de sangue. Ainda hoje persistem, aqui e ali, mesmo nas grandes cidades, algumas dessas famílias “retardatárias”, concentradas em si mesmas e

O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* surpreende na metrópole que se moderniza no Brasil do início do século XX a persistência de dinâmicas e funcionamentos sociais legados pela formação histórica nacional. O quadro composto por Alcântara Machado é violento e, nos seus melhores momentos, de um humor gelado de espírito demolidor, que carrega com tintas de vanguarda velhas contradições sociais brasileiras.

Contos jornalísticos e a nova metrópole

Brás, Bexiga e Barra Funda se constitui de .. contos e um prefácio intitulado “Artigo de Fundo”. Este vem assinado por “A Redação”, como se o livro não fosse ficcional mas uma coleção de textos de jornal. Este diz que “estes contos não nasceram contos, nasceram notícias” — fatos diversos, cenas de rua e o cotidiano dos “intalianinhos”, os descendentes de italianos, personagens como Gaetaninho, Carmella, Lisetta, Nicolino, Adriano Melli.

O “Artigo de Fundo”, uma espécie de texto opinativo, algo semelhante ao que hoje chamaríamos “Editorial” de um jornal ou revista, justifica a escolha da matéria dos textos e desenvolve uma tese histórico-sociológica: a das “fornadas de mamalucos”. “Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos. Nasceram os intalianinhos”. O autor sugere que os “novos mamalucos” (“novíssima raça de gigantes”) representariam finalmente a mais bem adaptada mistura racial para fazer o “colosso” (o Brasil) continuar a rolar. Pretende-se com isso figurar na literatura novos atores sociais em momentos fortuitos (“fatos diversos, acontecimentos de crônica urbana, episódios de rua”). Essa literatura que se pretende noticiosa, jornalística, retrata cenas cotidianas das primeiras gerações de uma nova miscigenação racial pela qual o Brasil teria passado.⁸

O fecho do “Artigo de Fundo” institui uma contradição crucial. Vejamos os dois últimos parágrafos:

Inscrevendo em sua coluna de honra os nomes de alguns ítalo-brasileiros ilustres este jornal rende uma homenagem à força e às virtudes da nova fornada mamaluca. São nomes de literatos, jornalistas, cientistas políticos, esportistas, artistas e industriais. Todos eles figuram entre os

obedientes ao velho ideal que mandava educarem-se os filhos apenas para o círculo doméstico”.

⁸ Lembremos a relação de amizade de Alcântara com Paulo Prado, cujo ensaio *Retrato do Brasil* ainda é devedor das teorias que buscam explicar o caráter nacional por meio da conjunção entre raça e meio. A esse respeito ver Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 2^a edição, 1969.

que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo.

Brás, Bexiga e Barra Funda não é uma sátira.

Depois de chamar os descendentes de italianos de “novos mamalucos” e de louvá-los como “os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo”, o texto se vê obrigado, na última linha do texto, a afirmar que o livro “não é uma sátira”.⁹

De fato, a segura narrativa e a profusão de italianismos presentes no livro, a princípio, acarretariam certo prejuízo para a verossimilhança dos personagens e aproximariam os textos de Alcântara Machado das caricaturas de Juó Bananere.¹⁰ No entanto, a tensão criada por sua intenção de homenagear os “novos mamalucos” obriga a esmiuçar a questão e suas implicações literárias.

O programa estético-social de Alcântara propõe uma homenagem ao “sangue italiano” consorciado ao ambiente e à “raça” locais. Assim, partidário de uma visão determinista e evolucionista, convencido da prevalência de elementos como raça e meio no comportamento humano, o texto do autor vê no cotidiano dos novos mestiços a grande notícia da época, pois ele ilustra a realidade que pode solucionar o problema do país (a

⁹ Talvez Alcântara Machado já tivesse em mente a intuição de que sua técnica narrativa acarretasse certo prejuízo para a constituição psíquica dos personagens, dando margem a uma leitura que interpretasse seus episódios de rua de maneira pitoresca e anedótica. É a percepção de José Paulo Paes, que vê não no texto de Alcântara mas nas composições de Adoniran Barbosa a representação dos anseios de dignidade humana do trabalhador paulistano. Segundo Paes, nos sambas de Adoniran, “sob o signo da caricatura finamente dosada, o subúrbio e o bairro proletário da cidade se veem fielmente retratados”. Seus sambas promoveriam uma “espécie de desforra histórica” em relação ao elitismo de 22, que pintava o imigrante italiano “com as tintas fáceis da irrisão”. Nesse sentido, Paes refere-se ao vilão Venceslau Pietro Pietra, de *Macunaíma*, a alguns personagens de *BBBF* e às sátiras de Juó Bananere. Sérgio Buarque de Hollanda, que conviveu com Alcântara Machado desde muito cedo (foram colegas no Ginásio São Bento), também aponta o aspecto caricatural da prosa de traços fortes do autor. Ao contrário da opinião de José Paulo Paes, a constatação de Sérgio Buarque, porém, é enunciada em tom elogioso: “Apreendendo a realidade através de seus aspectos mais impressionantes, ele restituía em descrições onde o traço forte predominava até a caricatura. Ainda assim seria injusto censurar-lhe o ter acentuado em demasia o lado grotesco-anedótico na existência dos seus personagens, transformando-os quase de homens em bonecos para melhor rir e fazer rir à custa deles. Como se às vezes um par de anedotas não servisse melhor para definir um caráter do que vinte páginas de atenta análise”. Sérgio Buarque de Hollanda, “Realidade e poesia”, in Agripino Grieco (org.), *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Ed. Elvino Poci, 1936, p. 177. Texto republicado em Sérgio Buarque de Hollanda, *O espírito e a letra*, vl. 1, org. Antonio Arnoni Prado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

¹⁰ Ver Benedito Antunes (org.). *Juó Bananere: As cartas d'Abax'ô Piques*, São Paulo, Editora Fundação da Unesp, 1998.

mistura fracassada das “três raças tristes”, na formulação de Paulo Prado), fazendo “o colosso continuar a rolar”. Por isso, não bastasse o tom de louvor aos “novos mestiços”, ainda é preciso negar a intenção satírica da ficção. No entanto, o humor e a ironia que perpassam seus contos comporta boa dose de negatividade, o que permite supor que mesmo o prefácio de orientação determinista e tom laudatório pede leitura prevenida e avulta os descompassos entre o programa anunciado no prefácio e o que os contos de fato realizam, contradição que em vez de desabonar o conjunto, o torna desafiador e intrigante do ponto de vista das soluções formais e dos dados sociais e históricos do momento em que São Paulo se tornava uma das mais importantes cidades do país.

A gênese de São Paulo como metrópole

Pequeno vilarejo em meados do século XIX, São Paulo adentrava o século XX como a quinta maior cidade do país — depois de Rio, Salvador, Recife e Belém —, impulsionada pelos lucros do café. Na primeira década do século, a cidade passaria por profundas transformações urbanísticas implementadas pela administração do prefeito Antonio Prado. Durante a década de 1920, seriam erguidos também os primeiros arranha-céus da cidade, como o edifício Martinelli (construído entre 1922 e 1929). A malha de transportes sobre trilhos (trens, bondes) começava a conviver com o transporte sobre rodas (carros, ônibus). Os jardins e parques da região do Ipiranga e da Aclimação, os prédios públicos de inspiração européia, como o Teatro Municipal e a nova Estação da Luz, as vilas operárias erguidas pelas mãos dos imigrantes, todas essas construções renovaram de tal forma a fisionomia da cidade que é possível falar no nascimento da São Paulo metrópole, que a literatura modernista se dedicou a retratar.

A metrópole incógnita, por descobrir, é a Paulicéia desvairada, imprevisível e multifacetada — numa palavra, arlequinal — de Mário de Andrade. Em São Paulo, há “luz e bruma”, “perfumes de Paris”, “califórnia duma vida milionária”, há sotaque italiano (“Buon giorno, caro”). São Paulo “é um palco de bailados russos”, é “minha Londres das neblinas finas”. Essa cidade devoradora e inapreensível (“Paulicéia — a grande boca de mil dentes”) leva o poeta a ser acometido por sensações de um homem primitivo: “Sentimentos em mim do asperamente/ dos homens das primeiras eras” (“O trovador”, in *Paulicéia desvairada*)¹¹.

¹¹ Mário de Andrade, *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.

A São Paulo que nasce como metrópole é também a cidade sem mitos de um poema de Oswald de Andrade: “A felicidade anda a pé/ Na Praça Antonio Prado/ São 10 horas azuis/ O café vai alto como a manhã de arranha-céus// Cigarros Tietê/ Automóveis/ A cidade sem mitos” (“Aperitivo”, in *Pau-Brasil*¹²). Roberto Schwarz recorre a esse poema oswaldiano para ilustrar como a cultura do café, em meados dos anos vinte (o livro de Oswald é de 1924), ainda projetava um futuro de prosperidade e progresso, com uma poesia que “perseguia a miragem de um progresso inocente”.¹³ Na cidade resplandecente de virgindade — sem mitos — o dinheiro do café vai “alto como a manhã de arranha-céus” e uma marca de cigarros pode muito bem levar o nome do rio Tietê. O mesmo sentimento generalizado de crença otimista no progresso serviria de matriz para Alcântara Machado, três anos depois de *Pau-Brasil*, compor os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, cuja feição substantiva — o gosto pela “pura presença” das coisas de que fala Schwarz sobre Oswald — guarda similaridade com o procedimento construtivo da poesia oswaldiana.¹⁴

Mário de Andrade e Oswald de Andrade buscariam a invenção num tempo e num espaço míticos, num país “cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética”¹⁵. A partir dessa lógica, escreveriam *Macunaíma* (1928), o primeiro, e os

¹² Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, ed. Globo, 5^a edição, 2000.

¹³ Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que horas são?, op. cit.*. A análise do poema “Pobre alimária”, de que se ocupa o ensaio de Schwarz, chama a atenção para “mundos, tempos e classes sociais contrastantes” da São Paulo de então.

¹⁴ A literatura de Alcântara Machado guarda similaridades com a obra de ambos, tanto com a de Mário de Andrade como com a de Oswald de Andrade, ainda que com Mário a relação seja, na maioria das vezes, de contraste. A esse respeito, basta comparar os contos líricos de Mário escritos à mesma época, reunidos em *Contos de Belazarte*. A obra de Mário se aproxima do registro de Alcântara nas passagens de *Macunaíma* em que a ação transcorre ou alude à cidade de São Paulo, por exemplo no capítulo “Piaimã” e na sarcástica “Carta para as icamiabas”. Em “Piaimã”, *Macunaíma* vai a São Paulo e descobre que “tudo na cidade era só máquina!”. Na “Carta”, note-se especialmente a menção à “multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a que chamamos ‘italianinhos’; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados [...]”. Mário de Andrade, *Macunaíma*, 26^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990, respectivamente pp. 32 e 63. Lembre-se que Oswald, por sua vez, assina o prefácio de *Pathé Baby*, primeiro livro de Alcântara — volume de crônicas de viagem que, por sinal, assemelha-se em tema e estilo às *Memórias sentimentais* de João Miramar no que ambos têm de diário de bordo escrito à maneira telegráfica, desabusada e imagética. Além disso, o “prefácio” do romance de Oswald, assinado pelo personagem Machado Penumbra, alude a ideias e procedimentos que encontram ressonância na obra de Alcântara Machado, como a do trânsito entre o periodismo e a literatura, “o estilo telegráfico” e “a metáfora lancinante”.

¹⁵ Alfredo Bosi, “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: Céu, inferno, São Paulo, Ática 1988, p. 114.

manifestos “Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928), o segundo. As possibilidades de inventividade e presentificação literárias, Alcântara Machado as encontraria na tentativa de mimetização do cotidiano de São Paulo, procurando na cidade multifacetada do momento contemporâneo o *corpus* de sua ficção, mas com uma dicção “jornalística”.

A objetividade da prosa ficcional de Alcântara Machado convida a ler com naturalidade e credulidade os contos de *BBBF*: o narrador, sempre em terceira pessoa, não participa da história. Como já indicava o título de seu primeiro livro (*Pathé Baby*, nome de um popular modelo de câmera cinematográfica da época), esse narrador distanciado, ausente da ação, proporciona uma estética próxima à do cinema. Nas narrativas de *BBBF*, a construção formal causa forte impressão de “ausência” não só de narrador, mas de autor, como se a narrativa se desenvolvesse com autonomia — lembre-se que o “Artigo de Fundo” é assinado por “A Redação” e não pelo escritor.

Essas renovações do estilo narrativo, derivadas das transformações sociais e do impulso vanguardista, estavam ao alcance das mãos de Alcântara Machado no jornalismo, atividade que ele já exercia, antes da publicação de *BBBF*, como cronista do *Jornal do Comércio* (onde também apareceriam as crônicas de viagem reunidas em *Pathé Baby*). Alcântara buscou mesmo eliminar as fronteiras entre uma coisa e outra, literatura e jornalismo. Para tanto, procurou transferir à ficção o caráter de verdade e de testemunho típicos da reportagem, dando aos textos o movimento das ruas (bem ao gosto futurista) e o frescor das novidades mais aparentes (as transformações sociais, urbanísticas e tecnológicas). E, sem dúvida, o sabor e a eletrividade de sua prosa devem muito a recursos de visualidade como: ações simultâneas, elipses de tempo bruscas, diálogos curtos, descrição de lugares concretos da cidade e a mimetização da linguagem tipográfica de cartazes, placas e anúncios publicitários.

Desindividualização e alegoria no fenômeno ítalo-brasileiro

Os recursos estilísticos da ficção de Alcântara Machado, para serem coerentes com seu programa de objetividade, usam artifícios que acabam por suprimir a perspectiva psicológica de seus personagens, reduzindo-os quase sempre a tipos, num procedimento alegórico. Isso se dá de maneira mais clara em dois contos: “Notas biográficas do novo deputado” e “A sociedade”. Lidos de forma conjugada, do programa do autor para a sua ficção — com atenção para as contradições e tensões entre os contos e o prefácio —, essas duas narrativas explicitam o caráter propositivo da escrita de Alcântara: o poder político e o poder econômico estão destinados aos novos mamalucos, os ítalo-brasileiros de São Paulo.

São dois textos que parecem confirmar o “Artigo de fundo”. Vejamos como, a seguir, e depois vejamos como essa leitura tende a reduzir as narrativas do livro, que podem ser lidas de maneira mais complexa.

“Notas biográficas do novo deputado” narra a breve trajetória do menino Gennarinho, que foi morar com o pai, João Intaliano, na fazenda do compadre Coronel J. Peixoto de Faria. São estas as notas biográficas do novo deputado: o filho de imigrante do Brás vai viver com o pai na fazenda; o pai morre; o menino volta para a cidade morar com o padrinho; é rebatizado com nome brasileiro, Januário; vai estudar em colégio de padre; o padrinho, orgulhoso, decide beneficiá-lo em seu testamento. Acabam-se aqui as notas: a menção à atividade política restringe-se ao nome do conto. O que de fato se narra é a trajetória alegorizada dos novos donos do poder: os descendentes de italianos, abasileirados, tornam-se deputados. A narrativa carrega um sentido de exemplaridade se a tomarmos como uma notícia relevante para a época, elevando a história do novo deputado à uma trajetória digna de registro e menção pública, promovida, como quer o “Artigo de Fundo” à categoria de fato jornalístico. O dispositivo literário consiste numa mudança da hierarquia de importância conferida à vida desse descendente de italianos que, ao alcançar uma bem-sucedida atividade política, ascende à condição de dirigente do país. O componente alegórico se constrói pela generalização do título da narrativa. O “novo deputado” a que alude o nome do conto pode ser qualquer um dos legisladores da nação, ou seja, podem ser todos eles ou, ao menos, uma parcela significativa da classe política brasileira. Construída por meio da conjugação entre destino final generalizante e trajetória exemplar, a alegoria permite entender o apadrinhamento do Coronel também como prática corrente na vida política brasileira de então, num procedimento não de todo novo na política tampouco na literatura nacionais, como se apreende da leitura de Roberto Schwarz, que identifica os mecanismos do arbítrio e do favor como dominantes nas relações entre classe dominante e dependentes.¹⁶

De maneira análoga, outro conto, “A sociedade” compõe uma alegoria das novas práticas econômicas e modalidades de progresso a que a cidade vinha assistindo. No conto, o *Cavaliere Ufficiale* Salvatore Melli propõe um negócio ao Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda: a ampliação de uma indústria de tecidos em São Caetano, onde o primeiro já possui uma fábrica e o segundo, alguns terrenos ociosos. O italiano entra no

¹⁶ Ver Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, e “As idéias fora do lugar”, in: *O vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

acordo com o capital e o conselheiro, por sua vez, cede a terra para a construção de uma vila operária, ao lado da fábrica. Em resumo a história é essa, acrescida de outra aliança: o matrimônio dos filhos dos dois empresários, Adriano Melli e Teresa Rita, que se realiza graças à amistosidade e à vantagem econômica com que a sociedade se firma nos negócios, contrariando os preconceitos nutridos pela parte mais tradicionalista do enlace (a princípio, a mãe de Teresa Rita não admite que a filha se case “com filho de carcamano”. Porém, à medida que a negociação avança entre os dois chefes de família, desaparecem as objeções à união matrimonial dos filhos — o que configura as condições iniciais para uma nova fornada de mamalucos, descendentes de brasileiros com ascendência portuguesa e italiana). O título do conto, generalizador e ambíguo (economia ou vida social?), promove a passagem desses acontecimentos pontuais (o fechamento de um negócio entre dois chefes de família da elite e a realização de um casamento entre membros dessa classe social) a uma exposição alegorizada da sociedade paulistana da época.

O esquematismo da paráfrase não faz jus à arquitetura do conto. No entanto, permite examinar como a sugestão do “Artigo de Fundo”, se aplicada à narrativa sem mediação crítica, engessa a ficção numa correspondência mecânica com as ideias defendidas no prefácio. Nesse caso, “A sociedade” seria uma alegoria do novo processo de dominação econômica em curso na São Paulo da década de 1920 já enunciada na apresentação do livro: o novo capital industrial, nas mãos do empresário italiano, é o motor das transformações econômicas, da expansão urbana rumo à periferia e da reconfiguração étnica da cidade, já que o jovem intalianinho e a garota de ascendência portuguesa terminam por se casar. Assim como em “Notas biográficas do novo deputado”, em “A sociedade” assistiríamos a uma ilustração do “Artigo de Fundo”, desdobrado de forma colorida e inovadora, impressão que se confirma com a ocorrência nos contos do procedimento construtivo típico dessa ficção — instável, fragmentado e acelerado.

No entanto, em certas passagens “A sociedade” registra em primeiro plano os novos costumes que se impunham, lançando mão de descrições que matizam o quadro alegórico. Há uma cena, por exemplo, em que Adriano Melli passa de carro em frente à casa de Teresa Rita fazendo a corte à moça, num exemplo da nova forma de namoro que se estabelecia entre os mais abastados. Nesse trecho do conto, a narrativa enfeixa uma série de pormenores supérfluos que não cumprem função determinante no esquema geral da alegoria armada pelo conto e faz uso de recursos particularizadores e localizados: nomeia o autor do livro que a personagem lê (Henri Ardel), descreve a roupa da moça (“vestido do Camilo, verde, grudado à pele”), indica o endereço da casa (Rua da Liberdade 259-C), dá a

marca do carro de Adriano (“Lancia Lambda, vermelhinho, resplandecente”) e aponta a seqüência do itinerário do namorador (“Tocou para a Avenida Paulista”).¹⁷

Dentro do panorama alegórico, tais símbolos¹⁸ matizam o quadro ideológico, conferindo força e vivacidade ao texto, mas também desviam a atenção do cerne temático da narrativa, num procedimento recorrente nos textos do livro. A verossimilhança que tais detalhes conferem ao texto, em vez de abalar o caráter típico dos personagens, fortalecem ainda mais o recurso alegórico a que estão submetidos todos, tanto italianos como brasileiros descendentes de portugueses.

Essa ambivalência entre a alegoria que fixa os personagens em seus papéis sociais e o desejo de individualidade, mobilidade e de ascensão que seduzem alguns dos protagonistas faz dos melhores contos do livro narrativas ao mesmo tempo tocantes, irônicas e complexas. É o caso de contos como “Gaetaninho”, “A sociedade” e “Armazém Progresso de São Paulo”. Tais contos excedem as intenções manifestas do próprio autor (ou daquela “Redação” que assina o “Artigo de Fundo”) e sugerem uma leitura imprevista de sua ficção. Vejamos, como exemplo, o conto mais conhecido do autor: “Gaetaninho”.

Trânsito, sonho e sedução na metrópole

No primeiro conto de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, “Gaetaninho”, o protagonista é um menino que mora na rua do Oriente, no Brás. O início do texto nos coloca, de chofre, dentro da ação narrativa:

— Chi, Gaetaninho, como é bom!

Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e ele não ouviu o palavrão.

— Eh! Gaetaninho! Vem pra dentro.

Grito materno sim: até filho surdo escuta. Virou o rosto tão feio de sardento, viu a mãe e viu o chinelo.

— Subito!¹⁹

¹⁷ Esses detalhes, “excessivos” e “inúteis” para o andamento da trama, conferem verossimilhança e singularidade ao conto, no que talvez se possa ver a forma moderna do realismo cujo procedimento e recurso Barthes chamou de “efeito de real”. Roland Barthes, “O efeito de real”, in: *Literatura e realidade (que é o realismo)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

¹⁸ Seguimos aqui a distinção clara entre alegoria e símbolo feita por Lukács. Ver “Alegoria y símbolo”, in *Estética*, IV. Barcelona, Grijalbo, 1967, e “Narrar ou descrever”, in: *Ensaio de literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

¹⁹ Antônio de Alcântara Machado, *BBBF*, organização de Cecília de Lara, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1983, p. 23. Essa é a edição do livro que tomamos como

O menino fica “banzando”, perdido, no meio da rua, sem ouvir o automóvel, que quase o atropela, sem escutar o palavrão do carroceiro. Gaetaninho comporta-se de maneira meio destrambelhada, como uma criança arteira alheada do que acontece à sua volta. A mãe do menino, de chinelo na mão, o chama para dentro de casa. A tensão inicial que a narrativa propõe é a da oposição entre os dois universos — a rua e a casa —, marcados pelo perigo e pela desarrumação de um, o espaço público, e a ordem e o acolhimento de outro, o privado, representado pela figura materna, familiar, autoritária e protetora. A frase inicial do conto é uma fala que não se sabe ao certo de onde vem, mas supõe-se que seja de algum passante que conhece o menino e delicia-se com a liberdade de Gaetaninho no meio da rua. A segunda frase é do narrador — em terceira pessoa, destacado da ação —, que assume posição de amplo trânsito no meio que descreve: destaca uma voz perdida de rua, acompanha os passos do menino; registra e comenta o grito da mãe; aproxima-se do menino, de modo a captar-lhe o rosto, em close, para depois acompanhar-lhe o olhar que se alterna entre a mãe e o chinelo.

A sucessão de ações é acelerada e as frases são curtas e de forte acento oral, como demonstram as repetições de palavras — “Ford” e “palavrão” —, e dos verbos “ver” e “ouvir”, flexionados na mesma declinação de tempo, fazendo eco. As orações se ligam umas às outras sem subordinação sintática. Ao contrário, as ações se atropelam em coordenação, ajuntando-se umas às outras. O procedimento faz com que o leitor seja impelido a não se deter especialmente em nenhuma das frases, que se projetam e se sucedem, com variação de personagens e pontos de vista. A desordem da rua é reproduzida na desarrumação narrativa: a fala contamina o registro do narrador e acelera o ritmo temporal da ação, que avança de forma coordenada, num processo de junção e acumulação de situações. O efeito é um tanto estonteante, o que parece ser procedimento adequado ao contexto de rapidez e surpresa causadas pelas transformações urbanas, mas que dificulta a apreensão do conjunto, tarefa que só se realiza em uma leitura paciente e reiterativa.

A hierarquia tênue entre os elementos da composição corrobora a impressão de que, no ambiente em que a ação se desenvolve, há trânsito livre entre público e privado, com possibilidade de contaminação de ambos, um pelo outro. O menino está na rua, mas ao alcance do grito materno, o que sugere que o espaço da casa está estabelecido, mas aberto e penetrável. “Vem pra dentro”, diz a mãe, provavelmente instalada na soleira da porta de casa ou em seu interior. A conduta do narrador vem confirmar a sugestão de

referência para a análise dos contos, corrigindo apenas a grafia de certas palavras, quando

passagem livre entre os dois universos. O conto segue e a ação narrativa agora acompanha os passos do menino junto à casa.

Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. Diante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomar a direita. Mas deu meia-volta instantânea e varou pela esquerda porta adentro. Eta salame de mestre!

Até aqui temos uma descrição de um evento urbano trivial — ainda que delicado, dado o perigo que a coexistência criança/automóvel denota. O nome do personagem, Gaetaninho, e a palavra italiana *subito*, empregada pela mãe do menino, indicam que se trata do cotidiano de algum bairro de presença italiana, mas cujo vocabulário revela que a comunidade já está aclimatada ao contexto brasileiro, como demonstra a alternância das duas línguas nas falas da mãe e o hibridismo do nome do menino: Gaetano, nome italiano, modificado com o diminutivo característico da língua portuguesa. Diminutivo aliás, largamente empregado pelo narrador, como se nota nesse trecho do conto: o menino se chega “devagarinho”, fazendo “beicinho”. Gaetaninho, então, dá um drible de campeão de futebol na mãe, para regozijo do narrador, que comemora: “Eta salame de mestre!”. O ritmo da narrativa continua acelerado — efeito causado pelas frases curtas e pela pontuação econômica, que produzem um andamento ao mesmo trepidante e envolvente. Mas opera-se uma espécie de identificação afetiva entre narrador e protagonista, como se o narrador estivesse também enfeitado pela molecagem do menino.

O começo de “Gaetaninho” dá mostras das principais características do narrador de Alcântara Machado: objetivo e distanciado, mas também afetivo e próximo do personagem principal, a quem dispensa tratamento particular, de destaque, atenção e envolvimento.

O universo do conto então se amplia. A edição fac-similar de *BBBF* registra um espaço em branco entre o bloco de texto anterior e aquele que virá, o que evidencia um corte mais acentuado, sugerindo eclipse de tempo ou espaço. A mudança, como se percebe, é da abrangência do universo da ação, agora não apenas circunscrita a uma casa e suas cercanias, mas a toda uma rua de São Paulo: “Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho”.

isso não acarrete prejuízo semântico. As citações de *BBBF* referem-se a essa edição.

A nova configuração da metrópole é não apenas espacial, mas também social, como não poderai deixar de ser. Indica-se onde a cena anterior havia transcorrido — na rua Oriente, Brás, um dos bairros que dá título ao livro —, mas também especifica-se a classe social sobre a qual se fala: a “ralé”.²⁰ O narrador amplia o foco e se distancia de seu objeto para conferir uma visão panorâmica e contextualizadora da situação narrada. O termo “ralé”, que usa para se referir aos moradores da rua Oriente, é pouco lisonjeiro e expõe a postura distante, desabusada, e talvez galhofeira, com que o narrador trata seus personagens.

Decisivo, porém, é entender o movimento que o conto constrói. A questão central é exposta logo após a constatação — colocada no tabuleiro da ficção de maneira muito natural, sem ênfase — de que naquela rua do Brás a “ralé” andava mesmo era a pé, quando muito de ônibus, e que o luxo do carro e do automóvel estava reservado para momentos especiais, como, por exemplo, um enterro. E também um casamento, como emenda o narrador em seguida, de maneira, talvez, a amenizar a gravidade da constatação anterior, a de que, para a “ralé”, luxo e morte caminham lado a lado.

Pois bem, nesse ambiente social, em que extravagância e perda, realização e tragédia dão os braços, um menino tem um sonho.

Gaetaninho tem um sonho “de realização muito difícil”: o de andar de carro pela cidade.²¹ Ele reconhece que o seu desejo está necessariamente relacionado a um fato excepcional para o universo em que vive, mas não de todo impossível. Um de seus colegas, o Beppino, naquela tarde realizara o passeio que tanto Gaetaninho almejava.

O Beppino por exemplo. O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. Mas como? Atrás da tia Peronetta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem. Mas se era o único meio? Paciência.

O procedimento construtivo do narrador segue com as mesmas características: ritmo acelerado, pontuação rarefeita, frases abreviadas e nominais. Agora, porém, a relação entre ele e o protagonista muda de figura, com acentuação da empatia. No extrato citado acima, narrador e personagem estão identificados, como se percebe pela construção intimista, que vasculha os pensamentos do personagem, em discurso indireto livre. As duas

²⁰ Além do significado corrente do termo, que indica o conjunto de indivíduos de baixa classe social, o dicionário Houaiss registra a seguinte acepção para a palavra ralé: “animal habitualmente preado por aves de rapina”.

perguntas que se intercalam às orações afirmativas (“Mas como?” e “Mas se era o único meio?”) baralham as identidades. O narrador ecoa os pensamentos de Gaetaninho, fazendo-os assumir o primeiro plano. Há ganho de identificação para o leitor, que se sente irmanado, simultaneamente, às duas instâncias literárias, até então bem distintas. Se no trecho imediatamente anterior, o narrador ainda se referia ao protagonista na terceira pessoa — “Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil” —, agora ambos se confundem, e a narrativa prepara, por meio da sondagem das conjecturas de Gaetaninho, a exposição do sonho do menino, que virá a seguir.

O menino Beppino (colega de Gaetaninho no jogo de futebol de rua), atravessara a cidade de carro, acompanhando o cortejo fúnebre da tia Peronetta, que “se mudava para o Araçá”. De forma bastante sutil, já que narrador e personagem estão sobrepostos e o tom objetivo da narrativa se mantém, o conto volta a apresentar a oposição entre os universos da casa e da rua, como indica o verbo “mudar-se”, utilizado, de forma ambígua, para indicar que a tia morrerá e fora sepultada no cemitério do Araçá. A nova “casa” da tia Peronetta é o cemitério, e graças a esse acontecimento funesto, o Beppino pôde desfilas pelas ruas da cidade, deixando o bairro da “ralé” para passear pela cidade.

O conto apresenta afinal o sonho do protagonista. O narrador entra definitivamente no espaço privado e descreve o menino deitado, com “a cabeça embaixo do travesseiro”, pronto para pegar no sono. Eis o sonho: durante o enterro da tia Filomena, Gaetaninho vai na boleia do carro — ao lado do cocheiro —, admirado pela multidão, pois ia vestido à marinheira, com ligas pretas segurando as meias e um “gorro branco onde se lia: **Encouraçado São Paulo**”²²; no carro, puxado por “quatro cavalos pretos empenachados”, iam o pai, o padrinho seu Salomone e os dois irmãos mais velhos, um dos quais, pelo menos, era operário, como indica a observação do narrador a respeito da “palhetinha” que Gaetaninho usava (o chapéu de palha, “o irmão lhe trouxera da fábrica”); o menino quer empunhar o chicote, mas o cocheiro não permite; contrariado, Gaetaninho vai berrar em protesto, mas o canto gritado da tia Filomena — a mesma que, morta, figurara no sonho do menino —, acorda o protagonista. Gaetaninho fica

²¹ Como indica o glossário elaborado para a edição fac-similar do livro, “carro” era então termo “usado para designar veículo puxado por cavalos. ‘Automóvel’ era a palavra aplicada em lugar do ‘carro’, na acepção atual”. *BBBF*, p.83.

²² O grifo, em negrito, é do autor e está reproduzido na edição fac-similar.

desapontado e, depois, quase chora de ódio. Na família, há escândalo e diversão ao saberem do conteúdo do sonho do menino.

As reações familiares têm um quê de comédia de pastelão (tia Filomena se escandaliza, os mais jovens decidem jogar no bicho), o que desvia o foco da questão central do conto, que é a da aspiração do menino em deixar o bairro em que mora e desfilhar pela cidade no carro puxado por cavalos enfeitados, bem-vestido e admirado pela multidão que acompanha o enterro.

Depois de mais um salto, com espaço intercalado entre dois blocos de texto, a narrativa caminha para o desfecho. A cena acontece de novo na rua, onde os meninos jogam bola. O narrador apresenta a situação de forma drástica: “O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando”. O narrador descreve os lances do jogo na calçada e, a certa altura, a bola de meia com que os meninos brincam vai parar no meio da rua. Gaetaninho vai atrás da bolinha e é atropelado por um bonde. A morte do menino é descrita de forma abrupta: “Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou. No bonde vinha o pai do Gaetaninho”.

Gaetaninho sonha em vestir a roupinha de marinheiro com o gorro do “Encouraçado São Paulo” e passear de carro pela cidade, ostentando a sua galhardia de menino sonhador e ambicioso, como sugere a inscrição de seu gorrinho, que lhe confere *status* de integrante, digamos, da “esquadra” da cidade. A imagem do gorro pode ser entendida como metáfora para um possível desejo de integração do personagem à sociedade paulistana, desejo esse que o conto, porém, não enfatiza, mas permite inferir dado o tema da narrativa: aquele da movimentação pela cidade e sua temática correlata, a da mobilidade social. A idade do protagonista, incerta mas reduzida, contribui para diminuir o peso do quadro socioeconômico descrito. Gaetaninho sonha em se tornar um menino paulistano bem-composto e admirado. O destino, porém, lhe reserva um triste fim: banzando no meio da rua — como no começo do conto — atrás da bolinha de meia, o menino é atropelado e morre. É um de seus colegas que, mais uma vez, protagoniza seu sonho irrealizado:

Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boléia de nenhum dos carros do acompanhamento. Ia no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. Vestia a roupa marinheira, tinha as ligas, mas não levava a palhetinha.

Quem na boléia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino.

O conto seria apenas tocante, como o é, não fossem a crueza e a complexidade tanto do tema como do dispositivo narrativo que lhe dá forma. A morte de um menino pobre, atropelado pelo bonde onde vinha o seu pai — talvez voltando do trabalho, possivelmente da fábrica — e o enterro em que o garoto vai num “caixão fechado com flores pobres por cima” são cenas dramáticas; a maneira com que o narrador estrutura a história, porém, confere pouca emotividade ao relato. Não há menção às reações do pai e da mãe do menino, tampouco de seus irmãos, à morte de Gaetaninho. O narrador registra apenas que “a vizinhança limpou com benzina suas roupas domingueiras”. O foco recai mais uma vez sobre a cerimônia fúnebre, para a qual os moradores da rua do Oriente preparam seus melhores trajes.

As numerosas alterações de ponto de vista, traduzidas na grande mobilidade visual com que o narrador descreve os acontecimentos e na profusão de personagens que aparecem ao longo do conto, produzem uma narrativa vertiginosa e fragmentada, em que o ritmo acelerado das frases, a pontuação rarefeita e o tom humorístico de comédia de costumes desviam a atenção da estrutura social fraturada que dá suporte à história.

As oposições que o conto enseja não são poucas: àquela primeira oposição entre espaço público e privado, pouco rígida, somam-se outras, também permeáveis, como a que se estabelece entre o bairro proletário e a cidade, como também aquelas entre inconsciente/desejo e objetividade factual/realidade cotidiana, sempre com funcionamento dinâmico de interação e permutabilidade, mas com tendência de prejuízo para o pólo em que se situam os moradores pobres. Em “Gaetaninho”, o espaço público e coletivo, a rua, é violento e desordenado, tanto do ponto de vista objetivo, devido ao perigo que o tráfego de automóveis e bondes representa, como do ponto de vista das relações sociais, pautadas pela desigualdade. O espaço privado, onde deveria reinar a proteção e a suspensão das exigências imediatas, é contaminado pela lógica oposta, a ponto de invadir o inconsciente — o sonho do Gaetaninho — e o convívio familiar, como se depreende da decisão dos irmãos do menino em apostar no jogo do bicho a partir da imagem do sonho. Da mesma forma, sonho e desejo terminam frustrados — atropelados como o menino.

O número de mortes no universo da pobreza é elevado, mas os óbitos não têm as suas causas evidenciadas — a não ser o de Gaetaninho —, o que revela uma despersonalização dos despossuídos, uma economia da morte entre os habitantes humildes que retira a possibilidade de sentido que o fim da vida proporciona a existências que, marcadas pelo desejo de ascensão social, não se cumprem com dignidade.

Antes do final, o narrador empreende mais uma vez um movimento de aproximação com o protagonista, ao dizer que o caixão fechado levava “flores pobres por cima” e que o menino vestia a mesma roupa do sonho, faltando-lhe apenas a “palhetinha”. A descrição é terna, acentuada pela delicadeza com que o narrador registra o enfeite humilde do caixão e nota a ausência do chapéu de palha que compusera o sonho. Nas linhas finais do texto, porém, o narrador volta a abandonar o protagonista para dar destaque ao “soberbo terno vermelho” do amigo Beppino. Por algum tempo, enquanto o narrador se ocupa em descrever o Gaetaninho morto, o leitor se sente mais uma vez irmanado à criança que sonha com um passeio imponente e é atropelada pela modernização da cidade. O dispositivo narrativo já descrito, no entanto, avança mais uma vez para acompanhar agora outro personagem, aquele que assume a posição sonhada pelo protagonista, com quem o leitor, porém, não se identifica.

A fatalidade da constatação de que na cidade que se industrializa os moradores de um bairro operário como o Brás estão submetidos a uma estrutura social pautada pela desigualdade, pouco maleável e devassada, mas que ainda reserva espaço para sonhos de reversão do quadro de exploração e melhoria da situação socioeconômica, constatação essa aliada ao tom ameno e à estrutura fragmentada que o narrador imprime ao conto, resulta num efeito inusitado e difícil de definir, que não se encerra apenas em “Gaetaninho”, mas se repete em outras narrativas do livro, como “Carmela”, “O monstro de rodas”, “Corinthians (2) vs. Palestra (1)” e “Lisetta”.

Por sua vez, o cotejo com as ideias expressas no “Artigo de Fundo” torna-se bastante intrigante, porque contraditório. Na primeira narrativa do livro, o tom empolado e cerimonioso do prefácio desapareceu, em favor de um narrativa seca e elétrica, assim como a aposta simples e triunfalista na bem-aventurança dos “novos mamalucos” foi substituída por um acontecimento grave e fatal a um desses mesmos mestiços a quem se pretende celebrar. O menino Gaetaninho é um dos “intalianinhos” que o autor cita nominalmente no “Artigo de Fundo” e, no entanto, como mostra de forma violenta o conto, o personagem não figura “entre os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo”, como registra o prefácio a respeito dos ítalo-brasileiros que o autor quer homenagear.

Mando, favor, golpe, desigualdade e relações cordiais

Vejamos então como as contradições continuam a aparecer nos contos do livro, mostrando como mobilidade social e melhoria de vida se expressam em desejos de

difícil realização, senão por meio de procedimentos questionáveis, insidiosos e informais, numa dinâmica social que a escrita irônica e ilusionista do autor sabe manipular bem e manter atrás de uma fachada de respeitabilidade e esforço genuíno.

Outro dos melhores textos do volume, “O monstro de rodas”, parece uma narrativa complementar a “Gaetaninho”. A história narrada no primeiro começa no ponto em que termina o segundo: durante o velório de uma criança atropelada por um automóvel na Barra Funda. O texto descreve o movimento em volta do caixão, apresenta pessoas que discutem a melhor hora para o enterro e descreve o desespero de dona Nunzia, provavelmente a mãe da criança morta. Na segunda cena do texto, um grupo comenta a repercussão do atropelamento na imprensa, especialmente no *Fanfulla* (o diário da comunidade italiana), e os desdobramentos jurídicos do caso. Um menino de nome Pepino comenta que a imprensa provavelmente irá “cascar o almofadinha”.

O mulato Tibúrcio, porém, não se ilude com a imprensa nem com a imputabilidade do motorista. Diz ele:

— Chi, Pepino! Você ainda é muito criança. Tu é ingênuo, rapaz. Não conhece a podridão da nossa imprensa. Que o quê, meu nego. Filho de rico manda nesta terra que nem a Light. Pode matar sem medo. É ou não é, seu Zamponi?

A descrição maledicente e desacorçoada é uma denúncia e tanto. Ele diz que, na sociedade em que vivem, a imprensa é podre e os filhos dos ricos situam-se acima da lei. Em outras palavras, para os filhos da classe dominante não vigora a igualdade da legislação, mas o regime do mando: “Filho de rico manda nesta terra [...]”. Nessa situação fortemente estabelecida, imprensa e classes dominantes coadunam-se de forma a favorecer a si próprias, escorando-se uma na outra. Quem também manda nesta terra, além dos filhos dos ricos, é a Light, a empresa anglo-canadense The São Paulo Tramway Light and Power Co., que controlava os serviços de transporte, energia e telefonia, que deveriam estar a cargo não de uma instituição privada, mas do poder público.

O conto aponta para uma situação social de origem bastante conhecida, descrita por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Nessa breve passagem de um dos contos menos conhecidos de *BBBF*, a São Paulo da década de 1920 ainda apresenta traços da sociedade brasileira informados pela herança rural e patriarcal: os favorecimentos regidos por laços de sangue e de afeto, a sobrevalorização dos vínculos familiares,

prevalência de interesses privados em assuntos públicos, interpretação e aplicação personalista da lei.²³

No entanto, a construção do texto não leva adiante o tema do mandonismo, da execução cordial da lei e da confusão entre público e privado. Tibúrcio termina a sua fala com um pedido de cumplicidade ao amigo Américo Zamponi. O italiano, dono do Salão Palestra Itália, responde com um palavrão, uma cusparada, um gole de cerveja, outro palavrão, mais um cuspe — tudo em sinal de aprovação. O exagero da passagem desvia a atenção da afirmação anterior e transfere o conto, mais uma vez, para a esfera da caricatura e da comédia de costumes, puxando o sentido do que se diz para o pólo da amenidade, ainda que a cusparada e o impropério possam ser vistos como manifestação de asco e protesto do italiano à situação de desmando da cidade.

O quadro social construído pela literatura do autor vai assumindo contornos mais definidos à medida que nos detemos nessas passagens sutis e aparentemente laterais. Apesar do procedimento literário que não estabelece hierarquia nítida entre acontecimento de crônica urbana e quadro social, apesar da evolução descontínua das ações e do encadeamento incessante de situações narradas, apesar da dicção objetivista e pouco reflexiva, a representação social de fundo vai se desenhando.

Um dos contos do livro apresenta uma conjugação de favorecimento e arbítrio persistente na sociedade brasileira, que a urbanização e a industrialização não foram capazes de elidir de todo. Essa mistura figura em “Armazém Progresso de São Paulo”, que descreve acontecimentos ligados a um estabelecimento comercial de propriedade de Natale Pienotto, localizado no Bexiga. O armazém, informa o narrador, começara modesto, com apenas uma porta de um dos lados da rua da Abolição. Depois, mudou de lado na rua e já contava com quatro portas, tudo graças ao trabalho do proprietário, que “não despregava do balcão de madrugada a madrugada”. Dona Bianca, mulher do Natale, “suando firme na cozinha e no *bocce*”, lamentava a alta cobrança de impostos, o que certamente prejudicava a expansão ainda maior dos negócios da família.

O conto, porém, não narra o êxito do trabalho dos Pienotto, como se poderia esperar pelas palavras iniciais do narrador, mas os lances de um golpe arquitetado entre o Natale e o mulato José Espiridião, funcionário da Comissão do Abastecimento. Comerciante e funcionário público se unem para se antecipar ao aumento do preço da cebola, que andava a preços módicos, mas que em breve teria seu custo aumentado

²³ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, *op. cit.*. Ver especialmente os capítulos 5, 6 e

vertiginosamente por conta da colheita magra. A informação era do Espiridião, que a passa ao dono do armazém em troca de uma comissão nos lucros obtidos com a venda na alta, depois que o Natale arrematasse o estoque de cebolas de um colega português que andava à beira da falência.

O diálogo travado entre os dois golpistas é cristalino:

— Mais um copo, seu doutor.

José Espiridião aceitava o título e a cerveja.

— Pois é como estou lhe contando, seu Natale. A tabela vai subir porque a colheita foi fracota como o diabo. Ai, ai! Coitado de quem é pobre.

Natale abriu outra Antártica.

— Cebola até o fim do mês está valendo três vezes mais. Não demora muito temos cebola aí a cinco mil réis o quilo ou mais. Olhe aqui, amigo Natale: trate de bancar o açambarcador. Não seja besta. O pessoal da alta que hoje cospe na cabeça do povo enriqueceu assim mesmo. Igualzinho. Natale já sabia disso.

— Se o doutor me promete ficar quieto — compreende? — e o negócio dá certo o doutor leva também as suas vantagens...

Espiridião já sabia disso.

O acordo se estabelece sem grandes empecilhos: corrupto e corrompedor falam a mesma língua. Natale já sabia que “o pessoal da alta” subira por meio de favorecimentos e golpes semelhantes. Espiridião também já sabia que era só jogar a isca para levar também “as suas vantagens”.

O representante do Estado, corrupto, e o representante do mercado, aquele que coage o Estado em seu favor, coadunam-se, com prejuízo, claro, do bem comum, mas também daquele não privilegiado pelo esquema de favorecimento. No caso, sai perdendo o concorrente, o dono da Confeitaria Paiva Couceiro, que “tinha um colosso de cebolas galegas empelado na confeitaria”, e de quem o Natale era credor. De novo, o que se passa é, sim, o triunfo do italiano, mas segundo uma lógica bastante brasileira, aquela do favor, da corrupção e da prevalência da lógica da vantagem privada sobre o interesse público. Ao final do conto, dona Bianca, esposa do Natale, pode dar vazão às suas aspirações de ascensão social: sonha com um palacete na Avenida Paulista.

Metrópole de fachada

A representação que o livro faz da sociedade mostra-se complexa. Como ficamos então? É preciso aceitar a dúvida em relação ao tom do prefácio do livro, pé-atrás crítico que nos leva a questionar sua positividade do. A hipótese da negatividade do “Artigo

7, respectivamente “O homem cordial”, “Novos tempos” e “Nossa revolução”.

de Fundo”, lido como uma blague, permite entender que os contos operam numa frequência contraditória em relação ao programa de intenções do próprio autor.

Ficamos então com as duas interpretações conjugadas, tanto aquela que entende o livro como expressão de uma prosa inovadora — acelerada, instável e cortante —, em consonância com as experimentações modernistas e com as transformações pelas quais passava então a cidade, mas também ficamos *também* com a leitura que entende o retrato caricatural empreendido por essa mesma ficção como expressão da dissonância entre, de um lado, valores burgueses modernos como igualdade, razão, mérito e ética do trabalho e, de outro, a persistência de mecanismos arcaicos como o mando, o arbítrio, o favor, a desigualdade e a contaminação entre interesses públicos e privados.

Assim, o advento da “prosa de gilete” de Alcântara parece motivado pelo momento histórico-social (a Paulicéia desvairada, a metrópole vertiginosa dos anos vinte) e pelos impulsos criativos e artísticos experimentados pelo autor e aos quais ele estava submetido (a adesão às veredas estéticas abertas pelo movimento modernista). No entanto, os contos de Alcântara Machado retratam uma sociedade que, ao lado de sua nova feição metropolitana, repõe questões e funcionamentos arcaicos, próprios da estrutura patriarcal e personalista herdada da formação colonial brasileira.

Os contos encenam acontecimentos de crônica urbana cujo caráter noticioso não é, como enganosamente pretende sustentar o prefácio, desabrido. A notícia de *BBBF* não é a das fornadas mamalucas, mas a da nova configuração urbana, que não elimina as contradições da formação histórica brasileira mas, ao contrário, *acomoda* ideário liberal burguês, estrutura patriarcal e mecanismos de sociabilidade cordial.

O procedimento literário de Alcântara é o de trazer a primeiro plano de suas narrativas o cotidiano dos ítalo-paulistanos, descrito de maneira veloz, simpática e espalhafatosa, deixando em segundo plano — sem, no entanto, escondê-la — a ferocidade das transformações pelas quais a cidade passava e a persistência de velhos mecanismos de acomodação social. Nesse procedimento, o humor e a objetividade jornalística desempenham papel decisivo: desviam a atenção do leitor do tema central do livro — a competição feroz e a ansiedade de prosperidade material, intensas dada as transformações urbanas mas também devido à estrutura desigual da sociedade brasileira —, imprimindo um ritmo acelerado e instável que expõe e retira de cena sucessivamente os elementos que definem a situação sociopolítica da São Paulo da época.

O resultado é desconcertante: fatos casuais do cotidiano são narrados com naturalidade e amenidade, por meio de uma ironia travestida de humor serelep, mas que se

bem examinada, é demolidora para com todos os personagens em cena, como se o narrador se deliciasse num riso galhofeiro e terrível. Essa operação literária complexa expõe, em acontecimentos do dia a dia, uma situação estrutural de graves implicações, que persiste apesar da passagem da estrutura patriarcal escravista para a sociedade de classes. Para tanto, o universo dos ítalo-brasileiros — que vai dos proletários aos donos do capital — é privilegiado, pois nele se expressa o curto-circuito entre os dois mundos, aquele da antiga sociedade agrária e escravocrata e o da nova ordem urbana fundada no trabalho livre e assalariado. O imigrante italiano e seus descendentes são os atores sociais e os personagens que *corporificam* e *integram* essas duas realidades, tendo acompanhado a trajetória que o sistema econômico brasileiro engendrou da fazenda à cidade e do sistema de colonato ao regime do salário.

Nos contos do livro, os limites entre os espaços público e privado são instáveis. Isso se dá tanto num nível bastante concreto, entre a casa e a rua — em “Gaetaninho”, por exemplo —, como no nível abstrato das relações de poder, em que instância política, empreendimento econômico exploratório e golpes de especulação aproximam-se, com vantagens para os mais favorecidos e prejuízo para os mais pobres — em contos como “Armazém Progresso de São Paulo” —, num sistema violentamente espoliador.

A notícia é que os *italianinhos* adaptaram-se não só ao sistema laborioso e empreendedor, mas também ao acomodamento local das relações cordiais, da permeabilidade entre interesse público e negócio privado, dos mecanismos de corrupção, apadrinhamento e favor. Num tempo de transformação, vertigem e velocidade, a cidade modernista se renovava preservando velhas instituições nacionais.

A dissonância é similar à que informa a literatura de Machado de Assis e de Oswald de Andrade. A particularidade do autor de *BBBF* parece ser a objetividade radical que imprime à sua ficção, aliada a um prefácio traiçoeiro, pouco confiável pois assinado de forma indeterminada por “A Redação”. As narrativas, por seu turno, são também escorregadias, informadas por um humor imprevisível, irônico e demolidor, pela oscilação constante de ponto de vista, procedimentos formais que ao mesmo tempo figuram e desfocam a desarrumação e a desigualdade social da São Paulo da época. A tipificação de certos caracteres sugere sátira e caricatura, mas também reserva espaço para entrever a brutal violência racial e de classe dessa sociedade.

Uma imagem do próprio autor talvez permita dizer que as notícias que ele nos oferta têm de ser entrevistas para além das aparências. Trecho inicial do “Artigo de

Fundo”: “Assim como quem nasce homem de bem deve ter a frente ativa, quem nasce jornal deve ter Artigo de Fundo. A fachada explica o resto”.

Por detrás da propalada *objetividade* e da feição de *fachada* da metrópole que se moderniza, os contos de Alcântara Machado riem da permanência do Brasil arcaico numa cidade desigual e dissimulada.

Bibliografia

Do autor

MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*, edição fac-similar, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1983.

_____ *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Imago, Rio de Janeiro, 1997.

_____ *Novelas paulistanas*. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1994.

_____ *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*, organização de Cecília de Lara, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____ *Pathé Baby*, edição fac-similar, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.

_____ *Cavaquinho e saxofone (solos) 1926-1935*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

Outras referências

ALVIM, Zuleika M. F., *Brava gente! Os italianos em São Paulo*, Brasiliense, 1986.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993.

_____ *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, 26^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica Edições Reunidas, 1990.

_____ *Contos de Belazarte*, 8^a edição, Belo Horizonte, Vila Rica, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, 5^a edição, São Paulo, Globo, 2000.

_____ *Memórias sentimentais de João Miramar*, 7^a edição, São Paulo, editora Globo, 1995.

ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: As cartas d'Abax'o Piques*, São Paulo, Editora Fundação da Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in *Literatna e realidade (que é o realismo)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”, in *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*, São Paulo, Ática, 1988.

- CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores. Os italianos de São Paulo, da realidade à ficção, 1919-1930*. São Paulo, Ática, 1985.
- CHALMERS, Vera Maria. “Virado à paulista”, in: *Os pobres na literatura brasileira*, org. de Roberto Schwarz, São Paulo, Brasiliense, 1983,
- GRIECO, Agripino. *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, São Paulo, Elvino Pocaí, 1936.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 26^a edição, 2000.
- LARA, Cecília de. (org.). *Pressão afetiva e aquecimento intelectual, cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*, S.Paulo, Giordano/Lemos Editorial, 1997.
- _____. *Antônio de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*, Tese de Livre Docência, São Paulo, FFLCH-USP, 1981.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*, 2^a edição, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.
- LÚKACS, Georg. *Teoria do romance*, trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. “Alegoría y símbolo”, in *Estética, IV*. Barcelona, Grijalbo, 1967.
- _____. “Narrar ou descrever”, in *Ensaio de literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO, Luís Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*, Edusp, São Paulo, 1993.
- PIGNATARI, Decio. “Sabiá sem palmeiras”, in *Brás, Bexiga e Barra Funda*, São Paulo, Imago, 1997.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- ROLNIK, Raquel. *Folha Explica São Paulo*, coleção, São Paulo, Publifolha, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*, Duas Cidades/Ed. 34, 4^a edição, 2000.
- _____. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- _____. *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

_____ “São Paulo – Laboratório cultural interdito”, in *Pindorama Revisitada*, São Paulo, Fundação Peirópolis, 2000.

Bruno Zeni é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Tem pós-doutorado em literatura brasileira pela mesma instituição. É pesquisador do grupo Exodus, do Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas e professor de Criação Literária no Instituto Vera Cruz. É autor de *Sinuca de malandro: Ficção e autobiografia em João Antônio* (Edusp, 2016).

CINE Y MASAS: UNA NOVELA LE RESPONDE A LAS SINFONÍAS DE LA CIUDAD

María Pape

Universidade de São Paulo

University Of Pennsylvania

Abstract: This article explores the relationship between cinema and the masses in Patrícia Galvão's debut novel, *Parque Industrial: Romance Proletário*, and analyzes how it challenges the presentation of the masses in Brazilian cinema. First, the article considers the novel's use of cinema as a way to cater to the masses. Then, it examines how cinema provides a model for literary presentation of the masses together with the political implication of this. And, finally, it studies the novel in relation to the city symphony films, especially Rodolfo Lustig and Adalberto Kemeny's *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929), to appreciate how the novel transforms the presentation of the masses in an attempt to open up national cinema to new social realities.

Keywords: *Parque Industrial. Romance Proletario, Patrícia Galvão (Pagu), São Paulo: A sinfonia da metrópole, cinema, the masses*

Resumen: Este artículo explora la relación entre el cine y las masas en *Parque Industrial: Romance Proletário*, la primera novela de Patrícia Galvão, y analiza cómo la novela desafía la presentación de las masas en el cine brasileño. Primero, el artículo analiza la representación del cine en la novela como una forma de dirigirse a las masas. A continuación, estudia de qué manera el cine brinda a la literatura una forma de presentar a las masas junto con las implicancias políticas de esta presentación. Por último, considera la novela en relación con las sinfonías de la ciudad, especialmente *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny, para apreciar cómo transforma la presentación de las masas en la búsqueda de abrir el cine nacional a las nuevas realidades sociales.

Palabras claves: *Parque Industrial: Romance Proletario, Patrícia Galvão (Pagu), São Paulo: A sinfonia da metrópole, cine, las masas*

Parque Industrial. Romance Proletário (1933), la primera novela de Patrícia Galvão (1910-1962) –mejor conocida como “Pagu”–, ofrece un estudio de las masas a principios de la década de 1930 en Brasil, un momento de reconfiguración social e incertidumbre política¹. Su montaje veloz, que yuxtapone capítulos breves compuestos por fragmentos, retrata la vida moderna en São Paulo, no desde la perspectiva de la *pauliceia* sino desde el barrio obrero, Brás. La ciudad es la protagonista y, con una prosa vital que capta la cotidianidad como un cine-ojo, las lectoras vemos que los habitantes rebosan las calles gastadas, entran y salen de la fábrica formando un mar de cuerpos y se aglomeran en el sindicato. En esta reflexión estética sobre las masas, el cine es clave. Es un símbolo moderno dentro del texto y una notable fuente de inspiración formal, pero, más importante, también es una manera de interpelar a las masas, mayoritariamente femeninas, y una forma de presentarlas. En este artículo exploraré la relación entre las masas y el cine en *Parque Industrial*, e indicaré de qué manera Galvão instrumentaliza esta relación con el propósito de intervenir en la presentación de las masas en el cine nacional, específicamente en *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny.

Por muchos años Patrícia Galvão fue más afamada por su extravagante persona que por su notable obra literaria e intelectual. Provocadora y rebelde, fue musa de los modernistas, participó del movimiento antropofágico, se casó con Oswald de Andrade, ingresó en el Partido Comunista do Brasil, fue presa política y tradujo a grandes autores al portugués². “Pagu vale e conta enquanto *trajetória*: vida-obra, obra-vida” (29), sostiene Antonio Risério. Esta idea de que la verdadera obra de Pagu fue su vida misma vino, de cierta forma, de la propia escritora, que constantemente recurría a la *performance*. Era una herramienta estratégica que le permitía abrirse un espacio artístico como mujer al principio del siglo XX y, como señala Vicky Unruh, la escritora también tenía un gran interés por el espectáculo: el teatro y, más pertinente en este contexto, el cine (198-201). A los 17 años, por ejemplo, se inscribió en el “Concurso Fotogênico de Beleza Feminina e Varonil” promovido por Fox, cuyo premio era un viaje a Hollywood y la participación en películas (Campos 319). En 1931, dentro del efímero periódico que lanzó con Oswald de Andrade, *O Homen do Povo*, era la responsable de la sección “Palco, Tela e Picadeiro”, donde escribía exclusivamente sobre teatro y cine (Unruh 198–201). Y en 1932, cuando se mudó a Rio de Janeiro por pedido

¹ Quería agradecer, primero, a Ivan Francisco Marques por la invitación de contribuir a este número y por su generosidad intelectual y, segundo, a Víctor Sierra Matute y Hugo Salas por sus valiosos comentarios al texto.

² Para información sobre la vida de Pagu, me baso principalmente en Campos, Besse y Valente.

del partido, trabajó en un cine de acomodadora –“vaga-lume do Broadway”, como ella lo llamó (*Autobiografia* 72).

Todo ello hizo que, a pesar de la recepción positiva que *Parque Industrial* disfrutó en su momento –“o livro terá inumeráveis leitores” (283) declaró João Ribeiro en su reseña–, la novela pasara medio siglo en el olvido. Desde 1933 hasta 1981, la novela quedó fuera de circulación y, en palabras de David Jackson, “fell out of history” (“Afterword” 127). Recién con *Pagu: Vida-Obra* (1982), editado por Augusto de Campos, la novela empezó a despertar el interés de la crítica y fue paulatinamente reconocida como una obra clave del modernismo. Su recepción posterior ha sido dominada por lecturas relacionadas con la persona de Galvão y su feminismo, pero pocos estudios han analizado en detalle el papel del cine –aunque generalmente lo mencionan de pasada. Risério, por ejemplo, repara en la técnica narrativa de “extração cinematográfica” (20). David Jackson señala el uso de “cinematographic style” y “camera-eye perceptions” (“Afterword” 124 y 127). Owen nota la presencia de “cinematographic images” (80). Kanost alude a “[a] narrative technique of experimental film” (90). Guedes menciona la influencia del cine ruso y el uso de montaje (53 y 119–21), y en la misma línea Bryan le reconoce “elements of Eisensteinian montage” (1).

Solamente Sarah Ann Wells presta atención al papel del cine. Sostiene que *Parque Industrial* es el “Brazilian modernism’s most intensive effort to engage with the problem of the masses through an intermedial encounter between cinema and print culture” (41), y explora la relación entre las masas y el cine, enfocándose en el uso del montaje eisensteiniano. Sin embargo, no toma en cuenta de qué manera el cine ofrece un modelo para la presentación de las masas en la literatura ni la política implícita en esta presentación, y eso es lo que haré aquí. En primer lugar, analizaré la representación del cine en la novela como una forma de dirigirse a las masas. A continuación, estudiaré de qué manera el cine brinda a la literatura una forma de presentar a las masas junto con la posibilidad de pensar en las implicancias políticas de esta presentación. Por último, consideraré la novela en relación con las sinfonías de la ciudad, especialmente *São Paulo: A sinfonia da metrópole* (1929) de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, para apreciar cómo su presentación de las masas constituye una intervención en el cine nacional.

El cine: una forma de dirigirse a las masas

En *Parque Industrial* hay una única referencia a la literatura. Aparece en el primer capítulo y sirve para señalar que el horizonte estético de la novela no es la tradición literaria. Dentro de una fábrica textil, una máquina está a punto de atrapar las trenzas de una

trabajadora: “Brunal! Você se machuca. Olha as tranças!” le advierte una compañera, pero el jefe de taller las censura: “Eu já falei que não quero prosa aqui! [...] Malandros! É por isso que o trabalho não rende!” Tras ello, el narrador omnisciente concluye: “Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos. Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: Como é lindo o teu tear!” (19). La prosa obrera tiene una función social, la de avisar sobre el peligro del trabajo, y es censurada por su potencial de sabotear el sistema capitalista. En cambio, la poesía es incapaz de representar la realidad de los trabajadores y celebra la máquina, contribuyendo al discurso hegemónico de modernización que legitima los negocios de la élite. Con este rechazo a una literatura tradicional que –de manera voluntaria o no– sirve a la élite, *Parque Industrial* comienza la búsqueda de una prosa que sea capaz de representar la realidad socioeconómica de las clases bajas y esté al servicio de ellas.

A diferencia de la literatura, el cine permea el mundo de la novela. Los cines iluminados –como el Theatro Colombo y o Theatro Mafalda– son los puntos cardinales para los habitantes de Brás y sus carteles decoran el pasaje urbano (76 y 93). Ir al cine es también el pasatiempo favorito de las clases populares: Pepe invita a Otávia a la “sessão das moças”, pero ella dice que no y, después, va a ver una película rusa con su nueva pareja (27 y 93). No es sorprendente, entonces, que las películas sean el tema de conversación de las chicas de la Escola Normal de Brás, que leen sobre ellas en *Cinearte*, una revista históricamente inclinada hacia Hollywood (34). Lo más importante, sin embargo, es que el cine, junto con su sistema de estrellas, brinde a las chicas las referencias comunes para entender y describir su entorno, especialmente a los hombres: ese “é o José Mojica em pessoa. Principalmente com camisa alta” (33), le dice una a otra.

El peso que *Parque Industrial* le atribuye al cine para las clases populares y las mujeres no es casual. Miriam Hanson sostiene que desde los años 1890 hasta el final de la década de 1920, Hollywood concentró su atención particularmente en las mujeres y los inmigrantes (trabajadores), apropiándose de su deseo con el fin de atraparlos como consumidores, pero también propone que, en este proceso, el cine les ofreció “an alternative horizon of experience” (123). En São Paulo, el panorama cinematográfico era mixto: el cine hollywoodense y el europeo eran dominantes, el cine ruso estaba limitado por la censura y el cine paulistano –en términos generales, dividido entre documentales, *as cavações*, y producciones de ficción de grupos cinedramáticos y escuelas de cine– era más precario, pero constituía “um cinema muito vivo, emanante da vida urbana” (Souza 217). El cine entonces generalmente no se dirigía a las mujeres y a las capas bajas paulistanas con la misma precisión,

respondiendo a sus intereses locales. Sin embargo, aún así hubo una feminización del cine, que pasó tanto por la selección de las películas como por el diseño del espacio físico, y el cine tuvo un gran atractivo popular: mientras en 1927 había ocho salas en el centro, tan solo en Brás había siete, a las que se sumaban varias más en otros barrios obreros (Schwarzman 162 y 164).

Parque Industrial recurre a las técnicas formales del cine, creando un sensorio cinematográfico textual, con la aspiración de dirigirse a este mismo público. Y es desde esta perspectiva que podemos entender, por ejemplo, el extenso uso que hace del cine-ojo que le permite describir la ciudad en su pura exterioridad o el empleo del montaje como principio estructural narrativo, con el que yuxtapone un capítulo a otro, un fragmento a otro, una imagen a otra, con el propósito de generar sentido en un proceso dialéctico, como señala Wells (45–47). Por supuesto, tomar el cine como modelo estético para la literatura no era en sí algo nuevo. “A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (2), declaraba la redacción de *Klaxon* en 1922³. En el siglo XIX y al comienzos del siglo XX, la tecnología moderna –y como parte de ella, el cine– ingresa en la literatura brasileña generalmente bajo la forma de objetos, símbolos de la modernidad, pero es recién en la década de los veinte, cuando el cine es entendido como un arte independiente, que la apropiación de su forma se vuelve más común (Süsskind 96–102). Vemos esto en la búsqueda de simultaneidad de Mario de Andrade, en el montaje de Oswald de Andrade y en el cine-ojo de Antonio Alcântara Machado. En el modernismo heroico, emplear el cine es una manera de romper con las formas culturales tradicionales y realizar una crítica social, principalmente de los proyectos de nación y modernización (Conde 189–207). Galvão, sin duda, se inspira en las soluciones formales que habían encontrado sus colegas, pero comprendiendo el papel que el cine tiene en la sociedad, las aprovecha para dirigirse a un público específico y, como veremos más adelante, avanza en la traducción del cine a la literatura, usándolo para presentar a las masas y, así, articular una crítica social menos enfocada en las contradicciones de la cultura nacional –“lo brasileño”– y más en las sociopolíticas⁴.

Sintomático del cambio de papel que el cine tiene, es su politización más explícita en *Parque Industrial*. En la novela, el cine es un campo en disputa donde las producciones de

³ Es pertinente recordar que no existía cine modernista en el momento de la realización de la Semana de Arte Moderna y que el interés sostenido de *Klaxon* fue una excepción en los círculos modernistas (Xavier, *Sétima* 152).

⁴ Que la novela de Galvão probablemente nunca saliera del pequeño círculo modernista, es otra cuestión.

Hollywood se oponen a las soviéticas en una lucha por la hegemonía ideológica (Wells 43–45). Las primeras son mercancía cultural al servicio del imperialismo, y como tales han perdido su encanto pero no su gancho en los espectadores: “Na porta [do cinema], o enigma claro de Greta Garbo na scores mal-feitas de um reclame [...] Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América” (76). En cambio, las segundas representan una alternativa estética-cultural casi desconocida: “Você viu a Cinearte de hoje? Fala do cinema russo...” dice una chica a la otra. “Escuta! Você sabe o que é o comunismo?” pregunta la otra. “Não sei nem quero saber” (34), concluye la primera. El conflicto entre los dos continúa dentro de las salas de cine. Durante la proyección de una película rusa, “um grupo de garotas sai lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita sem amor”, mientras “dois moços trabalhadores se entusiasman, se absorvem no drama proletário” (93). Poniendo en escena esta disputa, *Parque Industrial* se inserta en la lucha ideológica global desde su posición extremadamente local: “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo” (83).

Consideremos entonces cómo el cine brinda un modelo para presentar a las masas.

El cine: una forma de presentar a las masas

Pocos títulos son tan informativos como *Parque Industrial. Romance Proletário*, que indica tanto el tema a tratar (São Paulo en plena industrialización) como el abordaje (el marxismo). A primera vista, la novela también describe un mundo social claramente dividido en dos: los capitalistas versus los proletarios. Y para las lectoras no versadas en Marx, ya en el primer capítulo uno de los personajes “explica o mecanismo da exploração capitalista” a otro: “O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece às nossas custas!” (21). Sin embargo, si la consideramos detenidamente, esta división no resulta absoluta. Primero, como varios críticos han señalado, porque está atravesada por cuestiones de género, pero, segundo e igualmente importante, porque el proletariado tiene una relación fluida con la masa urbana y nunca termina de articularse. Para entender la configuración social de la novela, entonces, es crucial entender la presentación de las masas.

Pero, ¿qué es exactamente la masa? El término resulta altamente resbaladizo y se relaciona con una larga serie de otros términos –como la multitud, la muchedumbre, la turba, la plebe, el gentío, la chusma y el pueblo (con minúscula)– que a veces funcionan como sinónimos y otras significan algo levemente diferente. Al final del siglo XIX, con el crecimiento de las grandes ciudades, la masa apareció como un factor –no un actor– político urgente, lo que hizo que se volviera objeto de preocupación y estudio de muchos

intelectuales. Un repaso de las obras del momento podría incluir *La psicología de las masas* (1895) de Gustave Le Bon, *La opinión y la multitud* (1901) de Gabriel Tarde, *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) de Sigmund Freud y *La rebelión de las masas* (1929) de José Ortega y Gasset⁵. Sin embargo, aquí sugeriremos una línea de estudio más tardía. En su análisis de la cultura de masa, Graciela Montaldo propone entender el término ‘la masa’ desde su ambigüedad: “La palabra masa [...] se usa para describir o valorar fenómenos sociales, políticos y culturales que refieren menos a un sujeto que a un problema [... Es] un enunciado donde el significado mismo del término está en discusión” (17). Y es este problema del significado de la masa que *Parque Industrial* explora.

La masa encontró una forma literaria en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire y “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, pero fue con la primera película –*La salida de la fábrica Lumière* (1895)– que cobró vida en el arte. “En el momento en que surgió la masa, ese animal gigantesco, constituía una experiencia nueva y perturbadora”, sostiene Sigfried Kracauer, “y como es de suponer, las artes tradicionales se mostraron incapaces de abarcarla y transmitirla [...S]ólo el cine [...] pudo hacer frente a la tarea de captarla en movimiento” (*Teoría* 78). En esta primera película, el paso leve de los trabajadores y su plática amena confieren a la salida de la fábrica un aire de inocencia, y crean la impresión de que la llegada de la masa a la pantalla fue un hecho feliz. Sin embargo, no debemos olvidar la política de visibilidad implícita en la situación: al fin de cuentas, fue su jefe quien los grabó y decidió cómo iban a ocupar la pantalla. Esta naturaleza estética-política, presente en toda película, es particularmente notable en escenas de la masa, porque tienden a revelar la concepción de la sociedad de la obra y su relación con el individuo. Como Michael Tratner propone en su estudio del cine hollywoodense y el ruso, en estas escenas “we discover a political debate carried out in elements of filmic style” (2).

Es la capacidad de presentar a las masas en su extensión, heterogeneidad y anonimato que *Parque Industrial* traduce del cine a la literatura. En sus páginas encontramos a cincuenta y dos personajes con nombre y ochenta sin nombre de todas las capas sociales, aunque, siguiendo la inclinación social de la novela, principalmente de los sectores bajos y mayoritariamente mujeres (Jackson, “Afterword” 139 y 142)⁶. Juntos, forman la vida pulsante de la gran ciudad, que es la verdadera protagonista de la novela. Al adoptar un protagonista colectivo, Galvão profundiza en la apropiación literaria de las características del

⁵ Para el repaso de esta historia me baso en Laclau y Montaldo.

⁶ La industria textil paulistana, de hecho, empleaba mayoritariamente mujeres. Para un estudio de la clase trabajadora en São Paulo, véase, Wolfe.

cinematógrafo. A pesar de su experimentación formal, los modernistas heroicos nunca abandonaron el protagonista individual. Lo vaciaron, pero lo dejaron tejer el hilo narrativo, como en *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, o *Macunaíma. O Herói sem Nenhum Caráter* (1928) de Mario de Andrade.

En *Parque Industrial*, las escenas de la masa son innumerables. Con una estética que recuerda al cine-ojo, la prosa registra el paisaje urbano en grandes paneos o *travellings*, captando la bulliciosa muchedumbre que rebosa las calles humildes de Brás –“a rua Sampson se move inteira na direção das fábricas” (17)–, las calles ricas del centro –“Rua Barão de Itapetininga [...] movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas” (23)– y los tranvías que conectan los barrios –“O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos” (26). Asimismo, muestra el gentío en la entrada de la Escola Normal –“As professores envelhecendo, secando [...] O sorveteiro. O amendoim torrado. As meninas entrando, saindo. Bem vestidas. Mal vestidas” (32)– y en la sala de maternidad –“No vasto quarto [...] Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas” (56). Y también registra la multitud en el sindicato –“Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades” (29)– y en las protestas espontáneas o las manifestaciones –“Os tecelões espumam de ódio proletário [...] Mãos robustas e mãos esqueléticas avançam para a limousine de luxo” (75).

En todas estas escenas, las configuraciones sociales están constituidas no por individuos sino por cuerpos anónimos reducidos a fragmentos: una cabeza, una pollera, una mano. Es probable que un fragmento u otro pertenezca a alguno de los personajes nombrados, pero es imposible saberlo. La gran diferencia es que estas aglomeraciones a veces toman la forma de una masa urbana apolítica y otras se articulan como una comunidad política –el proletariado–, produciendo una oscilación en el carácter de las escenas. Esta crea la expectativa de que la masa urbana en cualquier momento puede cristalizarse en una comunidad política, pero también que la comunidad política siempre puede disolverse otra vez en la masa urbana. No es casual que la novela nos ofrezca dos finales opuestos y, a la vez, complementarios: en el penúltimo capítulo, la organización obrera culmina en una violenta protesta masiva derrotada por la policía, pero que promete una futura victoria. “A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã” (99). En el último, el destino de dos personajes, Corina y Pepe, llega a su punto más bajo. De tener trabajos estables han caído en el lumpemproletariado absoluto, ella como prostituta y él como desempleado, y para ellos ya nada va a cambiar (o solo para peor).

Para entender esta oscilación podemos recurrir a las reflexiones sobre la política de visibilidad de George Didi-Huberman. Con la entrada en pantalla de los obreros de Lumière, “el cuerpo social en su totalidad” se convierte en el objeto principal del nuevo medio y la figuración del pueblo se vuelve un tema crucial (149). Esta figuración, sin embargo, no es sencilla:

Quando el pueblo significa la unidad del cuerpo social –el *demos* griego, el *populus* romano– y funda la idea de la nación, su representación es obvia e incluso se impone a todos. Pero cuando denota la multiplicidad hormigueante de los bajos fondos –*polloi* en griego, *multitudo*, *tuba*, *vulgus* o *plebs* en latín–, su figuración se convierte en el ámbito de un conflicto indistinguible. (106)

El conflicto surge por “*hacer figurar a los sin parte* y los sin nombre en las filas de los sujetos políticos” (107); es decir, por hacer que los no-sujetos políticos figuren en las filas de los sujetos políticos, pero sin volverse parte de ellos. Poner el pueblo hormigueante en pantalla entonces desafía las jerarquías de visibilidad –quién puede y quién no puede aparecer–, con la consiguiente desestabilización del reparto de lo sensible, por retomar la noción de Jacques Rancière, y un temblor en el orden político.

Aunque Didi-Huberman habla de ‘el pueblo’, deliberadamente no lo distingue de ‘la masa’, y es el potencial político inherente a la masa proyectada en pantalla que Galvão aprovecha e intenta impulsar (Didi-Huberman 21–22). Si las escenas de aglomeraciones de personas comunes desafían en sí mismas las jerarquías visuales de poder, hacer que estas escenas oscilen entre la masa urbana y el proletariado aumenta esta politicidad. En *Parque Industrial*, la masa está embarazada de un potencial político, pero ese potencial no termina de nacer, convirtiéndose en revolución, ni es abortado. Y lo que le interesa a Galvão es precisamente este momento de indecisión: el proceso de politización en sí, en la narrativa y también en su recepción.

Antes de seguir, vale la pena señalar que *Parque Industrial* no solo describe a las masas, sino que también crea una especie de plano medio entre el figurante y el protagonista clásico. Aquí, algunos personajes adquieren una figura completa y una historia personal, pero no están dotados de mayor interioridad. Según la clasificación de E. M. Forster, son personajes planos, no por falta de talento de Galvão, sino porque interesan como tales: son ejemplos de análisis sociopolítico (103). A modo de ilustración, en la novela, Otávia es una obrera que gradualmente se politiza; Rosinha es una inmigrante que milita en el partido; Corina es una mulata que sueña con el avance social a través del amor, ignora las divisiones de clase, pierde el trabajo y termina como prostituta; Pepe es un cajero de comisaría y soplón que, por la traición a sus compañeros, termina en la miseria, y Eleonora es una joven de clase media-baja que logra ascender socialmente casándose con un hombre adinerado. Estos

personajes se diferencian por su género, raza y clase, pero principalmente por su articulación política, y sirven para explicar la oscilación entre la masa urbana y el proletariado desde sus vidas individuales.

Parque Industrial, una sinfonía de la ciudad

Las sinfonías de la ciudad constituyeron un movimiento internacional que se extendió a cuatro continentes, decenas de ciudades y produjo más de ochenta películas, formando un género flexible pero claramente definido (Jacobs et al. 6–15). Empezó con *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler and Paul Strand, maduró con *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann y alcanzó su punto cúlpe con *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Se trata de documentales experimentales que se caracterizan por tomar la gran ciudad, emblema de la modernidad, como su protagonista y retratar un día en la vida de la ella. Estructuradas cronológicamente, muestran las calles dormidas del amanecer, el despertar con las primeras personas saliendo de sus casas, la actividad plena de las masas circulando por las arterias y los trabajadores operando las máquinas, y, finalmente, la desaceleración con las actividades de ocio por la tarde y noche.

En Brasil, Adalberto Kemeny y Rodolfo Lustig hicieron *São Paulo: A sinfonia da metrópole*, que se estrenó el 6 de septiembre de 1929 en el Cineteatro Paramount de São Paulo antes de ser proyectada en una serie de otros cines paulistanos (Meneguello 181). Siendo una sinfonía de la ciudad postcolonial, *São Paulo* sigue las normas del género, pero se caracteriza por su tensión estética interna⁷. Si, por un lado, es lo más cercano a la realización del ideal estético modernista que se haya producido en Brasil antes de 1930, por el otro, no se libra de las dinámicas del documental brasileño, *as cavações*, tan dependiente del financiamiento de la élite que “a câmara do documentarista da época era a câmara do poder” (Xavier, *The Modern* 189; Bernardet 41). El resultado es una película que emplea herramientas experimentales – entre ellas, un cuidadoso trabajo con el montaje – para hacer un recorrido por las instituciones paulistanas – como la escuela, la fábrica, el penitenciario, escuela de odontología y la prensa – en una serie de miniensayos visuales, explicados con excesivo didactismo por innúmeros intertítulos. La estética modernista se vuelve así una propaganda elitista de la ciudad y del progreso.

⁷ Skvirsky llamó la atención a *São Paulo* como una sinfonía de la ciudad postcolonial, pero se enfocó en el intento de la película de compensar por la falta de modernidad y no en su tensión interna (426–27).

Si se tiene en cuenta el interés de Galvão por el cine, no es atrevido suponer que conocía el género, sabía de la existencia de *São Paulo* y muy probablemente la hubiera visto. De hecho, *Parque Industrial* parece inscribirse en el género de las sinfonías de la ciudad y dialogar con *São Paulo*. Al igual que las películas, la novela elige como protagonista a la gran ciudad en pleno proceso de modernización. Se apoya en una estética de documental experimental, acercándose tanto al contexto histórico que su páginas, como señala David Jackson, se dejan leer como una *roman à clef* de la ciudad al principio de los años treinta, y su prosa, marcada por el vocabulario local y el dialecto ítalo-paulista, tiene la sonoridad de Brás (“Translators” ix). Emplea, además, la misma estructura de “un día en la vida de la ciudad”: comienza con los trabajadores que llenan las calles camino al trabajo y cierra con Corina y Pepe yendo a la cama. Sin embargo, como *São Paulo*, también se permite romper con esta estructura, insertando una serie de miniensayos narrativos que constituyen un recorrido guiado por las mismas instituciones paulistas: la escuela, la fábrica, la cárcel y el hospital. Ahora bien, *Parque Industrial* solo se inscribe en este género con fin de invertir su valencia política. En ella, el retrato de São Paulo es una crítica corrosiva de la élite, revelando que, para las capas populares, el capitalismo no trae progreso, sino miseria.

Tan significativo como el menoscabo del relato elitista del progreso es el cambio en la presentación de las masas. En las sinfonías de la ciudad, las imágenes de las masas son esenciales. La cámara panea sobre la ciudad desde arriba, captando enjambres de cuerpos, y se sumerge en la corriente de transeúntes anónimos, mostrando su figura completa o solo un fragmento: pies que caminan, cabezas que se alejan. Las masas son heterogéneas porque las películas hacen un “cross-section” de la ciudad, al decir de Kracauer, pero sus diferencias nunca se articulan como una oposición sociopolítica capaz de constituir una amenaza al orden social (*De Caligari* 171; Jacobs et al. 21). La razón reside en la forma. Al usar la estructura de un día en la vida de la ciudad, estas películas retratan la urbe como un gran organismo, del que los habitantes son células. Como bien señala Turvey en su análisis de *El hombre de la cámara*, esto implica que son interdependientes y están interconectados, pero también que tienen un objetivo en común (143–44). En el caso de Vertov, la realización de una sociedad comunista; en el de Ruttman, el desarrollo de la sociedad capitalista.

En *São Paulo* se advierte el mismo tipo de masa urbana apolítica, pero con dos modificaciones sustanciales: primero, la heterogeneidad se ve reducida porque el retrato de la ciudad se limita al centro y los barrios ricos, excluyendo los barrios obreros; segundo, el énfasis está puesto en la disciplina. La secuencia más larga —más que cinco minutos y medio— recorre una cárcel moderna. “Aí o presidiário não é um condenado é um enfermo moral que

se vai curar pelo sistema de regeneração a que o vão submeter”, anuncia el primer intertítulo, seguido de imágenes de los reclusos trabajando, haciendo ejercicios y desfilando para aprender la importancia de la contribución a la sociedad y la disciplina. De esta forma, sostiene Maite Conde, *São Paulo* muestra a las instituciones estatales en el acto de inculcar las formas de orden cívico y disciplina que se considera esenciales para una metrópolis industrial, y al hacerlo, intenta normalizar esos mismos códigos de conducta (234). Aquí, las masas no son inofensivas solo porque son orgánicas, sino porque están siendo censuradas y disciplinadas.

El potencial político inherente de la puesta en pantalla de las masas se ve, así, en el caso de *São Paulo*, domado por su presentación orgánica, censurada y disciplinada. *Parque Industrial* desafía esta presentación de las masas y, en vez de limitar su potencial político, busca impulsarlo, al crear una oscilación entre la masa orgánica que circula por las calles y la comunidad politizada del sindicato o las manifestaciones. Esta nueva presentación ambivalente de la masa —orgánica y política al mismo tiempo— se refleja en su uso de la forma “un día en la vida de la ciudad”. Por un lado, retrata la ciudad como un gran organismo; por el otro, muestra la vida según su división entre trabajo y ocio. Mientras esto, en las sinfonías de la ciudad, sirve un fin meramente descriptivo, en *Parque Industrial* funciona como base de su análisis marxista, y, por consiguiente, de la posible politización de las masas.

A pesar de explotar el potencial político de la presentación de las masas, la novela nunca llega a describirlas como unidas y conscientes, protagonistas no solo de la obra sino de la Historia, como las conocemos, por ejemplo, en *La huelga* (1924) o *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein. Por más que este pudiera ser el deseo del partido comunista, no se ajustaría a una realidad brasileña en que la “Revolución” acaba de ser realizado por Getúlio Vargas y no por los trabajadores. Por eso, *Parque Industrial* no termina con la escena de la gran protesta, sino con la del lumpemproletariado comiendo pochoclo en la cama. Las masas orgánicas siempre están a punto de volverse, en mayor o menor medida, políticas y disruptivas, pero nunca terminan de hacerlo. Existen en el espacio umbral de la politización: son presentables visualmente, pero todavía no representables políticamente. Más que una novela proletaria, entonces, *Parque Industrial* es una novela de proletarización o, en términos más generales, de politización.

Leída desde esta perspectiva, *Parque Industrial* dialoga con el cine internacional, pero interviene en el cine local para liberarlo de la influencia de la élite y politizarlo. Bajo el pseudónimo G. Lea, Galvão ya había llamado a una transformación del cine nacional desde las páginas de la revista *O Homen do Povo*: “Cinema no Brasil! A necessidade de uma sarabanda

que acabe com todas as hipocrisias afim de se criar uma grande arte da tela sob a luz tropical do nosso ceu” (4). En cierta medida, *Parque Industrial* es su manera de responder a su propio llamado. La traducción del cine a la literatura constituye un intento de abrir la ciudad letrada, tal como la pensara Ángel Rama, a un público nuevo, pero también de democratizar el cine nacional, cuyos costos de producción lo subyugaban a la élite, particularmente con respecto a *as cavações*, limitando su abordaje de la realidad social.

Ahora bien, el cambio en la presentación de las masas de *São Paulo* a *Parque Industrial* responde a una transformación histórica⁸. En 1929, Brasil estaba pasando por una reconfiguración social: las nuevas clases medias reclamaban inclusión política; los trabajadores habían surgido como factor político con las masivas huelgas y protestas de 1917-20; y los *tenentes* desafiaban al Estado con revueltas militares (entre las que se cuenta la *Revolta Paulista* que desembocó en el bombardeo de la ciudad). La élite todavía tenía el poder, pero necesitaba asegurarse la colaboración de las masas para la realización de sus sueños de progreso. En 1933, domar las masas ya no era posible. El impacto de la crisis económica de 1929, la caída de la demanda de café y el cese de la política de subvención del sector cafetero habían debilitado la élite, creando un vacío de poder que hizo posible la Revolución de 1930. Sin embargo, el futuro nacional todavía era una cuestión abierta: Vargas ejercía poderes dictatoriales, pero su gobierno era supuestamente provisional, se había publicado el nuevo Código Electoral y las elecciones para la asamblea constituyente de 1933 estaban en camino. En este panorama, estaba claro tanto para Vargas como para la izquierda que el poder dependía de influenciar la politización de las masas para garantizar su apoyo. Y ahí, las mujeres adquirieron un nuevo relieve. No es casual que en este momento histórico Galvão se dirigiera a las masas mayoritariamente femeninas con una novela sobre la politización de las masas mayoritariamente femeninas. En 1932, las mujeres consiguieron el voto y, por primera vez, la politización femenina se volvió significativa para el poder político.

En resumen, *Parque Industrial* no es solamente una obra sobre el proletariado paulistano, sino también sobre el cine y la masa. Patrícia Galvão recurre a una estética cinematográfica para interpelar a las masas populares y mayoritariamente femeninas de Brás, pero también para presentarlas estéticamente. En vez de enfocarse en personajes individuales, se interesa por las constelaciones colectivas, cuya imagen más clara se encuentra en las escenas de masas. Al describir estas aglomeraciones, Galvão crea una oscilación entre la masa urbana y la comunidad política que intenta impulsar su potencial político, en la

⁸ Para el desarrollo del momento histórico, véase, *História do Brasil* y *A Revolução de 1930* de Boris Fausto.

presentación y en la recepción. Más que una novela proletaria, *Parque industrial*, así, es una novela de politización y, notablemente, de politización femenina. Su representación de São Paulo, y particularmente de la masa, constituye una intervención en el género de las sinfonías de la ciudad, su expresión brasileña, *São Paulo*, y el cine nacional en general, dominado por *as cavações* a servicio de la élite. Mientras *São Paulo* intenta domar a la masa presentándola como orgánica y disciplinada, Galvão busca politizarla para decidir el camino político de Brasil.

Obras citadas

- Bernardet, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Companhia das Letras, 2009.
- Besse, Susan K. "Pagu: Patrícia Galvão—Rebel". *The Human Tradition in Latin America*, Scholarly Resources Inc, 1987, pp. 103-17.
- Bryan, Cathrine M. "Antropofagia and Beyond: Patrícia Galvão's *Industrial Park* in the Age of Savage Capitalism". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 16, 2007.
- Campos, Augusto de, editor. *Pagu: Vida-Obra*. Brasiliense, 1982.
- Conde, Maite. *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. University of California Press, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Fausto, Boris. *A Revolução de 30: Historiografia e História*. Basiliense, 1970.
- . *História do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London, 1927.
- Galvão, Patrícia. *Autobiografia precoce*. Companhia das Letras, 2020.
- . *Parque Industrial: Romance Proletário*. Mercado Aberto, 1994.
- Guedes, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução*. Ateliê Editorial, 2003.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1994.
- Jackson, K. David. "Afterword". *Industrial Park: A Proletarian Novel*, University of Nebraska Press, 1993, pp. 115–53.
- . "Translators' Preface". *Industrial Park: A Proletarian Novel*, University of Nebraska Press, 1993, pp. vii–xi.
- Jacobs, Steven, et al. "Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920-40". *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between Wars*, Routledge, 2019, pp. 3-42.

- Kanost, Laura M. "Body Politics in Patrícia Galvão's *Parque industrial*". *Luso-Brazilian Review*, vol. 43, núm. 2, 2006, pp. 90–102.
- Kemeny, Adalberto, y Rudolf Rex Lustig. *São Paulo: a sinfonia da metrópole*. 1929.
- "Klaxon". *Klaxon*, vol. 1, Maio de 1922, pp. 1–3.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, 1985.
- . *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós, 1996.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de cultura económica, 2015.
- Lea., G. "Estrellinhas de S. João". *Homen do Povo*, 27 de marzo de 1931, p. 4.
- Meneguello, Cristina. "Kemeny and Lustig's *São Paulo: sinfonia da metrópole*". *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between Wars*, Routledge, 2019, pp. 177-186.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de cultura económica, 2016.
- Owen, Hilary. "Discadable Discourses in Patricia Galvão's *Parque Industrial*". *Brazilian Feminisms*, The University of Nottingham, 1999, pp. 68-84.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM, 2009.
- Ribeiro, João. "Mara Lobo: *Parque Industrial*". *Pagu: Vida-obra*, Brasiliense, 1982, pp. 282-83.
- Risério, Antonio. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida". *Pagu: Vida-Obra*, Brasiliense, 1982, pp. 18-30.
- Schwarzman, Sheila. "Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20". *Revista Brasileira de História*, vol. 25, núm. 49, 2005, pp. 153–74.
- Skvirsky, Salomé Aguilera. "The Postcolonial City Symphony Film and the 'Ruins' of *Suite Habana*". *Social Identities*, vol. 19, núm. 3–4, 2013, pp. 423–39.
- Souza, Carlos Roberto de. "O cinema em São Paulo (1912-1930)". *Nova história do cinema brasileiro*, vol. 1, Edições Sesc, 2018, pp. 174-223.
- Süsskind, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique, and Modernization in Brazil*. Stanford University Press, 1997.
- Tratner, Michael. *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*. Fordham University Press, 2008.
- Turvey, Malcolm. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. The MIT Press, 2011.
- Unruh, Vicky. "A Refusal to Perform. Patrícia Galvão's Spy on the Wall". *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, University of Texas, 2006, pp. 195-211.

Valente, Luiz Fernando. "Canonizando Pagu". *Letras de Hoje*, vol. 3, núm. 2, 1998, pp. 27–38.

Wells, Sarah Ann. *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America*. Northwestern University Press, 2017.

Wolfe, Joel. *Working Women, Working Men: São Paulo and the Rise of Brazil's Industrial Working Class, 1900-1955*. Duke University Press, 1993.

Xavier, Ismail. "The Modern and the Contemporary: Two Representations of the Metropolis in Film". *Literature and Arts of the Americas*, vol. 39, núm. 2, 2006, pp. 188–97.

---. *Sétima arte: Um culto moderno*, Sesc, 2017.

María Pape es investigadora postdoctoral en la Universidade de São Paulo, Brasil. Obtuvo su doctorado en Literatura Comparada & Teoría Literaria y Estudios Latinoamericanos & Latinxs en la Universidad de Pennsylvania, EE. UU.. Su trabajo ha sido publicado en *Exlibris*, *Revista Chilena de Literatura* y *Chasqui* y ha sido aceptado para publicación en *Revista Hispánica Moderna*.

TEMPO VIDA POESIA: AS QUASE MEMÓRIAS DRUMMONDIANAS ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Gabriel Provinzano
Universidade de São Paulo

Resumo: Através da análise da série de palestras radiofônicas intituladas “Quase memórias” de Carlos Drummond de Andrade, o artigo pretende sugerir uma articulação entre a experiência modernista de juventude do autor e o tumultuado contexto do pós-Segunda Guerra, quando as palestras foram transmitidas. Longe de se fechar na nostalgia, a recordação dos anos 1920 permite a Drummond discutir as heranças do Modernismo e, indiretamente, a posição incerta do país no momento mesmo em que evocava o passado.

Palavras-chave: *Tempo vida poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Modernismo brasileiro.

Abstract: Through the analysis of the series of radio talks entitled “Quase memórias” by Carlos Drummond de Andrade, this article intends to suggest a link between the author's youth modernist experience and the tumultuous post-World War II context, when the lectures were broadcast. Far from ending up in nostalgia, the memory of the 1920s allows Drummond to discuss the legacies of Modernism and, indirectly, the uncertain position of the country at the time when it evoked the past.

Keywords: *Tempo vida poesia*; Carlos Drummond de Andrade; Brazilian Modernism.

Na série de palestras “Quase memórias” gravadas em 1954 para a Rádio Ministério da Educação e depois publicadas em *Tempo vida poesia: confissões de rádio*, Carlos Drummond de Andrade relembrou sua vida e obra. Transmitida num momento importante da sua trajetória literária, apenas três anos após o lançamento de *Claro enigma* e dois de *Passeios na ilha*, a conversa radiofônica com Lya Cavalcanti joga luz tanto sobre as origens do seu lirismo quanto sobre aqueles tumultuados anos do pós-Segunda Guerra Mundial, quando sua poesia passou, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda (1978, p. 158), por uma “drástica mudança”. Nesse cruzamento entre dois momentos pessoais e históricos muito distintos reluz, entretanto, uma ponte inesperada entre os primeiros tempos da experiência modernista e a guinada classizante representada pela publicação de *Claro enigma*, em 1951. A fim de discutir como essas quase memórias retomam o passado estando rigorosamente fincadas no presente, este trabalho propõe analisar a evocação da “aventura modernista” (Andrade, 2020b, p. 41) como uma espécie de acerto de contas não só com o início da sua atividade literária, mas também com a sua produção da década de 1940 e 1950, a partir da qual seu itinerário é recordado e atualizado num movimento duplo que talvez ajude a compreender a centralidade atribuída por Sérgio Buarque de Holanda à memória como trama essencial da obra do poeta mineiro.

No terceiro dos vinte e um capítulos em que se transformaram os oito encontros com Lya, Drummond lembrou o descobrimento do que chamou de o “país da literatura”:

[Lya Cavalcanti:] — Então o mano Altivo...

[Carlos Drummond de Andrade:] — Me conduziu ao que se poderia chamar de país da literatura [...]. Que país é esse, dentro do país em que vivemos, onde tudo se passa mais dentro de nós mesmos do que fora de nós? A gente escreve um poema, por exemplo [...]. Três, quatro amigos o leem na roda do café sentado, e o comentam: gostei, não gostei, fraquinho, ótimo, convém mudar este verso. A revista o publica daí a um mês. Mais três ou quatro pessoas dizem que o leram, e arredonda-se o vácuo em torno de nossa criação sofrida e amada, que nos daria a glória. Neste faz de conta de vida literária esgotam-se quatro, cinco anos de faculdade e vadiação. Depois cada um dos cúmplices do poeta vai para seu destino na vida, e não acontece mais nada. Dou a você um quadro da atividade literária na província dos anos 20 [...].

[Lya Cavalcanti:] — Agora é diferente.

[Carlos Drummond de Andrade:] — Será? (Andrade, 2020b, p. 22-23)

Os primeiros contatos com a literatura são evocados no trecho através da metáfora do descobrimento do país que constitui, como se sabe, um tópico recorrente da nossa vida intelectual, tendo se repetido em diferentes momentos do Romantismo até o Modernismo e mesmo depois. Por aí talvez pudéssemos vislumbrar uma afinidade com a batalha modernista encampada na década de 1920 para fundar uma tradição nacional

genuína, não fosse o fato de que no testemunho de Drummond não se trata propriamente da descoberta do Brasil, mas, sim, da descoberta de outro país localizado no interior deste, o “país da literatura”, que se diferenciaria do “país em que vivemos” por ser o local “onde tudo se passa mais dentro de nós mesmos do que fora de nós”.¹ Porém, o fato de que se trata na verdade do *mesmo* país integra essas dimensões só em aparência distintas porque a iniciação literária assume a forma de uma experiência individual e interior, como Drummond faz questão de reiterar, mas, ainda assim, moldada pelo contexto uma vez que o país da literatura era então (mas não mais?) rarefeito. A descoberta é, em outras palavras, como que indissociável das características do território encontrado, evidenciando o vínculo profundo entre as primeiras leituras sob a influência do irmão bacharel mais velho e a rala vida cultural da Belo Horizonte do começo do século XX, ou ainda, entre o retrato do literato mineiro quando jovem e o “faz de conta de vida literária” que desponta do testemunho.

O faz de conta se devia ao fato de que havia manifestações literárias modernas na capital mineira a despeito do seu provincianismo, que, no entanto, frustrava a consolidação de uma vida cultural orgânica, embaralhando o vanguardismo dos jovens com a incipiente modernização do meio. Na verdade, esse faz de conta de vida literária se confundia com uma forma de sociabilidade de moços cursando faculdade, oriundos em sua maioria do interior do estado e de famílias tradicionais, como o próprio Drummond, aliás, que nasceu em Itabira em 1902 e que se mudou para Belo Horizonte em 1920 para cursar farmácia, profissão que nunca exerceu, tendo trabalhado durante esse período na imprensa belorizontina, primeiro no *Jornal de Minas* e posteriormente no *Diário de Minas*, órgão oficial do Partido Republicano Mineiro.² Inserida nesse contexto, a literatura se situava entre a obrigação representada pela faculdade (e, poderíamos acrescentar, pelo jornalismo ou pelo serviço público, que àquela altura eram as opções de ganha-pão desses jovens intelectuais) e a vadiagem propriamente dita da roda do café, consistindo numa espécie de passatempo

¹ Invertendo o raciocínio, o caráter pessoal da descoberta enunciada nos anos 1950 diz muito sobre a militância modernista de Drummond na década de 1920, na medida em que dá a ver o individualismo do poeta mineiro, que nem mesmo nos momentos de maior engajamento abriu mão, por exemplo, da sondagem da subjetividade ou do passado familiar.

² Na obra de Drummond, há uma associação frequente da literatura com uma forma de convivência. Na apresentação de *Passeios na ilha*, por exemplo, Drummond define o conjunto nos seguintes termos: “estas páginas falam, talvez, de uma *tentativa de convivência literária*: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada” (Drummond, 2020a, p. II, grifo nosso). Cabe lembrar que no livro de 1952 Drummond comenta a obra de alguns companheiros de juventude também citados nas palestras radiofônicas como Emílio Moura e João Alphonsus.

“marginal no processo de desenvolvimento, que é puramente econômico, sem sentido cultural” (Andrade, 2020b, p. 25). Daí o vácuo no polo da recepção: discutidos pelo grupo do Estrela (nome do café onde se reuniam, entre outros, Drummond, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Navas e Milton Campos), os escritos da “cambada modernista de Minas” (Andrade, 2020b, p. 62) eram em seguida publicados em alguma revista ligadas ao movimento como *Estética* ou *A Revista* (esta última editada pelos rapazes do Estrela, o que dá a medida da estreiteza do círculo de leitores) e lidos por mais três ou quatro pessoas antes de serem esquecidos.³ Esse, em linhas gerais, “o quadro da atividade literária na província dos anos 20” exposto por Drummond.

No retrato fornecido pelo depoimento, a província é como que responsável por restringir a vida literária aos limites estreitos das relações de amizade de um pequeno grupo, o que reconfigura a própria noção de sistema literário já que autores, leitores e obras formavam então um circuito moderno fechado em relação ao atraso do meio. A recordação do embate entre a vanguarda mineira e o caipirismo da cidade não envereda, no entanto, pela idealização da rebeldia dos moços, antes cede lugar à sóbria constatação da sua ausência de consequências práticas: “depois cada um dos cúmplices do poeta vai para seu destino na vida, e não acontece mais nada”. Essa caracterização não é, contudo, exatamente pejorativa porque, na sequência, a propósito de contrapor a liberdade que cercava os modernistas mineiros nos anos 1920 com a posterior consagração oficial, Drummond confessa: “era tão gostoso brincar de modernismo...” (Andrade, 2020b, p. 42). Singela em aparência, a confissão nada tinha de ingênua e era, em certo sentido, estratégica se pensada sob o pano de fundo da especialização do trabalho intelectual que marcou os anos 1950 com o surgimento de tendências formalistas e classicizantes na poesia, às quais a produção drummondiana do mesmo período foi erroneamente identificada. Ao valorizar ainda que sob a pecha de uma brincadeira a experiência das primeiras décadas do século XX em oposição à solenidade cheirando a mofo do reconhecimento ulterior, a confissão destituía a discussão poética de pompa e afetação, polemizando discretamente com “o abuso de pesquisas formais” também percebido por Antonio Candido (1985, p. 136) na mesma época. Isto

³ Em estudo sobre as revistas ligadas ao Modernismo da década de 1920, Ivan Marques reconstruiu o debate modernista através da análise desses periódicos em geral de curta duração, cujo objetivo era basicamente divulgar a produção modernista para além do restrito círculo de simpatizantes, visando suprir as dificuldades de publicação. Além das semelhanças, Marques também discute as diferenças internas entre as revistas, propondo por esse caminho um percurso original dos desdobramentos e polêmicas do debate modernistas ao longo dos anos 1920. Cf. MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

porque introduz uma modulação diferente, dando vazão a uma ponta de nostalgia que é evitada na maior parte do testemunho e que confere sentido positivo ao desencontro entre a produção vanguardista e a cidade provinciana, puxando a discussão sobre o valor literário para uma direção distinta do formalismo estrito e, por vezes, tacanho proposto, por exemplo, pelos membros da chamada Geração de 45 ao abordá-lo sob a perspectiva da sociabilidade. Como na polêmica recordada no programa radiofônico que teve com Oswald de Andrade e com o grupo da *Revista de Antropofagia* em 1929 ao afirmar que “toda a literatura não valia uma boa amizade” (Andrade, 2020b, p. 78), Drummond parece ter em mente uma acepção mais ampla da sociabilidade, não como privilégio de classe restrito aos laços de amizade, mas, sim, como a possibilidade de troca de experiências humanas, o que a inseria no polo oposto do sectarismo político e estético que caracterizaria, por exemplo, as intervenções do Partido Comunista, do qual o poeta mineiro se afastaria ainda na década de 1940, e a “moda concretista”, em relação à qual confessaria em entrada de seu diário de 5 de fevereiro de 1957 seu “desinteresse” (Drummond, 2020c, p. 135). Vista de hoje, essa concepção alargada da sociabilidade, não como fator externo, mas constitutivo do fenômeno literário e da atividade crítica soa mais atual do que nunca em nossos tempos de isolamento social e, sob certo aspecto, intelectual.

Por sua vez, a convivência disparatada entre a ânsia pelas soluções da arte moderna dos jovens escritores mineiros e a incipiente modernização da à época também jovem capital inaugurada em 1897 para abrigar a burocracia estatal atravessa a produção literária de Drummond da década de 1920 e está no centro do seu livro de estreia, *Alguma poesia*, de 1930, como notou Mário de Andrade em “A poesia em 1930”.⁴ No ensaio publicado na *Revista Nova*, Mário identificou o que chamou de “sequestro da vida besta”, isto é, a “vontade íntima de aniquilar, de se esconder” do poeta oriunda da “consciência penosa da sua inutilidade pessoal” (Andrade, 1978a, p. 33). Fixando esse eixo temático em termos psicologizantes mas, ao mesmo tempo, reverberando a intensa agitação ideológica do debate modernista na passagem da década de 1920 para 1930, Mário problematizava o sequestro da vida besta e o “individualismo [...] exacerbado” de Drummond por estarem em desacordo com as

exigências da vida social contemporânea que já vai atingindo o Brasil das capitais, o ser socializado, de ação muita, eficaz pra sociedade, mais

⁴ Procurei analisar a produção de Drummond da década de 1920 a partir dessa convivência entre modernidade e provincianismo em minha dissertação de mestrado, *Os anos de aprendizado modernista de Carlos Drummond de Andrade*.

público que íntimo, com maior raio de ação que o cumprimento do dever na família e no empreguinho. (Andrade, 1978a, p. 36)

Através desse descompasso fundamental, que era tanto psicológico quanto histórico, Mário flagrou a oscilação entre modernidade e provincianismo que perpassava o conjunto e perante a qual a subjetividade lírica se retorcia entre a pura sensibilidade, o saudosismo, a complacência, a ironia e o humor, configurando ao cabo “um documento precioso de psicologia” (Andrade, 1978a, p. 37). A exploração das ambiguidades da modernização mineira foi, nesse sentido, fundamental tanto na formação artística e intelectual de Drummond nos anos 1920, na medida em que o obrigou a especificar os procedimentos modernos apreendidos na leitura dos autores franceses a partir da matéria local, quanto no balanço feito nos anos 1950 da experiência modernista em Minas Gerais, na medida em que contribuiu para dimensionar sua ausência de repercussão na vida cultural da cidade, o que não a privava completamente de mérito, como vimos.

Essa espécie de revisionismo instaurado pela memória revela todo seu significado à luz do contexto onde se situa. Isto porque a caracterização do Modernismo delineada pelo testemunho precipita uma meditação mais ampla sobre os rumos da modernidade entre nós, questão premente no debate daqueles anos, em geral, e na obra de Drummond daquele momento, em particular. Como se sabe, a passagem dos anos 1940 para a década de 1950 foi um período extremamente agitado na vida política do país (e do mundo) e, ao mesmo tempo, prolífico para o autor, que publicou nesse curto intervalo de tempo *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *Confissões de Minas* (1944), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1948) e *Claro enigma* (1951). Essa produção impressionante como que expõe o esforço de Drummond para sondar seu tempo, sem que a urgência da vida presente afirmada, por exemplo, em *Sentimento do mundo* implicasse a exclusão da memória (inclusive, da memória íntima e familiar) uma vez que esta fazia parte de um “passado continuamente vivo e atuante [...] que invade e impregna a poesia de Drummond como um travo ancestral vindo do fundo dos séculos” (Holanda, 1978, p. 27). Digamos que esse contínuo temporal traz para o cerne do presente as potencialidades e, sobretudo, as irresoluções do passado, reconectando-os numa temporalidade fluida mas não apartada da história. Pelo contrário, é nessa tensão entre tempos distintos que se desdobram as inquietudes drummondianas, que, como notou Antonio Candido,⁵ são a grande marca de fábrica da lírica drummondiana e que, aliás, são catalisadas pela reposição do atraso por nosso processo de modernização conservadora.

⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 67-97.

Talvez essa seja grossíssimo modo uma das razões por que a obra e, em particular, a lírica drummondiana (onde o retesamento entre o particular e o social se configura com toda força) são capazes em seus momentos mais interessantes de ultrapassar a problemática individual e dar forma aos dilemas do país, o que justifica, se não me engano, a centralidade atribuída por Sérgio Buarque de Holanda à memória.

Sem desconsiderar suas peculiaridades, essa tensão vem à tona no último encontro com Lya, em que, contrariando a expectativa de uma “despedida gentil” imaginada por sua interlocutora, Drummond encaminha um fechamento desconcertante, ao pôr sob suspeita o rumo tomado pelas memórias:

Andei falando de mim e de amigos, a pretexto de evocações literárias, e senti que a literatura não pode ser um fim terrestre, uma opção existencial. Fica sendo no máximo um adorno. E se nos adornamos, nos distanciamos do natural, do nu, do medular. No Brasil, particularmente, esses enfeites acabam assumindo o ar ridículo (ou provocador), não sei bem de pompas fúnebres em batizado, ou de samba em velório. [...] Às vezes dá vontade de soltar o que está bem no fundo da consciência, envelopado em cautelas e conveniências de algodão. E não estou querendo bancar o Mário de Andrade, na famosa conferência de 1942, quem sou eu para isso. Ele queria que, fazendo ou deixando de fazer “arte, ciências, ofícios”, não ficassemos apenas nessas atividades ou renúncias, e ajudássemos a promover o que chamou de “amelhoramento político-social do homem”, que na sua opinião seria “a essência mesma da nossa idade”. (Andrade, 2020b, p. 94)

A relação entre a experiência pessoal e a atmosfera cultural da Belo Horizonte do começo do século XX desvela o caráter restrito e ornamental da literatura naquele contexto e, mesmo, depois já que o depoimento abandona o pretérito para se firmar no presente: “às vezes dá vontade de soltar o que está bem no fundo da consciência, envelopado em cautelas e conveniências”. O curto-circuito instaurado pela mudança nos tempos verbais problematiza a posição da literatura em dois momentos distintos e traz para mais perto a tensão pois, vindo de um participante dos acontecimentos, adquire o sentido de um exame cheio de remorso da atuação pessoal, como se a digressão sobre o papel da literatura ganhasse concretude a partir da experiência modernista efetiva de Drummond, que ao seu modo condensava esses impasses. Não por outro motivo, na sequência ele menciona a célebre conferência de Mário de Andrade de 1942, “O movimento Modernista”, revelando a inspiração desse questionamento angustiado da literatura e, mais especificamente, dos dilemas do Modernismo. Ao retomar a complexa renúncia ao esteticismo reivindicada por Mário a pretexto de um balanço autobiográfico de seu percurso artístico, Drummond o secundava sem, no entanto, pretender “indicar missão ou tarefa” para seus contemporâneos. Como na conferência de Mário, porém, a recordação dos primeiros tempos modernistas

vinha acompanhada da crítica às “cautelas e conveniências”, o que não significava obviamente negar o movimento, como queriam seus detratores,⁶ mas, sim, interrogar seus limites, atualizando os princípios enumerados em “O movimento Modernista”: “o direito permanente à pesquisa estética”, “a atualização da inteligência artística brasileira” e “a estabilização de uma consciência criadora nacional” (Andrade, 1978b, p. 242). A rememoração da aventura modernista alicerçava, portanto, a autoanálise culpada através da qual Drummond expiava seus dilemas e os de sua geração, dando ao depoimento um surpreendente sentido programático a despeito da sua recusa em admiti-lo.

A citação da conferência atesta, além disso, a vitalidade do diálogo com Mário de Andrade mesmo após a morte prematura deste em 1945, na medida em que dá continuidade ao contato iniciado ainda em 1924, quando da visita da “alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais” (Andrade, 2020d, p. 67) às cidades históricas de Minas, durante a qual Drummond conheceu Mário. O início da correspondência de mais de vinte anos entre eles foi marcado pela polêmica em torno do nacionalismo, que Drummond àquela altura achava lamentável e ao qual Mário já havia se convertido como “emissário autodesignado do autoconhecimento nacional” (Schwarz, 1999, p. 68). Mário diagnosticou no destinatário um caso típico de moléstia de Nabuco⁷ e prescreveu o alargamento do conceito de nacionalismo: “nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser” (Coelho, 2002, p. 70). Ele desfazia assim a oposição entre nacionalismo e universalismo dominante até aquele momento no debate intelectual brasileiro e reproduzida pelo então jovem poeta mineiro, afirmando que o que ambos concebiam era “mau nacionalismo”. O tratamento ministrado via correspondência deu resultado, e rápido, pois em janeiro de 1925 Drummond já declarava, como que curado: “sou hoje brasileiro confesso. E graças a você, meu caro!” (Coelho, 2002, p. 88). Ora, é justamente a lição do amigo que mais de trinta anos depois Drummond parece retomar para se contrapor ao

⁶ Comentando as implicâncias com o Modernismo, Drummond afirma: “modernismo, sinônimo de incompetência e ignorância, como se dizia e ainda se repete? A criação de Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti, Jorge de Lima e outros desmente a simplificação, que de casos isolados tira uma conclusão geral. Bem, não adianta insistir nisto, agora que o modernismo, de tão integrado na evolução literária, foi reconhecido oficialmente, adotado nas escolas, sacralizado...” (Andrade, 2020b, p. 41). No trecho, Drummond se opõe tanto àqueles que acusavam os modernistas de falta de apuro técnico quanto ao inócuo reconhecimento oficial posterior.

⁷ Mário definiria a moléstia de Nabuco em entrevista de 1925 como: “isso de vocês andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente” (Andrade, 1925 apud Batista; Lopez; Lima, 1972, p. 236).

formalismo que havia tomado a discussão literária da década de 1950, pondo em xeque a ideia de que naqueles anos ele estivesse alheio às questões do seu tempo e país, como a epígrafe de *Claro enigma* tomada a Valéry poderia sugerir. Na verdade, o diálogo com Mário testemunha justamente o empenho de Drummond para participar do debate intelectual através, não da repetição, mas, sim, da meditação aturada da teorização do amigo que em certo sentido era contrária ao seu individualismo e que constituía uma espécie de oposto complementar dele, funcionando como matéria para reflexão.⁸ No trigésimo-segundo aniversário do Modernismo, enfim, o poeta mineiro se voltava para suas heranças para discutir seus limites a fim de questionar a posição incerta do Brasil no momento mesmo em que recordava o passado. Nesse sentido, o movimento era invocado, não como efeméride ou comemoração, mas como questão premente a ser atualizada por uma reflexão difícil e angustiada.

Referências bibliográficas

- ALEMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*, São Paulo, p. 107-118, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930/62*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia: confissões de rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. São Paulo: Companhia das

⁸ Uma das entradas do diário de Drummond de 16 de fevereiro de 1945 publicado em *O observador no escritório* sintetiza a importância da correspondência com Mário: “Carta de Mário de Andrade. Infeliz com o que viu e ouviu no Congresso de Escritores em São Paulo. Concluiu que o destino do escritor há de ser a torre de marfim dentro da qual trabalhe – o que não quer dizer não-me-importismo nem artempurismo. Guardar e meditar suas palavras: ‘O intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos’. No meio de tantas paixões fáceis e de tanta intelectualidade abdicante, Mário preserva o seu individualismo consciente, que lhe dá mais força para exercer uma ação social que os intelectuais-políticos praticam de mau jeito e sem resultado” (Andrade, 2020c, p. 28-29).

Letras, 2020c.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Suas cartas. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020d. p. 66-79.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. *In*: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978a. p. 26-46.

ANDRADE, Mário de. O movimento Modernista. *In*: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978b. p. 231-258.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (orgs.). *Brasil 1º tempo modernista: 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. *In*: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11-13.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *In*: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1985. p. 123-162.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 67-97.

COELHO, Lélia (org.). *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 158-159.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Discutindo com Alfredo Bosi. *In*: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 61-85.

Gabriel Provinzano é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo.

gabrielprovinzano@gmail.com

ONDE OS SINOS: FANTASMAGORIAS ACÚSTICAS EM BANDEIRA E DRUMMOND

Clara Rowland
Universidade Nova de Lisboa

Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

A partir de “Reportagem Matinal”, poema de Carlos Drummond de Andrade, incluído em *Versíprosa*, que parece aludir a um passeio do poeta com Manuel Bandeira para ouvir o toque do sino em Santa Teresa, e de poemas dos dois autores marcados por sinos e outras assombrações sonoras, este ensaio interroga a relação entre a representação fantasmagórica do som e uma poética da catacrese, em Drummond, e uma poética da repetição, em Bandeira.

Palavras-chave: fantasma; infância; espectralidade sonora; repetição; catacrese

Beginning with “Reportagem Matinal”, a poem by Carlos Drummond de Andrade, included in *Versíprosa*, which seems to allude to a walk with Manuel Bandeira to Santa Teresa to hear the church bell, and moving on to discuss other poems by the two authors marked by bells and other forms of aural haunting, this essay questions the relationship between the ghostly presence of sound and a poetics of catachresis (Drummond) or of repetition (Bandeira).

Keywords: Ghost; infancy; sound and spectrality; repetition; catachresis

1.

Começo com um poema de Drummond, datado de 1963, intitulado “Reportagem Matinal” e incluído em *Versíprosa*:

Subo a Santa Teresa
para ouvir o sino
que na praia não se faz escutar.
(O rumor das ondas o abafa
ou só se escuta no seio do mar?)

Vai comigo o Poeta
relatando a paisagem
de muros intatos.
(Mais depressa morrem os homens
do que as casas de Paula Matos.)

— Neste convento minha prima
vive. Em total recolhimento.
A manhã, nos altos pagos,
tem a claridade primeira.
Velhas coisas se inauguram
continuamente, na luz, novas.

Conhecer-se tão mal o Rio.
Conhecer-se tão pouco o ar.
Conhecer-se nada de tudo.

Eis que ouço a batida nítida
no azul rasgado ao meio
perto
longe
no tempo
em mim.

Quando a palavra já não vale
e os encantamentos se perderam
resta um sino.

Quando não este, o antigo sineiro
desce o roído degrau da torre
para nunca mais tocar,
resta, pensativo, no adro verde,
o menino escutando o sino. (Andrade 1988: 888-9)

É um dos muitos poemas em que a poesia de Drummond se deixa atravessar pelo som do sino – e que José Miguel Wisnik, em ensaio recente, rastreou, analisando a presença do destino mineral de Itabira, e da sua relação com a história da mineração no Brasil, na obra do poeta. Os sinos que ecoam na poesia de Drummond, sugere Wisnik¹,

¹ “Sons de sinos – que não deixam de ser, afinal, a emanação aérea do ferro – comparecerão, mesmo ausentes, enquanto disparadores do tempo perdido e desencontrado na grande cidade, em poemas escritos no Rio de Janeiro (...). Como os demais signos do lugar, porém mais profundamente do que eles, o “sino Elias” entranha-se na dimensão mais íntima,

reconduzem, de forma por vezes insuspeita, ao teatro da infância e da memória, abrindo-o à dimensão especulativa desta poesia, e ao poderoso sino Elias que, junto à casa de família do poeta em Itabira, marcava as horas da Matriz – o mesmo que, no poema final de *Claro Enigma*, instaura a sombra em plena luz. Desse grande sino de ferro, diz um poema de *Boitempo*:

Precipitadas no espaço,
ao sopro do sino Elias,
nossa vida, nossa morte,
nossa raiz mais trançada,
nossa poeira mais fina,
esperança descarnada,
se dispersam no universo. (Andrade 1988: 591-2)

A articulação entre o sino da infância e a reflexão sobre a existência parece repropor-se aqui: uma cena carioca, uma subida a Santa Teresa para ouvir o som do sino, aproxima o poema de imagens recorrentes em poemas sobre Itabira, e sobre um “tempo da vida” e da palavra interrogado a partir da infância. De facto, estes poemas marcados pelo sino permitem pensar a relação entre tempos e espaços diferentes na obra de Drummond, muito para além da inscrição explícita da memória familiar ou da origem mineira; para além, também, da complexa referencialidade visual e fotográfica que domina grande parte da produção memorialística de Drummond, em poemas como “Retrato de Família”, “Os Mortos de Sobrecasaca” ou nos versos emblemáticos de “Confidência do Itabirano”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (Andrade 1988:57).

Desta rede de ressonâncias o poema que comecei por transcrever – pouco referido, menos ainda comentado – pode parecer um exemplo menor. Interessa-me tomá-lo como ponto de partida, no entanto, para esta interrogação da figura do sino e da sua vinculação a uma espectralidade sonora que me parece central para a leitura das poéticas de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira. Nos dois casos, como tentarei demonstrar, é através do sino que se encena uma fantasmagoria acústica determinante para a caracterização da palavra poética. E essa articulação entre poéticas, na verdade, parece estar já contida no poema, que encena um passeio dado pelos dois, Drummond e Bandeira, até Santa Teresa, para ouvir o som do sino – sabe-se hoje que Maria Bandeira, prima de Manuel Bandeira e primeira pesquisadora do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, entrou inesperadamente aos 29 anos para o Convento das Carmelitas de Santa Teresa, em 1931, interrompendo uma brilhante carreira de botânica, e ali viveu “em total recolhimento” até à

independente de sua propagação pública, como um grande relógio de pulso interior” .
(Wisnik 2016:31-32)

sua morte em 1992². Numa crónica intitulada “Manuel, ou a morte menina”, sobre o primeiro aniversário da morte de Bandeira, Drummond regressa explicitamente à cena do poema:

Subindo a Santa Teresa, passamos pelo convento das carmelitas:

– Tenho uma prima que é freira aí dentro. A clausura é absoluta, como todo mundo sabe. Mas, se adoecem, as religiosas podem tratar-se em certas casas de saúde, e só numa ocasião dessas é que eu costumo visitar minha prima. Na despedida, eu lhe digo sempre: “Até a próxima operação”. (Andrade 2015: 189)

Voltarei mais tarde às implicações desta sugestiva encenação de uma subida dos dois poetas em direcção ao som do sino no alto de Santa Teresa e ao seu efeito enquanto acto de leitura, contaminação ou subscrição entre poéticas. Afinal, é também com a rima entre “sino” e “menino”, que abre o “ABC Manuelino” com que também em *Versíprosa* Drummond homenageia, relendo a obra toda, os oitenta anos do “Poeta”: “Alaúza, minha gente! / Festivo repique o sino / em honra deste menino” (Andrade 1988:903). Num extraordinário gesto duplo, como tentarei demonstrar na articulação entre as duas partes deste ensaio, o poema de 1963 sobrepõe com extrema precisão a relação ao mesmo tempo próxima e distinta destas duas poéticas com o tema da passagem ou, para usar uma caracterização usual na crítica bandeiriana, do *Ubi sunt*, de que o som é uma figura decisiva.

Para já, porém, gostaria de ler com alguma atenção o gesto cartográfico deste poema e o modo como condensa tensões presentes na obra de Drummond. É interessante ver que o poema começa com uma geografia particularmente precisa e situada (praia, Santa Teresa, Rua Paula Matos) que se indefine radicalmente no ponto central de um quiasmo: a subida a Santa Teresa, na companhia do Poeta, é feita a partir da praia, onde o sino não se ouve (“o rumor das ondas o abafa / ou só se escuta no seio do mar?”); para ser invertida na última estrofe, já numa geografia incerta e alegórica, em que um sino silenciado no alto da torre, após a última descida do sineiro, é ainda ouvido – pelo menino – no adro da igreja. Essa súbita diluição da referência geográfica acontece quando o sino soa numa “batida nítida” que “rasga o azul ao meio”. A imagem recorda de perto o último verso de *Claro Enigma*, em que, quando a treva se esvai com o som do sino, o “columbário” “já se permite azul, risco de pombas” (Andrade 1988: 246), mas com efeito contrário – matinal, justamente, não crepuscular: aqui, de acordo com o que diz o Poeta, “velhas coisas se inauguram na luz, novas”. A batida nítida conjuga o velho e o novo, tanto na oposição entre o presente e um

² Sobre a fascinante figura de Maria Bandeira, prima direita do poeta, ver a recente reconstituição da sua biografia e do seu papel pioneiro para a botânica no Brasil no ensaio “Maria Bandeira, an elusive Brazilian botanist” (2014).

passado indefinido, quanto nas figuras opostas do sineiro e do menino. Nesse gesto, a geografia desfaz-se, imitando no espaçamento gráfico a ação das badaladas sobre o tempo, “perto / longe / no tempo / em mim”, recordando outras descrições do sino de Itabira – como a do poema “O Relógio”, de *Boitempo*, que descreve o som do relógio do Rosário (“Enorme / no pulso / este relógio vai comigo”) como um som que é para ser ouvido “no longilongo / do tempo da vida” (Andrade 1988: 591) – como se todos os sinos pudessem ser, afinal, um só: o primeiro e o último.

Rasgado em dois, dizia, o poema abandona a sua cena narrativa, transportando-se para uma temporalidade alegórica. Como em tantos poemas filosóficos de Drummond – a começar por “A Máquina do Mundo”, que abre com a interferência sonora entre o som dos passos e um “sino rouco” (Andrade 1988:242) – a ressonância do sino instaura a reflexão sobre o tempo e a morte. No ensaio referido, Wisnik sugere que o som do sino funciona como “disparador” de um “sentimento do mundo” que proporciona os “grandes saltos metafísicos” (Wisnik 32) da poesia de Drummond³. Do sino de Itabira, numa crônica de 1970 a que já voltarei, o poeta escrevia:

Era um sino que soava longe, como o relógio da fachada era um relógio que dominava todas as horas: no friozinho do amanhecer, na preguiça da tarde, no tecido confuso da noite. Horas especiais saíam dele, nítidas, severas, ordenando o trabalho de cada um, a reza de cada um. No silêncio absoluto, quando pessoas e animais pareciam mortos, tinha-se consciência da vida, porque o relógio avisava e repetia o aviso. (Andrade 1970)

No poema, o que se decide com a brusca deslocação de uma referencialidade imediata para uma ressonância especulativa é interrogação de um dos temas mais tensionados na poética de Drummond. Se no poema “Ontem”, de *A Rosa do Povo*, o poeta reflecte sobre o modo como “este banco / não reteve forma / cor ou lembrança” (Andrade 1988:114), e conclui

Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo.

³ “Pode-se creditar esse poder instaurador, por tudo que já viemos dizendo, ao impacto no sujeito, por meio do sino, de uma experiência não verbal que carrega consigo, de maneira intensa e difusa, todo um mundo de associações individuais e coletivas ligadas ao lugar, ao passado, à infância, à empatia e à compaixão mineiras, dobrando o tempo sobre o tempo e convertendo-o numa espécie de ondulação ressonante que transporta em si um agudo *sentimento do mundo*. (Wisnik 2016:196)

também o toque do sino aparece gravado “não no ar” (dizia-se antes, “conhecer-se tão pouco o ar”), mas “em mim”, abrindo o tema da dissipação, tão dominante em Drummond, e da possibilidade de um rasto ou resto. Tudo no poema já anunciava o tema da passagem: o contraste entre o ruído da praia e “o seio do mar”, o “recolhimento” da prima no convento banhado de luz, o estabelecimento da subida como condição para ouvir o sino. O verbo *restar*, então, repetido duas vezes, instala no poema a sua progressiva dissipação, oscilante entre permanência e desaparecimento, e gradativa: “quando a palavra já não vale / e os encantamentos se perderam / resta um sino”; “quando não este (...) resta, no adro verde”. Como no poema “A Morte Absoluta” de Bandeira, a sugestão de um rasto é sucessivamente convocada para ser rasurada, intensificando a negação através da enumeração de elementos de que o poema se vai ao mesmo tempo vestindo e despindo, até encontrar a imagem do menino pensativo escutando um sino que já não toca. O quiasmo completa-se, aproximando “o seio do mar” do “adro verde” onde “resta” o menino quando os muros já não são “íntatos” e os degraus estão “roídos” – ou são ruído, ausência de sino, como veremos mais à frente noutro poema de Drummond.

2.

Na crónica citada, Drummond descreve deste modo o chão da igreja da Matriz:

Campas de antepassados, nossos e dos outros principais da cidade, forram o chão da sacristia. Já ninguém mais se enterra ali. Os privilegiados incorporaram-se ao acervo sacro, suas cinzas esvaídas são alfaías invisíveis, mas presentes. Que chão esse, condomínio nosso e de Deus. (Andrade 1970)

Vagner Camilo recorda esta descrição na sua leitura do final de “Relógio do Rosário”, sugerindo que esse chão-cemitério pode ajudar a explicar a duplicidade semântica do “columbário” que resolve o poema, “meditação diante do cemitério ou túmulo dos antepassados” (Camilo 309), numa sobreposição entre imagens de vida e imagens de morte que também se constroem, como no poema e na crónica que me ocuparam até aqui, na oposição entre o alto e o baixo:

foi-se, no som, a sombra. O columbário
já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

O quiasmo que organiza “Reportagem Matinal”, reveste-se, à luz desta descrição, de uma particular figuração espectral. Como o *puer aeternus* do poeta italiano Pascoli, na leitura de Agamben, que mora à beira do cemitério, também esta figura da infância

– o menino pensativo que ouve o som de um sino extinto, resto fantasmagórico de uma dissolução progressiva a que o poema dá corpo – está embebida de negatividade. Sobre o *fanciullino*, ou “menininho”, de Pascoli, dirá Agamben:

“Assim ‘A Tecedeira’” – poema inteiramente construído sobre a pergunta “porque não ressoa o tear?” feita pelo filho ao fantasma da mãe – “diz a verdade que ‘O Menino’ ainda mantinha escondida: que o menino não existe, que a voz infantil que dita a poesia é uma voz morta, tal como é uma língua morta a que recolhe o seu ditado”. (Agamben 2012:24)

Ora, o título desta crónica que que tenho vindo a referir, publicada no *Jornal do Brasil* em Novembro de 1970, é “A Matriz Desmoronada”. Interferência inquietante entre a imaginação do poema de 1963 e o impacto de um facto histórico, narra a ruína da torre da Matriz de Itabira, que provocou a queda do seu grande sino de ferro, nos termos do poema de 1963, “para nunca mais tocar”. É um texto impressionante, se lido na sequência do poema de que parti. Drummond, na crónica, recupera a perspectiva da criança, protagonista da breve narrativa, que vê na solidez imensa da matriz a medida da sua pequena estatura:

E era imensa. Bastava o menino encostar-se numa das paredes externas para medir sua estatura em relação com a estatura da igreja. Relação que não poderia ser alterada com o tempo, ainda que o menino chegasse a crescer dois metros, como nas estórias que lia. A maior sensação de altura que ele haveria de ter, esperava-o lá no alto da torre da esquerda, a que se subia por uma escada difícil, numa subida heróica, por especial tolerância do sacristão. Contemplar, junto ao sino enorme, o adro lá embaixo, as pessoas pequeninas lá embaixo: glória! (Andrade 1970)

A esta sensação de altura – da igreja, primeiro, mais do que as histórias, e da criança heroicamente junto ao sino, depois – corresponde a sensação de eternidade da construção, verdadeiro tema da crónica. Veja-se o início:

As casas nascem, vivem, adoecem e morrem, como as pessoas. Muitas duram menos que uma vida comum. Outras têm o privilégio de durar séculos, mas acabam morrendo também. O menino abria exceção para a matriz do Rosário. Esta não acaba nunca, pensava ele, na espécie de pensamento não pensado, que constitui o fundo de nossas certezas. Como poderia acabar? Não só tinha a aparência física de solidez, como, pela sua natureza, estava destinada a comandar a vida geral, geração após geração. (Andrade 1970)

Adiante, o texto dirá: “Em essência, a matriz existira sempre, e continuaria a existir num futuro infundável, pois assim devia ser.” Regressamos assim ao tema inicial de “Reportagem Matinal”, em que o Poeta relata os “muros intatos” de casas que sobrevivem aos homens. Mas tal como as casas de “Morte das Casas de Ouro Preto” (Andrade 1988: 227), que “ai! pareciam eternas”, ou como a casa do avó de Bandeira em “Evocação do

Recife” (“Nunca pensei que ela acabasse!” / Tudo lá parecia impregnado de eternidade”, Bandeira 1993:135), as igrejas “também morrem”. No parágrafo final da crónica, golpe de teatro, Drummond revela a notícia que a motivou: “Eterna? Pois desabou há dias, de cansada e velha, porque não a cuidavam mais; o que restou de pé teve de ser derrubado por bombeiros. Acabou, como acabam as casas e as coisas. O menino se enganara.” (Andrade 1970)

A pequena narrativa que a crónica encena tem assim dois eixos: por um lado, a constatação do destino biológico da igreja, na negação de um qualquer resto que sobreviva (“o que restou de pé teve de ser derrubado por bombeiros”). Do outro, a relação entre a altura da igreja e do seu sino enorme e a dimensão “pequenina” da criança e das pessoas ao nível do solo, forrado de tumbas dos ilustres de Itabira. O desmoronamento da matriz, facto histórico, tal como a destruição do grande sino Elias, figura o colapso dessa oposição, trazendo para o nível do chão a grandeza do sino e marcando desse modo a morte da infância e da ilusão de permanência. Publicada em 1970, com este parágrafo final, a crónica não pode deixar de ser vista como revisão do poema de 1963. Ao menino “pensativo” que “resta”, ouvindo um sino que já não toca desse poema, substitui-se agora um velho desenganado perante uma igreja destruída sem deixar resto. É difícil não associar essa diferença ao modo como o poema de 1963 vai declinando, como Drummond fez tantas outras vezes, lugares centrais da poética de Bandeira – bastaria aqui pensar no poema “Velha Chácara”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, em que “Não existe mais a casa / – Mas o menino ainda existe” (Bandeira 1993:187), a que este poema claramente alude. Mas mais do que uma oposição, porém, ou uma correcção, da crónica sobre o poema bandeiriano de Drummond, importa ver nessa diferença uma encenação da tensão entre resíduo (“de tudo fica um pouco”) e nudez (“a morte sem os mortos”⁴) que atravessa toda a poesia do poeta mineiro. Pelo que tentei sugerir anteriormente, a imagem final de “Reportagem Matinal” é já, em Drummond, uma imagem espectral, toda feita em negativo, que a crónica de 1970 faz precipitar. A figura do “menino pensativo”, aliás, regressa num poema de *Boitempo*, intitulado “Memória Prévia”, em que o tempo da infância já contém em si o tempo da sua dissipação:

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

⁴ “a morte sem os mortos; a perfeita/ anulação do tempo em tempos vários,/ essa nudez, enfim, além dos corpos, / a modelar campinas no vazio / da alma, que é apenas alma, e se dissolve.” (“Nudez”, Andrade 1988:269).

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.
(...)
(Andrade 1988:570)

3.

A ideia de um som que repercute como ausência está presente noutra dos grandes poemas sobre sinos da poesia de Drummond, o soneto “Fraga e Sombra”, em que o som do sino, que também “baixa” com a treva até à “mais pura / vontade de anular a criatura”, é descrito deste modo:

um sino toca e não saber quem tange
é como se esse som nascesse do ar. (Andrade 1988:216)

Poucas figuras representam de forma tão precisa a importância do “ar” como elemento que contrasta com a materialidade de uma origem como esta figura do sino. Dizia na abertura deste texto que o sino oferece à poesia sobre a memória de Drummond um dispositivo com implicações distintas daquelas com que esta mais se identifica: o retrato, a fotografia. Também a presença dominante da arquitectura, do edifício, da casa, parecem concorrer para o domínio de uma dimensão espacial deste tratamento da memória – a obsessão com a ruína, a demolição ou a persistência da “tralha”. Num poema de *Farewell*, por exemplo, lemos: “Sou eu só a portar o peso dessa casa / que afinal não é mais do que sepultura rasa” (Andrade 2016:63). O som do sino como gatilho da memória opera noutra esfera – duração, difusão –, desprovida de indexicalidade ou suporte, marcadamente espectral, próxima de representações de uma inscrição imaterial como as que encontramos naqueles versos de “Contemplação no Banco” em que “o peso nervoso ou retardado ou tímido / (...) não deixa marca na alameda, mas deixa / essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim” (Andrade 1988: 206).

O som sem origem aparente que ressoa tem uma figuração inesperada num longo poema de *A Rosa do Povo* intitulado “Onde há pouco falávamos”, e em que estas duas dimensões – a da casa-arquivo, repositório de tralha da família, e a do som sem origem – se cruzam de forma pouco usual na poesia de Drummond. Aí, num ambiente quase de terror, a fonte do som é um velho piano que “foi de alguma avó, morta” (Andrade 1988:170) “hoje/ sem dedos” (Andrade 1988:172), e que toca “sozinho” assombrando a paz da casa. A

fantasmagoria do seu som espectral, “irmão do corvo” (Andrade 1988:171), desvinculado dos dedos que o tocavam, faz dele um som sem localização possível, ao mesmo tempo acima e abaixo da casa, da família e dos sentimentos que prendem uma dimensão à outra.

Está no fundo
da casa, por baixo
da zona sensível, muito
por baixo do sangue.

Está por cima do teto, mais alto
que a palmeira, mais alto
que o terraço, mais alto
que a cólera, a astúcia, o alarme. (Andrade 1988:171)

Como para as vozes acusmáticas que Michel Chion descreveu a partir do cinema⁵, o seu poder de assombração vem da sua ubiquidade e ilocabilidade, que neste poema é tensionada com a grande figura drummondiana da casa de família. O som do piano perfura a estabilidade da casa, transformando-se num resto não descartável, num som assombrador que persiste e sobrevive, resto tanto mais monstruoso quanto fantasmagórico e impossível de enterrar: “Cortaremos o piano / em mil fragmentos de unha? / Sepultaremos o piano / no jardim? / Como Aníbal o jogaremos / ao mar?” (Andrade 1988:172). Resíduo incómodo, do domínio do *unheimlich*, a sua fantasmagoria assenta sobre a corrosão da origem, oferecendo um reverso ao silêncio inquietante do fantasma paterno noutros poemas sobre a família.⁶

É talvez nesse sentido – como assombração acusmática – que o mais emblemático dos poemas de Drummond sobre o som do sino transportado para o ambiente urbano ganha uma configuração marcadamente espectral. “É a hora em que o sino toca / mas aqui não há sinos”, diz a abertura de “Anoitecer”.

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo

⁵ Cf. Michel Chion, *La Voix au Cinéma*.

⁶ Cito dois versos emblemáticos de “Viagem na Família”: “fala fala fala fala” / “porém nada dizia” (Andrade 1988:91).

que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz — morte — mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo. (Andrade 1988: 100)

A hora atemorizadora do entardecer – que o som do sino vai marcar em poemas como “Fraga e Sombra” ou “A Máquina do Mundo”, como vimos – é identificada por quatro vezes e sempre a partir de negações: além da hora do sino, é a hora do pássaro, “mas de há muito não há pássaros”, e hora do descanso, “mas o descanso vem tarde”, e de quatro propriedades negadas em bloco: “delicadeza, gasalho, sombra, silêncio”. A estrutura da negação, porém, já está dada com a referência inicial ao sino, que faz das outras imagens desdobramento lógico dessa primeira aporia. Mais do que o estabelecimento de um contraste entre o ambiente urbano e Itabira, ou entre o ruído da cidade e a ausência do sino (o degrau “roído”, como já sugeri a propósito de “Reportagem Matinal”), porém, a estrutura retórica do dístico inicial pode ser aproximada daquela em que se funda um dos poemas mais conhecidos de Drummond, “José”. Recordo os versos famosos:

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais. (Andrade 1988:89)

A construção de um primeiro enunciado assente sobre termos que são negados no verso ou na frase imediatamente seguinte está presente em alguns dos textos-chave de Drummond. Recordo ainda “Cantiga de Enganar”, de *Claro Enigma*, poema também elaborado sobre a construção em negativo de um som que responde à vida que “baixa”:

O mundo e suas canções
de timbre mais comovido
estão calados, e a fala
que de uma para outra sala

ouvimos em certo instante
é silêncio que faz eco
e que volta a ser silêncio
no negrume circundante. (Andrade 1988:209)

Na parte final do poema, a estrutura retórica que referia regressa, com um funcionamento semelhante: “O mundo não vale a pena,/ mas a pena não existe”; “Façamos, meu bem, de conta / – mas a conta não existe –”; “Meu bem, sejamos fortíssimos / – mas a força não existe –” (Andrade 1988:210-11). A mesma corrosão retórica dos enunciados está presente na fórmula de abertura de “Anoitecer”, em que o tempo da cidade é determinado por um sino que – ficamos a saber um momento depois, no verso seguinte – não existe, e que parece então estar próxima da figuração invertida da cidade que encontramos numa crónica admirável sobre a presença dos amigos mortos que Drummond publica em “Passeios na Ilha”. Aí, a cidade é descrita como negativo do segredo – o fantasma abstracto do amigo morto – que “o homem da província” carrega consigo: “Já então ele não cuidará de fazer os outros participarem do seu segredo. Admitirá que segredos iguais se cultivam na grande cidade e, mesmo que uma cidade, exclusão feita de prédios, veículos, objetos e outros símbolos imediatos, não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si” (Andrade 1988: 1383, subl. meu). A hora assustadora do poema de Drummond está então ligada a esta intimação de morte que o som do sino, materializando-se como forma vazia esculpida pela sua ausência, faz ecoar por estes poemas. A hora em que o sino toca é precisamente a hora em que o sino toca quando já não toca, inscrição fantasmagórica de uma ausência cavada retoricamente ao longo desta poesia, que o ruído da cidade preenche impropriamente. Se os mortos se carregam do lado esquerdo do peito, e se o enorme relógio da Matriz pode ser levado no pulso, também o tempo pode ser a inscrição espectral da ausência de um sino, e um menino pensativo a sua fantasmagórica materialização. Na poética da catacrese de Drummond, a referência esvaziada é sempre a que mais ressoa. “Canto Órfico”, de *Fazendeiro do Ar*, oferece uma súpula destas tensões:

E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos,
que uma perda se forma desses ganhos. (Andrade 1988: 261)

II.

É conhecida a historieta que Manuel Bandeira associou à origem do poema “Boi Morto”, de *Opus 10*: num serão em casa de amigos em que ouviam a gravação em disco dos poemas bandeirianos, a vitrola terá repetido longamente, por um defeito de reprodução, a

frase “boi morto” da leitura de “Evocação do Recife”, que se terá fixado como um refrão no espírito do poeta⁷. É uma narrativa sugestiva e reveladora da poética de Bandeira, tão fundada sobre a constituição de células líricas e sobre a sua repetição reconstelizadora⁸, que faz da fórmula “Boi Morto” uma espécie de assombração que não se deixa diluir ao longo do poema, transformando-o numa espécie de litania. Como esta, encontramos várias assombrações sonoras ao longo da obra, e sempre ligadas à presença do passado. No poema “Contrição”, de *Estrela da Manhã*, por exemplo, lemos estas duas estrofes:

Confiei às feras as minhas lágrimas
Rolei de borco pelas calçadas
Cobri meu rosto de bofetadas
Meu Deus valei-me
Vozes da infância contai a história
Da vida boa que nunca veio
E eu caía ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade. (Bandeira 1993:155-6)

O verso “Meu Deus valei-me”, que fecha a primeira quadra, não revela a sua origem e parece vinculado à primeira pessoa que domina a estrofe. Muitos anos mais tarde, Bandeira inclui a mesma frase, porém, no poema “Os Nomes”, de *Opus 10*, nos versos

Santinha nunca foi para mim o diminutivo de Santa.
Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado.
Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.
Era a intuição rápida, o medo de tudo, um certo modo de dizer “Meu Deus, valei-me”.

(Bandeira 1993: 222)

E numa crónica de *Flauta de Papel*, intitulada “Minha mãe”, Bandeira esclarece: “Francelina Ribeiro de Souza Bandeira era o nome de minha mãe. Mas toda a gente a conhecia e tratava por D. Santinha” (Bandeira, 1990:483). O verso “Meu Deus valei-me” redefine-se assim como fórmula repetida e visitação sonora, que interrompe o poema e o rasga, também, ao meio. “As vozes da infância” que invadem o pequeno poema no verso seguinte, deslocando o foco do poema para o tempo “da vida inteira que podia ter sido e que não foi”⁹, já estavam então no poema, nessa fórmula reiterada que nada mais é do que repetição de uma frase ouvida na infância à mãe e que o poeta repete para se colocar na

⁷ O episódio é narrado numa crónica do suplemento *Letras & Artes*, provavelmente escrita pelo próprio, intitulada “História de Boi Morto”.

⁸ Para uma leitura deste aspecto da poética de Bandeira, e para uma leitura mais demorada das implicações da “história” de “Boi Morto” do ponto de vista da constituição de “células líricas” em Bandeira, permitam-me remeter para o meu ensaio “Quando eu tinha seis anos: Bandeira antológico” (Rowland 2018).

⁹ “Pneumotórax” (Bandeira 1993: 128).

posição solitária – a mesma do *fanciullino* pascoliano do poema “A Tecedeira” – do solilóquio fantasmagórico com a voz da mãe em que o sujeito é o único enunciador e ouvinte. A fixação de “Boi Morto” na obra de Bandeira obedece à mesma lógica desta frase fixa e ressoante, e aparece também noutras crónicas e poemas até se fazer reiteração obsessiva e não interpretável no poema de *Opus 10*.

Mas a narrativa da identificação da frase com o defeito de reprodução do poema de 1930 incorpora de forma interessante a poesia gravada em disco ao universo de Bandeira – e recorde Bandeira e Drummond inauguraram, um no lado A o outro no lado B, uma das séries mais famosas de leituras de poemas pelos próprios autores, a da Editora Festa. A prática da gravação de leituras dos seus poemas será determinante, por exemplo, para um objecto complexo como *O Poeta do Castelo*, o filme de Joaquim Pedro de Andrade sobre Bandeira, em que a leitura em *over* dos poemas constrói uma tensão entre som e imagem, entre a imagem do poeta nos seus gestos quotidianos e a voz que lê os poemas, e permite também colocar de um modo menos habitual o problema da relação entre texto e efeito sonoro, ou da tensão entre som e leitura muda que a poesia de Bandeira continuamente encena. É por isso muito curiosa a afirmação de Mário de Andrade, em “A Poesia em 1930”: “Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som” (Andrade 2002:39).

Numa crónica de *Flauta de Papel*, título significativo para a tensão que estou a perseguir, Bandeira comentava deste modo a “Poesia em disco”:

A voz do poeta, seu jogo de inflexões, seu acento de emoção nesta ou naquela palavra podem esclarecer muita coisa que no poema nos parece obscuro, hermético. De minha parte, posso dizer que só compreendi em maior profundidade os poemas de Eliot e de Dylan Thomas depois de os ouvir recitados por eles próprios. (*apud* Massi&Azevedo 2006: 80)

Outra passagem da leitura de Bandeira de “Evocação do Recife”, deste ponto de vista, ganha um interesse particular. Refiro-me à sequência da cantiga de roda, que cito:

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)
De repente

nos longes da noite

um sino
(Bandeira 1993:134)

Esta passagem do poema é um exemplo rico da exploração da repetição em

Bandeira, aqui conjugada com outro recurso determinante, o do comentário parentético como brusca interrupção e alteração de plano no seio do poema. Aqui, o parêntesis prende a reflexão sobre a morte entre a cantiga de roda e o toque do sino que instaura uma segunda interrupção e viragem do texto. Joaquim Francisco Coelho, sobre a relação entre os dois dísticos, comenta:

À base do pretexto estilístico-temático da popular cantiga de roda constrói e constrói-se o poeta a sua própria cantilena negativa, recorrendo ao mesmo padrão rimático e setissilábico de seu modelo como para sugerir, ao nível técnico mas também semântico da versificação, que o metro ou as rimas que entoam as graças da natureza podem servir usualmente para negá-la ou apostrofá-la.” (Coelho 1989:313-314)

A leitura gravada de Bandeira, porém, acrescenta uma camada a esta cantilena negativa, porque o poeta *canta*, como as meninas, a cantiga de roda, entoando a sua melodia, regressando depois à leitura neutra, ou à fala, para o segundo dístico. Com este gesto, faz da frase sem música, que repete a anterior no metro e na rima, um eco neutro, ou mudo, da frase entoada. O efeito é perturbador, pois vida e morte são assim feitas rimar na brusca transição entre um som do passado e uma reflexão do presente, entre uma voz que recria a música e outra que sugere a escrita e interpreta, negativamente, os versos cantados. Se o sino que interrompe bruscamente este jogo especular – rasgando o poema com o mesmo efeito gráfico que Drummond recupera em “Reportagem Matinal” – anuncia o fogo, parece também dobrar pelo contraste entre os dois dísticos – um dístico que faz do passado um presente sonoro, o outro que o neutraliza enquanto passado perdido, transformado em texto.

Este efeito sugere a importância de uma reflexão sobre as modalidades do som na poesia memorialística de Bandeira – e sobre o modo como muitos poemas se fazem da incorporação textualizada de pregões ou cantigas, tal como o verso “Dorinha meu amor”, de “Na Boca”, que, perfeitamente integrado na lógica do poema, é na verdade uma marchinha do Carnaval de 1929. Podemos perguntar, é claro, como o leria Bandeira se também deste poema tivéssemos uma leitura gravada. Mas “Evocação do Recife”, protagonista destes dois sobressaltos associados à poesia em disco, é um caso particular pelo modo como a sua tessitura – tal como a de “Profundamente” – assenta por inteiro na percepção sonora do passado. Se o contrastarmos com “Infância”, por exemplo, poema muitas vezes aproximado deste, vemos como o poema mais tardio é inteiramente construído sobre *flashes* e imagens soltas, enquanto “Evocação do Recife”, já desde o título, se apresenta como fantasmagoria sonora¹⁰. As “vozes da infância” que identificava em “Contrição” – espécie de assombração

¹⁰ “L’elemento principale e più evidente – che fin dal titolo, dalla prima parola del titolo, “evocação” – determina il tono insieme intimo e simbolico del testo è quello della voce, cioè

vinda do passado que coloca o sujeito na posição solitária de enunciador e de ouvinte –, são aqui o fio condutor da rememoração.

2.

A articulação entre diferentes planos sonoros e a estruturação em dísticos que rimam e fazem eco era também já o recurso fundamental do poema “Os Sinos” e do seu complexo jogo de repetições que evocam as badaladas. Reproduzo aqui o poema:

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfim!...
Sino do Bonfim...

*

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão, bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por que chora assim?...

*

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão – pela minha irmã!
Sino da Paixão – pela minha mãe!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

*

Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão... Por meu pai?...-Não! Não!...

Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?...

*

Sino de Belém,
Sino da Paixão...
Sino da Paixão, pelo meu irmão...

del suono come forma di evidenza e peribilità, come persistenza e dissolvimento di uno spazio, che come universo immaginativo, è un universo sonoro.” (Arsillo 200:95)

Sino da Paixão,
Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

*

Sino de Belém, que graça ele tem! (Bandeira 1993:112-13)

Já foi muitas vezes assinalada a vinculação deste poema ao universo de António Nobre e ao seu poema homónimo. Mas se os dois poemas efectivamente fazem corresponder diferentes toques de sino a momentos fundamentais da vida, o poema de Bandeira assenta muito mais directamente sobre a exploração da onomatopeia e sobre a recriação da rima como ressonância, que procura fazer vibrar o poema com a reverberação ritmada das mesmas sílabas. O que é interessante é que nesse gesto o poema ensaia uma oscilação entre o que é da ordem do semântico e o que não é, entre a legibilidade não interpretável da onomatopeia e a sua interpretação – tensão própria da relação, também, entre canto e fala, como o exemplo anterior mostrava – aproximando-a da oscilação, central para a poética da nomeação na obra do poeta, entre o nome próprio e a sua significação¹¹. Também aqui a relação entre versos é decisiva, pois sugere uma correspondência, dístico a dístico, entre estas duas esferas: “pelos que ainda vêm” / “bate bem-bem-bem”; “pelos que lá vão” / “bate bão bão bão”. A repetição como que sela essa relação, fixando o sentido de cada sino, nascimento e morte, com a excepção do sino do Bonfim, que é deixado em versos isolados, suspensos antes de cada divisão, até à sequência final: “Sino do Bonfim, por que chora assim?...”; “Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...”; “Sino do Bonfim, baterás por mim?...”; “Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!”. Não há eco nem onomatopeia para esse sino, e a razão é clara: o sino do Bonfim dobrará um dia pelo poeta, que subsiste a todas as suas mortes e vê nelas a prefiguração da sua. É uma precoce representação da figura do sobrevivente, e da dolorosa vinculação entre a morte dos outros e a morte em vida do sujeito, que dominará tantos poemas de Bandeira, e que aqui tem a figura de um sino já com destino mas ainda sem som.

3.

No poema “A António Nobre”, de *A Cinza das Horas*, os sinos aparecem vinculados à rima sino/menino: “Tu que penaste tanto e em cujo canto / Há a ingenuidade santa do menino; / Que amaste os choupos, o dobrar do sino, /E cujo pranto faz correr o pranto:” (Bandeira 1993: 44). É a rima que Drummond recupera no seu “ABC Manuelino”

¹¹ Acontece o mesmo num poema como “Belém do Pará”: “Bembelelem / Viva Belém!” (Bandeira 1993: 132)

e sobre a qual constrói o final de “Reportagem Matinal”. E será também a rima definidora do grande poema de Bandeira sobre a figura do sino, “Natal sem sinos”, escrito no Rio de Janeiro em 1952 e publicado em Opus 10.

No pátio a noite é sem silêncio.
E que é a noite sem o silêncio?
A noite é sem silêncio e no entanto onde os sinos
Do meu Natal sem sinos?

Ah meninos sinos
De quando eu menino!

Sinos da Boa Vista e de Santo Antônio.
Sinos do Poço, do Monteiro e da igreja de Boa Viagem.

Outros sinos
Sinos
Quantos sinos

No noturno pátio
Sem silêncio, ó sinos
De quando eu menino.
Bimbalhai meninos,
Pelos sinos (sinos
Que não ouço), os sinos de
Santa Luzia. (Bandeira 1993: 220)

Tal como no poema de Drummond, “É a hora em que o sino toca / mas aqui não há sinos”. Mas enquanto em “Anoitecer” essa posição vazia criada pela hora que o sino marcaria é ocupada pelo ruído estridente da cidade, aqui não há substituição e esse ruído é o que funciona como negativo: “sem silêncio”. “Noite sem silêncio”, então, equivale a “Natal sem sinos”, duas antonomásias sugeridas, mas invertidas, que acabam por fazer de algum modo coincidir *sino* e *silêncio*, enquanto propriedades definidoras, mas negadas, que se podem qualificar reciprocamente. Não entra então neste poema nenhum som que não seja o do sino, que é silêncio. Como na releitura que a “Reportagem Matinal” de Drummond oferece das figuras deste poema, poderíamos perguntar: “o rumor das ondas o abafa / ou só se escuta no seio do mar?”

A rima sino/menino, porém, nunca aparece como tal. No dístico “Ah meninos sinos / de quando eu menino!” fica claro que uma das disjunções com que o poema trabalha é entre os “meninos sinos” e o “eu menino”, isolado no singular e próximo de outras estranhas torções da representação do eu como o “— Mim daqueles tempos!” de “Peregrinação” (Bandeira 1993:185) que isola sempre a figura que recorda o passado, mesmo que *povoado* (penso, é claro, no menino que adormece na noite de São João em “Profundamente”). “Meninos”, aqui, funciona então como antropomorfização dos sinos e ao mesmo tempo modificador do som – meninos sinos bimbalhai meninos –, gerando uma

rede de repetições incessante, em que os finais de verso se repetem aos pares, mais uma vez sugerindo, para a leitura também deste poema, a importância do eco.

No entanto, esses sinos “meninos” são chamados a “bimbalhar” pelos sinos de Santa Luzia – que aqui parece ser não mais um topónimo do Recife e dos sinos da infância, e sim os da Igreja de Santa Luzia, próxima da casa do poeta no Rio de Janeiro, onde o poema foi escrito, cenário então de um duplo “Natal sem sinos”. Estranhamente, então, e de forma retorcida, o poema parece ser também sobre o estabelecimento de um eco silencioso – um “silêncio que faz eco”, recuperando um poema de Drummond que já citei aqui – entre os sinos da infância (“onde os sinos?”) e os sinos “que não ouço” do presente. Um eco em negativo: como se os sinos da infância, rompendo o seu silêncio, pudessem dobrar pelos sinos do presente, porque estes não tocam, e substituir-se a eles numa espécie de *requiem* silencioso que faz dos sinos próximos os sinos distantes – e dos primeiros sinos o último sino.

Um jogo semelhante, mas com diferenças significativas, está presente noutro poema de *Opus 10*, “Elegia de Verão”:

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves”,
Que hoje é “mudáveis”,
E já não rima com “aves”.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.

(...)

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino. (Bandeira 1993: 215)

Aqui, o tema da passagem, ou do *Ubi sunt*, é activado a partir do som das cigarras no calor do Rio de Janeiro. Ao contrário de “Natal sem sinos”, porém, o poema parte da presença audível das cigarras, único elemento presente. As cigarras que zinem e que se ouvem através da onomatopeia, apesar de evocarem o sino – “zino, zino, zino...” –, apenas zinem “como se fossem as mesmas”. Mais uma vez, porém, não há substituição. Se o poema partilha com “Natal sem sinos” vários elementos, destaca-se radicalmente da tortuosa construção negativa da sua cena. No entanto, no jogo com o poema de Sá de Miranda, faz um

movimento decisivo para o problema que aqui me ocupa, que recorda as considerações iniciais sobre a cantiga de roda de “Evocação de Recife”. Aí, como vimos, um parêntesis invertia a cantilena numa inscrição de morte, através da repetição das mesmas rimas e da mesma métrica, comentando a morte das rosas que floriam no dístico musical. Aqui, o comentário parentético parece selar, exemplificando-o, o sentido do dístico inicial, deslocando a exclamação de Sá de Miranda do plano existencial para a vida e morte das palavras, que também mudam, fazendo do adjectivo “mudáveis” a materialização dessa mudança. No entanto, apesar de afirmar que “mudáveis”, hoje, já não rima com “aves”, o poema afirma a possibilidade dessa rima no momento exacto em que a nega. Yuditth Rosembaum destaca-o com precisão: “Porém o mais curioso é que Bandeira efetivamente rima “mudaves” com “aves”, o que o faz superar – no interior do poema – a mutabilidade das palavras” (Rosembaum 2002:49). Ora, o que isto sugere é que a língua com que o poema trabalha, ou a rima com que o poema trabalha, não é uma língua de “hoje”. É uma língua morta, que o poema activa no seu jogo sonoro, e que vincula, pela rima, tempo passado e tempo presente, mesmo que o poema depois os venha contrapor.

Já em “Natal sem sinos”, tudo é o avesso de tudo – não há presente, nem som audível, que o poema acolha sem o filtrar pelo seu oposto. A poética da língua morta revela-se enfim quando o poeta declara, no final, e em comentário parentético, que os sinos *que não ouve* são os sinos de Santa Luzia: através da onomástica ressoante, e da exploração sonora das repetições, o que reverbera é o som ausente dos sinos da infância, evocados e convocados para suscitar um eco com os sinos do presente, também calados. É esse, em rigor, o esquema de “Profundamente”, em que as vozes “daquele tempo” e as vozes de “ontem” – que o sujeito igualmente não ouve – se reconfiguram mutuamente vinculando passado e presente sob o signo da morte. Na poética da repetição de Bandeira, então, o presente ressoa apenas na medida em que rima com um passado em que o poema, forma muda, se escreve como som. Tal como na teoria do nome próprio enunciada em “Os Nomes”, que se construía no intervalo entre um sentido partilhável e um sentido individual vinculado ao poeta e, como ele, já ausente, o poema de Bandeira, na sua rima impossível entre a escrita de uma memória auditiva da infância e a sua leitura, ensina-nos, pensativos, a escutar um sino que não ouvimos.

Bibliografia

- _____. “História de Boi Morto,” *Jornal A Manhã*. Suplemento *Letras & Artes* 1/7/1951 (atribuída a Diogénes Laércio)
- Agamben, Giorgio. “Pascoli e il pensiero della voce” in Giovanni Pascoli, *Il Fanciullino*, Roma, nottetempo, 2012. 7-27.
- Andrade, Carlos Drummond de. “A Matriz Desmoronada”, *Jornal do Brasil*, 14/11/1970, caderno B, p. 8.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.
- Andrade, Carlos Drummond de. *O Poder Ultrajovem*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- Andrade, Mário. “A Poesia em 1930”, *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002. 37-58.
- Arsillo, Vincenzo. *La Fantasia della Memoria. Saggio su Manuel Bandeira*. Roma, Sallustiana, 2000.
- Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- Camilo, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.
- Coelho, Joaquim Francisco. “Forma e sentido da ‘Evocação do Recife’”, in M. Carvalho e Silva (org.), *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Presença, 1989. 309-320.
- Filgueiras, Tarciso & Peixoto, Ariane & Bediaga, Begonha. (2014). “Maria Bandeira, an elusive Brazilian botanist”. *Polish Botanical Journal*. 59. 10.2478/pbj-2014-0040.
- Massi, Augusto e Carlito Azevedo. “Manuel Bandeira, intérprete de si mesmo.” *50 Poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro, Cosac Naify, 2006. 73–83.
- Rosenbaum, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo, Edusp, 2002.
- Rowland, Clara, “Quando eu tinha seis anos: Bandeira antológico”, *Luso-Brazilian Review* 55 (2), 2018, 131-154.
- Wisnik, José Miguel. *Maquinação do Mundo. Drummond e a Mineração*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

A SEXUALIDADE DE MÁRIO DE ANDRADE “NINGUÉM O SABERÁ JAMAIS”

César Braga-Pinto
Northwestern University

Resumo: O artigo discute a recepção crítica e adaptação para o cinema do romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, e a tendência de se enfatizar o enredo, em detrimento da complexidade irônica da voz do narrador. Propõe-se então uma leitura alternativa em que Fräulein deixa de ser a heroína, e em que a psicanálise de Freud deixa de ser um instrumento de análise e se revela o assunto mesmo do romance. Finalmente, mostra como o romance pode ajudar a compreender a relação entre “sequestro” e “segredo” na escrita de Mário de Andrade.

Abstract: The article discusses the critical reception, as well as the adaptation to the cinema, of Mário de Andrade’s *Amar, verbo intransitive* (1929), and their tendency of emphasizing the storyline, thus ignoring the complex irony of the narrator’s voice. It proposes an alternative reading in which Fräulein is no longer the heroin, and in which Freud’s psychoanalysis is no longer an analytical tool, but rather the very matter of the novel. Finally, it demonstrates how the novel may help the understanding of the relationship between the terms “sequestro” and “segredo” in Mário de Andrade’s writings.

Keywords: Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; Modernismo; Freud; sexualidade.

“...mas um dia afinal eu toparei comigo

Tenhamos paciência...”

(Mário de Andrade, “Eu sou trezentos”, 1929)

Como se sabe, a reação inicial de Manuel Bandeira a *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), o primeiro livro de versos de Mário de Andrade, foi um tanto negativa: “O meu primeiro contato com o poeta (...) deslanchou em mim um movimento de repulsão: achei detestável o seu primeiro livro (...). Somente achando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins: era um ruim meio esquisito” (BANDEIRA, [1935] 2006, p.135). Bandeira refere-se a duas cartas escritas ao amigo anteriormente, onde dizia primeiro (19-10-1925) que, com exceção de três versos, o livro era “uma merda” (apud ANDRADE, 2000, p. 241), e depois (7-10-1925) que o livro era “um ruim esquisito, absurdo, bestapocalíptico onde havia o fermentozinho da personalidade” (2000, p. 244). Publicado dez anos depois, o primeiro romance de Mário, o deliberadamente freudiano *Amar, verbo intransitivo* (1927), também foi julgado um livro inferior por parte da crítica da época. Em certo sentido, é uma obra que, ainda hoje pode ser considerada, seja pelo tema e personagens, seja pelo título, linguagem e estrutura, se não exatamente ruim ou “uma merda”, certamente um tanto irritante ou repulsiva. Mas digamos que é um livro bom, mas de um bom esquisito.

De todo modo, com o prestígio alcançado pelo autor e pelo movimento modernista, o romance acabou por ser canonizado, mesmo se menos lido e comentado do que sua poesia e o celebradíssimo *Macunaíma*, lançado um ano depois, em 1928. Ao mesmo tempo, *Amar, verbo intransitivo* foi aos poucos perdendo um pouco daquilo que apresentava e ainda hoje poderia apresentar de mais heterodoxo e intratável. Isso, acredito, devido ao fato de que boa parte das leituras do romance tende a fixar-se no enredo e alinhar-se, ou ao menos simpatizar-se, com a perspectiva pedagógico-normalizadora da preceptora “Fräulein”, em detrimento dos questionamentos, mais ou menos irônicos, levantados pelo narrador, ou da construção enviesada do personagem irritante que é Carlos, um péssimo estudante, cuja sexualidade se situa entre o inescrutável e o insignificante. Proponho adiante uma releitura do romance a partir não somente de sua inquietante estranheza, mas também da estranheza como um de seus temas centrais. Ou seja, preservando o que nele ainda pode ser considerado ilegível e esquisito.

Aliás, ousar arriscar, “esquisito/a” poderia servir como uma das traduções possíveis do vocábulo inglês *queer*. Exceto que, ao contrário de “esquisito”, o adjetivo “queer” carrega uma história traumática, significando primeiramente estranho, peculiar, raro, e que (ao que consta, a partir de 1922) passou a ser utilizado como insulto para desqualificar e

estigmatizar sexualidades dissidentes, especialmente a de homossexuais. Como se sabe, nas últimas décadas o termo foi recuperado e ressemantizado por teóricos e militantes norte-americanos para denotar, em chave afirmativa, aquelas condutas, sexualidades ou identidades que não se conformam às normas burguesas. Já o português “esquisito” ocupa um espaço semântico em si mesmo um tanto idiossincrático: pois parece que é somente em nossa língua que a palavra tem qualquer conotação negativa, ao contrário do espanhol “exquisito/a”, do francês “exquis/e” e mesmo do inglês “exquisite” que, se também dizem respeito a algo raro, incomum, excepcional, dizem-no em chave positiva, significando: excepcionalmente bonito, delicado, maravilhoso, agradável, etc. A própria origem latina “exquisitus,a,um” tem o sentido de algo que é “procurado diligentemente, escolhido, extremado, distinto” (do part. pas. do verbo *exquiro*, *is, isīvi, isītum, irēre*, que quer dizer “procurar com diligência, perguntar, informar-se, inquirir, indagar, investigar”); quer dizer, em sua origem, o termo remete àquilo que se *quer*, enfim, ao objeto do desejo. Já em português, segundo o dicionário Houaiss, esquisito pode também ser usado desta forma, mas já no século XIX esta era quase sempre limitada a qualificar positivamente um gosto ou aroma. Mais comumente, esquisito denota o contrário: estranho, exótico, extravagante, desconhecido, enigmático, e mesmo “de aspecto feio e agradável”. Ainda segundo o Houaiss, o “esquisitão” seria aquele que “não demonstra empenho em submeter-se às convenções sociais”. Enfim, em português, a história do termo “esquisito” e seus correlatos, se não exclui o desejo pelo outro e pelo diferente, parece no entanto constituir, por si só, uma espécie de *desvio* etimológico. Não obstante, valeria recuperar a memória do termo “esquisito”, permitindo que o sentido de maravilhoso, estimulante ou delicioso, conviva com o seu contrário, o de estranho, incômodo ou repugnante.

Eu diria ainda que, mesmo que improvável, e mesmo se tão somente devido à ambiguidade deste termo que contém a memória de seu significado oposto, “esquisito” em português poderia servir como uma tradução livre do alemão *unheimlich*, adjetivo transformado em conceito por Freud em 1919 e traduzido para o português como “O estranho” (Edição Standard), “O inquietante” (Companhia das Letras) e, mais recentemente, “O Infamiliar” (FREUD, 2019) –e também referido em artigos acadêmicos e pela comunidade psicanalítica pelas mais variadas formas, tais como “estranho-familiar”, “familiaridade inquietante”, “inquietante estranheza”, “sinistro”, etc. Como explicam Iannini e Tavares, seus tradutores brasileiros mais recentes, o adjetivo “familiar” muito se assemelha ao alemão *heimlich*, pois “designa algo bastante familiar, mas que pode também abrigar seu sentido antitético”. Além disso:

...heimlich, , como o que é relativo ao “lar” [*Heim*], é o *familiar*, o *conhecido*, o *costumeiro*, ainda que, por ser atinente à privacidade do “lar” em oposição ao público, denote também o que é íntimo, *oculto* da vista alheia e até mesmo *sigiloso*. Assim, *geheim* tem o sentido de *secreto*, *Geheimnis*, o de *segredo*”. (IANNINI E TAVARES, apud FREUD, 2019)¹

Ao mesmo tempo, o prefixo *un-* seria a marca de uma negação, de um recalque. Em suma, de acordo com o texto de Freud, *Heimlich* (o familiar) é uma palavra “cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (FREUD, 2019, s/p), e que vem a significar uma espécie de *segredo* que deveria ter permanecido oculto, ao mesmo tempo velado e revelado, em um des/mascaramento da intimidade. O termo remete assim ao âmbito do privado, da intimidade (inclusive do corpo) que é ao mesmo tempo resguardada e exibida, oculta e exposta, protegida e vulnerável. Redefinindo: o esquisito enquanto infamiliar seria aquele ou aquilo que é, e ao mesmo tempo não é, familiar ou parte da família; o que, dentro do lar, expõe o fracasso (ou a esquisitice) do próprio casamento enquanto norma da sociedade burguesa; e o que na terra natal expõe o que há de estranho e estrangeiro na própria noção de nacionalidade.

Não é minha intenção propor adiante uma leitura psicanalítica do romance, mas tão somente explorar a maneira pela qual Mário trabalha o que estou chamando aqui de “esquisito”, ou “o Esquisito”. Ou seja: aquela estranheza que se encontra ou se esconde, não no estrangeiro (e, no caso, na estrangeira), mas na familiaridade que reside no seio do lar burguês—por fim, “a inquietante estranheza familiar”, que é uma das traduções possíveis do *Unheimlich*. Enquanto muito da literatura dita “pré-modernista”, inclusive a naturalista, está povoado por personagens esquisitões² e por esquisitices (frequentemente sexuais), hóspedes e intrusos³, ao narrar uma história que no final das contas é um tanto banal, *Amar, verbo intransitivo* se esforça explicitamente por distanciar-se da psicopatologia de toda aquela literatura que, do naturalismo à pornografia, atravessara a virada do século. E enquanto tradicionalmente a presença do estranho ou do estrangeiro no lar é perturbadora da paz doméstica, a alemã que habita temporariamente o lar brasileiro pouco transforma a paz do ambiente do lar pequeno burguês. Mas nem por isso o romance deixa de ser esquisito e *queer*, tanto na estrutura narrativa quanto no tratamento da sexualidade. Em suma, quero insistir

¹ As citações foram tiradas da versão e-book e portanto não há marcação de páginas.

² Aliás, “O esquisitão” é título de um conto de Valentim Magalhães, de 1882.

³ Por exemplo, o romance *Hóspede* (1887) de Pardal Mallet e *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida. Ver HALABURDA, 2020.

que, apesar de repetidos esforços crítico em discipliná-lo, se lido atentando-se aos seus desvios, *Amar, verbo intransitivo* ainda resiste normalização.

51 leitores

Escrito em 1923-1924, tendo dois capítulos sido publicados em 1925, um em *A revista* (Belo Horizonte, julho, 1925) e o outro em *A Noite* (Rio de Janeiro, 26-12-1925), *Amar, verbo intransitivo* só veio à luz na íntegra em 1927, três anos depois do outro grande romance modernista, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade que, por sua vez logo o considerou “romance excelente e das mais boas coisas que tem honrado as brasílicas letras” (ANDRADE, O., 1927, p. 41). O julgamento de Oswald, apesar de um tanto lacônico, merece alguma atenção. Segundo ele, o livro entrelaça

o enredo, Carlos, Fräulein, etc., com o profundo interesse que podem despertar os livros inocentemente pornográficos, e as confissões. As confissões são de certo o melhor pedaço...Fica dali apenas um gosto de humanidade salgado, duro, persistente, que dá vontade de escancarar janelas surrealistas” (ANDRADE, O., 1927, p. 42).

Já segundo o próprio Mário, o assunto “bem bonzinho” do romance lhe interessava menos do que a língua, fruto de sua “vontade deliberada de escrever brasileiro” (ANDRADE, 1944, p.25). No geral, porém, a primeira recepção do livro não chegou a ser inteiramente positiva. Na ocasião de seu lançamento, a crítica logo de partida o acusou de excesso de freudianismo (ANDRADE, R.M.F, 1927); chamaram-lhe de “complexo” e “confuso”, cujo autor teria tomado uma “indigestão de Freud”, com “páginas intoleráveis de subfreudismo delirante (ATHAYDE, 1927); e, pouco mais tarde, taxaram-no de “freudismo abstruso” (GRIECO, 1929). Tristão de Athayde reavaliaria sua opinião anterior, admitindo que o romance seria, antes de mais nada, uma “sátira do freudismo” (ATHAYDE, 1928). Mas Alfredo Schmidt ainda considera que, apesar de conter “coisas bem marcantes”, o livro é “errado porque o autor trata dentro do romance de problemas que não cabiam dentro dele” (SCHMIDT, 1928, p. 87). Não temos acesso às primeiras impressões de Bandeira ao ler o livro, já que a carta enviada do Pará na ocasião –“carregadinha de afeições, de poemas, de brincadeiras” –foi extraviada (ANDRADE, 2000, p. 344), mas o poeta logo depois publica em *A Semana do Pará* (23-3-1927) um artigo em que elogia o romance, chamando-o de “obra macanuda” *ironicamente* denominada “idílio” e comparando-o ao “Dédalo de Joyce”, por serem ambos “profundamente nacionais”; e destaca as “múltiplas perspectivas que, como a de espelhos defrontantes, se escancaram de súbito na prosa vai-não-vai, pensa-que-pensa de

Mário, prosa que não se nos depara feita, mas como que se faz à vista da gente”. Já Prudente de Moraes Neto considerara o livro “escandaloso e inquietante”, mas pondera:

A exposição admirável dos sentimentos é admirável sim, mas não como exposição, que Mário de Andrade é até confuso, não só por que não pensa com bastante clareza como porque não se exprime com precisão. O pensamento dele não é direto, é circular [...] o estilo dele é um estilo de grande poeta. Cheio de imagens e metáforas. Num ritmo que é mais do que um simples ritmo poético: ritmo de música, ritmo de dança, ritmo maxixado, Mário de Andrade é desgraçado pra requebrar. (NETO, 1927).

O próprio Mário já concordara, no *Diário Nacional*, (São Paulo, 4-12-1927), que o livro estava sim “gordo de freudismo”, mas rebatia: “é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro”. Por fim, mostra-se um tanto frustrado com a recepção do romance, que ele considera equivocada. Em carta a Manuel Bandeira (6-4-1927), procura esclarecer algumas de suas intenções, ao mesmo tempo em que sugere outras vias de leitura:

[...] livro pra mim hoje não passa dum jeito da gente manusear um caráter, beijar na boca uma alma de gente como a gente e tão diferente no entanto. Isso é que é bom num livro, isso é que livro mostra bem mais que as outras artes, isso que ninguém percebe aqui. Estou fatigado. A publicação dum livro da importância capital que nem o *Amar, verbo intransitivo*, quem me percebeu essa importância? Importância pra mim e de mim quero falar. Quem me percebeu? Recebo elogios, recebo descomposturas, já tiveram o descaramento de falar que é o melhor romance brasileiro e tiveram o descaramento de falar o contrário também. Mas o que eu queria com ele, o que eu sofri nele, um confrontinho de datas, 1923, com as “Danças” também do mesmo ano e otimismo de depois, e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu (ANDRADE, 2000, p. 340).

Ofuscado pela publicação de *Macunaíma* um ano depois, desde então o romance tem sido relativamente pouco estudado e, de certo modo, passou por um processo de relativa domesticação, evitando-se lidar com os “requebros” da “prosa vai-não-vai”, as confissões e o “beijo na boca” de personagens que se definem como ao mesmo tempo familiares e estranhos. Já em 1932, ao ser “traduzido” para o inglês como *Fräulein* –segundo Mário um dos dois livros que mais lhe renderam em direitos autorais (ANDRADE, 1944, p. 73)– eliminaram-se os comentários e digressões circulares do narrador e introduziu-se a separação em capítulos, com ênfase exclusivamente na linearidade da narrativa, com o intuito de aumentar o apelo comercial do livro. Anunciado no *New York Times* (24-8-1933, p. 13) como a maior sensação desde o (explicitamente homoerótico) filme alemão *Mädchen in Uniform* (1931, dir. Leontine Sagan), famoso pelo beijo entre a aluna Manuela e sua preceptora *Fräulein von Bernburg*, a resenha publicada a seguir no mesmo *New York Times* elogia,

aliviada, o recato do romance: “Contrary to the implications of its theme, there is no vestige of offensiveness in the story, with so delicate and fastidious a restraint has the author handled his somewhat dubious materials” (“A Governess”, 1933).

O próprio Mário suprimiria parte das digressões na segunda edição (volume 3 das *Obras Completas*), de 1944, inclusive as que mais explicitamente se referem a Freud, como as páginas em que o narrador busca na infância de Carlos explicações para seu caráter.⁴ Segundo Lucotti, as exclusões tiveram o propósito de “compactar o enredo em torno das vicissitudes do ‘amor intransitivo’”, de modo que “a narração adquire uma fluidez maior, apagando a voz contrapontística do narrador” (LUCOTTI, 2019, p.194), sem por isso eliminar de todo a disputa entre o narrador e as personagens pelo lugar de protagonista do romance (2019, p. 195). Com efeito, se a narrativa se torna relativamente mais linear e fluida, não se eliminam as ambiguidades entre as opiniões ou “confissões” do narrador, do autor e das personagens, expressas através do discurso indireto livre.

Nas duas décadas que sucederam à morte de Mário, em 1945, o romance atraiu pouca atenção: uma nova edição foi publicada pela Editora Martins dez anos depois, em 1955, e outra só em 1972. A partir da década de 1960, vários cineastas começaram a demonstrar interesse em adaptá-lo para a tela: em 1960-61, José Hipólito Trigueirinho Neto (com Glauber Rocha) declara sua intenção de filmá-lo e de convidar para o papel de Elsa a atriz russo-brasileira Lola Brah (que acabara de participar em sua adaptação de *Bahia de todos os santos*, 1960); em 1964, Walter Hugo Khoury, que vinha de filmar *Noite vazia*, também cogita adaptar o romance (com o título *Idílio*), com Odete Lara no papel principal; em 1968, Antônio Carlos Fontoura chegou a obter os recursos da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica) para o financiamento de seu projeto de adaptação, abandonando-o para filmar *Copacabana me engana*, cujo protagonista guarda alguma semelhança com o Carlos de *Amar, verbo intransitivo*; e a partir de 1971, a atriz Odete Lara, anteriormente já cogitada por Khoury para o papel principal, se esforça por produzir o filme, cujo roteiro estaria a cargo de Paulo Emílio Sales Gomes, Paulo Sacks e Luís Carlos Ripper (também na direção). Difícil não imaginar o destino do romance se tivesse sido adaptado por aqueles diretores, ou se contasse com o brilhantismo de Odete Lara no papel da preceptora alemã. Acontece que o romance seria finalmente adaptado só em 1976, mas nas mãos de um diretor muito mais recatado, com o título *Uma lição de amor*, longa de estreia de Eduardo Escorel, com a

⁴ Não tive oportunidade de cotejar as duas edições, mas segundo Lucotti, são onze as passagens suprimidas da primeira edição, sendo 12 as páginas eliminadas sobre a infância do personagem (Lucotti, p. 192).

colaboração de Eduardo Coutinho no roteiro e memorável atuação de Lillian Lemmertz no papel principal. Curiosamente, o premiado filme de Escorel deixa de lado a técnica cinematográfica do romance, já notada pelo próprio Mário (apud DUARTE, 1985, p. 293) e muitos outros, para focar tão somente no enredo da iniciação sexual do personagem⁵. Sem chegar a ser ruim, mas também sem conter nada de esquisito, o filme exclui também qualquer sátira à pequena burguesia paulista, para se concentrar no “idílio” propriamente dito, aparentemente sem qualquer ironia. Aliás, com poucas exceções –como o olhar de Fraulein sobre o pescoço delicado do efebo, ou talvez as duas cenas em que a câmara se detém voyeuristicamente na nudez de Carlos, de costas, durante o banho –*Uma lição de amor* revela-se antes de mais nada como uma fantasia burguesa, masculina e heterossexual. Como aponta Jean Claude Bernadet, logo na época do lançamento, o filme

redimiou os burgueses Sousa Costa, limpando-os de conotações burlescas que marcam os personagens de Mário de Andrade. Os Sousa Costa foram, de certo modo, recuperados [...] É indiscutível o retrocesso do filme em relação ao romance do ponto de vista crítico [...] um filme de qualidade que apresenta burgueses de qualidade [...]. Essa polidez, esse recato, essa altivez [...] são também uma maneira aristocrática de não entrar no mérito do assunto, de pairar acima das contradições”. (BERNADET 1976)

Desde então grande parte das leituras e adaptações de *Amar, verbo intransitivo* tem enfatizado a iniciação do adolescente em matéria de sexo e, em particular, a psicologia ou subjetividade da professora alemã, quase sempre considerada a heroína, mesmo quando reconhecida a complexidade ambivalente do narrador. Um raro e bastante audacioso desvio nessa trajetória foi a primeira adaptação do romance para o teatro, em 1982, por Roberto Cordovani, do Grupo Arte Livre, com ele mesmo no papel de Fräulein, “em travesti”, como se dizia na época (MAGALDI, 2015, s/p).

Além disso, infere-se com frequência que o possível aspecto autobiográfico seria suficiente para reforçar tal protagonismo, em particular a influência de uma primeira professora de alemão do autor –segundo T. A. Lopez, a Sra. Else Schöler Eggbert,– influência de certo modo sugerida pelo próprio Mário em sua crônica publicada no *O Estado de S. Paulo*, em 31-12-1939, em que Mário diz ter decidido estudar alemão por volta de 1923, quando já tinha 30 anos de idade, como antídoto à francofilia dominante. Além de Else, que

⁵ O diretor mesmo comenta: “Em termos de um filme a fazer, passados 50 anos, nos pareceu que sobrevive muito mais o interesse pela história de Carlos e Fräulein do que pela técnica cinematográfica do romance [...] trabalhei mais no sentido de obter uma certa eficiência narrativa do que em experimentar novas possibilidades expressivas [...] Hoje, nos parece que satirizar a burguesia Paulista dos anos 20 não teria muito interesse” (*Opinião*, Rio de Janeiro, 7-5-1976)

deu nome à personagem, Mário menciona uma segunda professora, a qual T.A. Lopez identifica como sendo a loura Fräulein Käthe Meiche-Blosen, sua tutora durante o período 1923-1925/6, (LOPEZ, 2007, p. 278), e por quem, segundo a cantora Lotte Sievers, que o conheceu em 1923, Mário estivera loucamente apaixonado (apud LOPEZ, 1984, p. 36). Ainda segundo T. A. Lopez, a Elsa do romance teria sido inspirada nas duas professoras, de forma amalgamada com o próprio Mário de Andrade (2007, p. 282). Pouco se sabe, e pouco se fala do professor que as sucedeu, segundo Mário um “soldado do exército prussiano”, “um rapaz semiuniversitário, de larga cultura, mas de tal forma imbuído de caracteres e qualidades infragermânicas que às vezes eu me punha diante dele, atônito, sem saber exatamente se estava tratando com um legítimo ‘homo sapiens’” (ANDRADE, 1939).

Assim, a coerência e proeminência de Fräulein enquanto protagonista é paulatinamente aceita, além de identificada como musa ou amor platônico do próprio Mário, enquanto seu perfil psicológico é frequentemente unificado e simplificado. Mas como o próprio narrador especula jocosamente: havendo 51 leitores para o romance, cada um deles poderá criar sua “Fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio” (ANDRADE, 1972, pp. 21-22). E uma delas, *mas apenas uma*, seria aquela que emerge na descrição fantasiosa deste narrador que já foi chamado de machista (RAMOS 1979, p.84), e que a imagina, apesar da imperfeição do corpo, como particularmente sedutora: “O que mais me atrai nela são os beijos, curtos, bastante largos, sempre encarnados” (ANDRADE, 1972, p. 23). Curiosamente, parece ser esta, e não as outras 50 *Fräuleins* que permaneceu no imaginário associado ao romance.

Associada à influência das duas tutoras, a questão das fontes alemãs do autor, desde o expressionismo à obra de Goethe (em particular o seu idílio *Hermann und Dorotea*), tornou-se obsessão da maior parte da crítica sobre o romance (CRUZ, 2013; RAMOS, 1979; LOPEZ, 1984; 2013; BECKER, 2008; SOUZA, 2018; GARCIA, 2018; BEBEE, 2019). Além disso, direcionada pela marcação do subtítulo –“Idílio”–, ou pela declaração que o livro seria uma imitação de *Paul e Virginie*, de Bernardin de Sain-Pierre, *Amar verbo intransitivo* tem sido assim caracterizado predominantemente como uma história de amor, talvez mesmo porque “idílio” possa de fato significar, segundo o Houaiss, “amor terno e delicado” ou “colóquio amoroso”, mas também simplesmente um poema curto, “fantasia” ou “devaneio” – isso presumindo-se que o título esteja desprovido de qualquer ironia ou intenção paródica. O próprio Mário dá a pista que despista, ao comentar em suas anotações que “[I]dílio para mim é todo passe de amor, cheio de doçura e sobretudo de pureza” (ANDRADE apud FIGUEIREDO, 2009, p. 382). Sem necessariamente desconsiderar o que há de irônico no

romance, a fortuna crítica acaba por resumir o enredo do romance como “a iniciação amorosa de um jovem da burguesia ascendente de São Paulo, Carlos, a ser efetuada pela governanta e professora de alemão e de piano, Elza, a “Fräulein” (SOUZA, 218, p. 210)⁶. Acontece que o efeito de tal ênfase na personagem feminina e na narrativa do idílio, geralmente em detrimento do papel do narrador e das ambivalências, contradições e da artificialidade na construção do aluno Carlos e da própria Fräulein enquanto personagens, corre o risco de transformar em norma a “amorologia” professada por Fräulein, desconsiderando-se assim o lugar da ciência do amor por ela criticada, ou seja, o freudianismo de que o romance trata explicitamente, às vezes com reverência, outras com certa impaciência.

Ou seja, um mero resumo do enredo e a análise psicológica dos personagens não podem dar conta do que se passa (ou não) entre o adolescente Carlos, 16, e a Fräulein Elza, 35 anos, governanta e professora de línguas e piano, e tudo aquilo que os une e que os separa, que os atrai e os repele. Pois a verdade é que com a atenção exigida ao enredo, fragmentado e interrompido tanto pelo narrador como pelos próprios personagens, somente a duras penas se sustenta, e com certeza mais de um leitor se distrairá ou perderá o fio da meada. E mesmo se o que se passa entre e separa os dois personagens fosse de fato amor, e se o amor é intransitivo, obviamente não há nem correspondência nem reciprocidade. Como sugere Telê Ancona Lopes, “o idílio”, anunciado pelo narrador é “texto de ironia”, posto que “idílio sem importância maior” (LOPEZ, 1984, p. 17); e o próprio narrador, na primeira edição do romance (trecho posteriormente eliminado), comenta que “com efeito mesmo Fräulein fora inútil pra evolução do rapaz” (ANDRADE, 1927, p. 200, apud LUCOTTI, p. 194) que, segundo ele, seria “muito cotidiano pra tais idealizações” (1972, p. 79). O que me interessa sobretudo é justamente esse “sem importância” da presumida história de amor. Pois não é a preocupação com o cotidiano e o fato desimportante que de certo modo caracteriza o Modernismo em geral?

Eu arriscaria ainda dizer que, não somente não há muito amor, como também há relativamente pouca sensualidade e erotismo nesse romance intransitivo, quase solipsista ou, por assim dizer “onanista”. São apenas ocasionais as referências ao físico dos personagens, como as pernas musculosas de Carlos e o corpo de Fräulein, “pesado e bastante sensual” (ANDRADE, 1972, p. 22). Na verdade, há mais sensualidade nos repetidos

⁶ Sem desmerecer a investigação minuciosa e rigorosa da crítica em relação às fontes, minha preocupação aqui é com a ênfase na psicologia de Fräulein, ou seja, na análise que procura decifrar os supostos desejos e intenções da personagem.

encontros protoincestuosos entre a boca de Carlos e os cabelos das irmãs do que em sua educação amoroso-sexual propriamente dita. A primeira manifestação da sexualidade de Carlos apenas se insinua, conflituosamente, na solidão masturbatória do quarto:

Para não estar mais assim esfregando lentamente, fortemente, as palmas das mãos uma na outra, aperta os braços entre as pernas encolhidas, musculosas. Não pode mais, faltou-lhe ar. Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar, murmura: – Fräulein!” (1972, p. 45).

Por sua vez, o único momento explícito de prazer sexual da preceptora ocorre no encontro solitário com a natureza, e não na presença do jovem discípulo:

Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vãos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal, E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, uma expressão dolorosa de gozo, ficou feia” [...] (p.135).

E novamente, durante o mesmo passeio, ao chegar ao fundo de uma gruta, no conhecido clímax, frequentemente associado ao quadro do expressionista norueguês Edvard Munch: “Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pode mais. O corpo arrebitou. Fräulein deu um grito” (p. 137).

O momento da primeira manifestação física do desejo de Carlos na presença da professora é na verdade atrapalhado, ambivalente, entre infantil e presumidamente viril, sufocando o medo e, finalmente, respaldado pela imaginação cinematográfica e pelo distanciamento crítico:

Enlaçava-lhe a cintura enfim, puxou-a. Botou a cara gostosa no colo dela, aonde nascem os aromas que atarantam. Lhe beijou as roupas. Depois sentiu um medo grande dela, vergonha desmedida, se refugiou dela nela. Sensualmente afundou olhos, nariz, boca, muita boca no corpo da querida. Pra se esconder. Fräulein sufocou-o contra o peito, com os seus braços enrolados.

Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente do noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos no cinema? Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fraulein na boca” (p.80).

De resto, como se tem notado, as insinuações ao sexo por parte do narrador são quase sempre elípticas, expressas em frases interrompidas, envergonhadas (LOPEZ, 1984, p.26). No momento em que começam a se repetir os encontros noturnos entre os dois “amantes”, o próprio narrador (autor?) procura justificar seu recato, programaticamente contrapondo seu projeto de literatura moderna às descrições demasiado explícitas do

Naturalismo. Ao se referir a Carlos e suas “preferências brasileiras”, por exemplo, resiste à tentação de uma exposição vulgar daquela literatura de teor psicopatológico ou pornográfico que ainda circulava nos meados da década de 20: “Se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar este idílio entre os descaramentos naturalistas, isso é impossível, não quero” (1972, p. 151). Afinal, estas “preferências [sexuais] brasileiras” que “contrastavam com a honestidade clássica do amor tese [de Fräulein]” não têm “nada de perverso”, e não passam de pequenas insinuações, “beijos na orelhinha direita”. Apenas servem para contrapor, de um lado, o “ponto final” da moralidade alemã, e de outro, as “reticências” da sensualidade brasileira, o “amor da invenção, preferência, livre arbítrio”, enfim, o amor enquanto capricho. Em suma, ao evocar caprichos ao invés de enumerar perversões, o narrador acaba por banalizar os personagens e suas “preferências”, removendo-os do universo naturalista do bizarro, e aproximando-os da experiência e imaginação do leitor comum. A preferência pelo gesto elíptico fica evidente no momento de narrar a suposta consumação do ato sexual:

...obedeço a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto. Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda: Quais eram de fato as relações entre Fraulein e o criado japonês?” (p.90)

Expresso no discurso indireto livre do narrador, o “amor de tese” que Fräulein se incumbem de ensinar é essencialmente normativo e burguês, destinando-se ao casamento, trabalho, reprodução: “Deve-se ter filhos [...] O homem tem de ser apegado ao lar” (p. 32). Tal pedagogia envolve um trabalho disciplinar de intenções profiláticas, para “prevenir os inexperientes, da cilada das mãos rapaces” e “evitar as doenças, que tanto infelicitam o casal futuro” (p. 32). No limite, essa educação se introduz de uma perspectiva marcadamente eugenista, em que a saúde do casal deve assegurar a saúde da prole, produzindo “filhos robustos” e mulheres fecundas, a partir do acasalamento com “raças superiores”. Conforme a tipologia do narrador, a interioridade do “homem do sonho” (idealismo romântico, seriedade, apego à pátria e à família) e a exterioridade do “homem da vida” (adaptabilidade pragmática até o limite do imperialismo e desejo de conquista) que caracterizariam o alemão típico, regulam também a pedagogia da preceptora. Seu lado “homem do mundo” guarda em segredo sua índole eugenista, a ideia de superioridade racial e o desejo de dominar o mundo (p. 28). Vendo-se superior a negros, índios e portugueses, pergunta-se: “e então os brasileiros misturados”? (p. 33). Seu instinto de adaptabilidade inato (mas não de assimilação promíscua) impede-a que exponha tais sentimentos eugenistas, exceto “quando entre amigos de segredo,

e alemães” (p. 33). Ao penetrar no lar brasileiro, Fräulein terá a missão de um “ponteiro do relógio familiar [...] extraindo as últimas lascas da desordem, polindo os engruvamentos do imprevisto” (p.15). Sua tarefa é “evitar um desastre” (p. 56) e “criar um lar sagrado” (p. 59). Ainda assim, dentro da normalidade cotidiana do lar burguês brasileiro, o elemento civilizatório estrangeiro não deixa de ser ligeiramente perturbador, inquietante: “Sousa Costa queria muito bem o filho, é indiscutível, porém isso de amores escandalosos dentro da própria casa dele, lhe repugnava bastante. Não é que repugnasse propriamente...fazia irritação.” (p. 155). Em todo caso, diante do “brasileiro misturado”, a pedagogia do idílio é, por definição, infecunda, intransitiva, sem qualquer futuro e destinada ao fracasso. Mesmo na encenação do “brincar de família” com as irmãs (em que apanha uma “gripe danada” p. 119), não cabe a Carlos o papel de pai, e ele contenta-se com a função banal e descompromissada de “visita” (p.109). Já próximo do desfecho, o mau aluno ainda resiste em assimilar a lição reprodutiva: “Era horrível! Casar ainda, mas ter um filho... UM FILHO! Não! era impossível! que medo! [...] antes morrer!” (pp. 160-161).

Enfim, o que dizer desta importante desimportância de Carlos e de toda falhada educação sentimental e sexual? Por um lado, vale lembrar que Carlos (de Moraes Andrade) é o nome do próprio irmão de Mário, a quem o livro é dedicado, e tal coincidência é tão irônica quanto desorientadora, pois o adolescente dificilmente poderia ser somente objeto de pura crítica e deboche (como não o será Macunaíma). Enfim, tanto Fräulein, cujo “nome” causa estranheza apenas pela novidade [“Fräulein... nome esquisito! Nunca vi!” (p. 15)], quanto Carlos, cujas perspectivas não vão além de herdar a fazenda do pai (um “femeceiro irreduzível”), representam dois aspectos da normalidade convencional. O próprio Mário insistirá que seu jovem personagem não passa de

um indivíduo normal que nem amídalas inchadas não teve em piá”. E acrescenta: “não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos. Em parte enorme: má educação e maus modos [...] uma constatação da constância cultural brasileira [...] uma constatação de uma infelicidade que independe dos homens” (“A propósito de Amar, verbo intransitivo”, SP, *Diário Nacional*, 4-12-1927”).

E se há alguma esquisitice no comportamento ou no caráter-sem-caráter de Carlos, esta só pode ser parte da esquisitice, um tanto familiar, expressa na indefinição preguiçosa e protomacunaímica que caracteriza o “brasileiro misturado”. Tal indefinição não deixa de estar presente na análise da sexualidade banal do adolescente cujo corpo mostra-se indeciso entre o masculino e o feminino:

O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa duma força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e doçura mesmo fêmea, jovialidade! (p. 42).

Alguém poderá argumentar que no final do romance o rapaz se ergue “muito digno, sem fraqueza, sem feminilidade” (p. 170). No entanto, nem mesmo esta forjada masculinidade chega a ser de todo viril, e Carlos não chega a cumprir o projeto de tornar-se o “bom homem que tinha que ser, honesto, forte, vulgar” (p. 170). Sempre avesso ao casamento, rejeita o amor ou, possivelmente, é condenado a não conhecê-lo: “Carlos não namorará” (p. 178).

Por outro lado, há sempre uma certa concordância discordante na analogia entre a educação sentimental fracassada de Carlos e o discurso da identidade nacional que estrutura o romance. A preguiça de estudar seria típica dos brasileiros (p. 52), assim como a deficiência no amor corresponde à característica do brasileiro mal-educado e um pouco sádico (machucador). Depois de quinze dias, o trabalho de iniciação afetivo-sexual da educadora, sua dita amorologia ainda não demonstrava qualquer resultado. Ao mesmo tempo, segundo o narrador, a educação de Carlos fracassa não somente por ser precipitada, mas devido a sua incapacidade de somar, ou seja, de certa impaciência em relação ao trabalho de acumulação do aprendizado, que é também característica nacional:

A aritmética nunca foi propícia aos brasileiros. Nós não somamos coisa nenhuma. Das quatro operações, unicamente uma nos atrai, a multiplicação, justo a que mais raro frequenta os sucessos deste mundo vagarento. De resto, nós já sabemos que Carlos estragava tudo. Castigos da multiplicação. (p. 47)

Com efeito, na numerologia sexual-amorosa e identitária de Mário (lembre-se o “eu sou trezentos, trezentos e cinquenta”; ou ainda, em “Ode ao burguês”: “ódio à soma!”), a “paciência” tem papel importante, como confessado no conhecido conto confessional “Frederico Paciência”, escrito e reescrito entre 1924 e 1942. No caso de Carlos, os passos, os ritmos e as operações exigidas pela tabuada da educação sentimental e sexual não são devidamente respeitados; e apesar de, ou talvez justamente porque precipitada, a iniciação de Carlos é como a de quem caminha para o suplício: “Mais hesitações que degraus” (p. 99). Finalmente, o amor almejado se desfaz, se familiariza ou se cotidianiza: “E esquisito: o amor realizado se torna parecido com amizade”; e Carlos “cruza as pernas, que é sintoma de amizade” (p. 100-101).

Além disso, no momento em que deveria explicitar-se o programa da amorologia normativa para a qual Fräulein fora contratada, confunde-se as hesitações de Carlos tanto

com as divagações da professora, quanto com as especulações do próprio narrador e, possivelmente, também com as preocupações e sentimentos do próprio autor. Este momento é o que pode ser considerado o centro, ou um dos 51 centros (anti-) freudianos e sexológicos do primeiro romance do “excêntrico” Mário de Andrade (MARQUES, 2018). Trata-se no caso de explicar e controlar as “primeiras fomes amorosas do rapaz”, expressão que o narrador prefere ao termo psicanalítico libido, “mais antipático, vago e masculino, e de duvidosa compreensão leitoril” (p. 57). Trata-se ao mesmo tempo de encontrar maneiras de se evitar o que o pai de família enfaticamente considera “UM DESASTRE!” (assim grafado em maiúsculas e pontuado pela exclamação), o que na mente de Sousa Costa significa a ameaça da influência perniciosa de amantes potencialmente inclinadas ao vício: “Uma era morfínômana, outra eterômana, outra cocainômana” (p. 56). Como corretivo, a professora alemã propõe uma disciplina do “amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras”, o que se tornara “uma necessidade desde que a Filosofia invadiu o terreno do amor!” (p. 58). A frase, logo depois repetida e ligeiramente modificada – “hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor” – dá origem a uma longa digressão em que o narrador defende o aspecto contraditório da personagem de ficção, associando-a à “discordância, eminentemente realista” (p. 63), característica de todos os seres humanos. As angústias da disciplinadora, assim como da família que se quer burguesa, em seu desejo de reafirmar valores, convenções, normas sociais e, principalmente, sexuais, agravam-se diante dos questionamentos introduzidos pela filosofia e, sobretudo, pela psicanálise. Entre eles, o narrador refere-se à invenção do binarismo de gênero, “este saborosíssimo cisma em seres imperfeitos machos e fêmeas imperfeitas” (p. 61). A partir daí, prossegue descrevendo a esquisitice (um tanto familiar) apresentada pela psicanálise de Freud que “veio fortificar mais as escrituras de Fliess, de Kraff-Ebbing, sobre nossa imperfeita bizarria!”, pois Freud “[a]firmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível e desagradável” (62). E por fim, é o narrador (parece) quem finalmente proclama, em sentença toda maiúscula e peremptória: “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO” (p. 62).

Para além da natureza contraditória da personagem Fräulein, o que se pode afirmar, ou confirmar, a partir daí, a respeito da sexualidade de Mário, digo, de Carlos? Se a princípio o circunlóquio acima é motivado pela necessidade do narrador de explicar a discordância da personagem consigo mesma e, logo, a inexistência de qualquer personalidade concordante, a discussão generalizante sobre o hermafroditismo e a arbitrariedade da divisão

de gênero que se segue, por mais “incrível” e “desagradável”, supera a teoria do andrógino, ou seja, “a fábula discreta contada por Platão no Banquete” (p. 62), e aplica-se também a Carlos, como a todos os seres sexuados ou sexualizados⁷. E quem poderá dizer que não é a complexa numerologia identitária de Mário de Andrade que aqui retorna e novamente se confessa: “Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos” (p. 61)? Se a pergunta não exige resposta, é justamente esta a tônica da crítica ao freudianismo de que o romance se serve de forma mais ou menos dúbia, ou seja, do fato que, se decifrar o “segredo da alma” é o objeto da psicanálise, tal projeto é destinado ao fracasso, já que o que nos caracteriza é a imperfeição, inclusive sexual e de gênero. Fracasso ou impossibilidade investigativa que no romance se confirma com a fórmula “ninguém o saberá jamais”, resposta repetida em diversas ocasiões a perguntas tais como: – por quê Dona Laura ignora as escapadas do marido? (p. 18); – quais as motivações de Fräulein ao explicar-se a Dona Laura? (p. 56); –Carlos e Fräulein detestavam o último quarto de hora das lições por causa do ditado ou vice-versa? (p. 77); –os chamados instintos de Fräulein seriam “altos ou baixos”? (p. 78); – qual a relação entre família, pátria e futuridade? (p. 96); – por que Fräulein chora quando descobre que não fora a primeira? (p. 103); –o prazer que Carlos sente no “quase” do discurso, na hesitação da vontade de confiança diante dos camaradas, seria um prazer consciente ou inconsciente? (p. 106). No limite, tal impossibilidade (do saber) se aplicaria também a toda busca que se destina a desvendar a alma do brasileiro misturado, o que Macunaíma viria a confirmar.

Se fiarmos na explicação oferecida pelo próprio Mário, este “ninguém jamais saberá” é o verdadeiro motivo da “sátira dolorosa” daqueles que hoje “não conseguem mais perceber a verdade de si mesmos” (“ANDRADE, 1984, p. 154). Mas se, segundo ele, a verdade dos homens e mulheres modernos tornou-se inescrutável (mas por quê, e desde quando?) –qual seria para ele a natureza e verdade do segredo que agora a psicanálise supostamente se encarregara de decifrar a partir de conceitos como “libido”, “inconsciente”, “sublimação” e “recalque”?

⁷ A leitura de Cristiane Rodrigues de Souza parece partir mais do ponto de vista de Elsa do que o do narrador e, apesar de em outros momentos adotar uma perspectiva freudiana do romance, não considera a teoria de Freud da bissexualidade levantada pelo próprio narrador, preferindo explicar a indecisão sexual conforme o mito platônico do andrógino que, ao contrário, estaria na origem da *heterossexualidade*: “O mito andrógino e a sensação de falta e de fragmentação, de todo ser humano” (SOUZA, p.220).” No entanto, o narrador não parece ir nesta direção: “E se quiserem [...] é lembrar a fábula discreta contada por Platão no *Banquete*. .. Porém o que importa são as afirmações daqueles alemães sapientíssimos [...]. (ANDRADE, 1972, p. 62)

O sequestro impossível

Prudente de Moraes Neto foi o primeiro, e que eu saiba o único, a chamar a atenção para outro momento freudiano decisivo na narrativa de *Amar, verbo intransitivo*. Segundo ele,

...dois trechos propriamente do romance traem francamente uma influência científica: a amamentação do garoto e o sequestro da palavra “segredo”. O último, por mais que se disfarce, com jeito de quem não quer nada e está ali por acaso, ficou positivamente com o rabo de fora’ (NETO 1927).

Ao que parece, o primeiro trecho foi (felizmente) eliminado na segunda edição. Em todo caso, é o segundo trecho que mais interessa, pois aponta para, digamos, a chave (anti)psicanalítica do romance. O autor do comentário não leva adiante seu *insight*, de modo que ficamos sem saber ao certo o que quis dizer, ou seja, o que significaria esse *sequestro* da palavra e, mais especificamente, qual sua relação com a ciência de Freud que, supostamente, promete desvendar os “segredos da alma”. Sabemos somente que, de aparência desimportante, o sequestro disfarçado denuncia algo que deveria ter ficado oculto.

O trecho a que Prudente de Moraes se refere é, segundo ele mesmo nota, de uma desimportância notável. Trata-se do momento em que entre Carlos e Fräulein se esconde uma palavra, e que se manifesta apenas na forma de uma rasura: “Nós hoje encontramos uma palavra na lição...Sabemos como é em português, porém não há meios de lembrar. Parece incrível, palavra tão comum ... E nem eu nem Carlos!” (p. 112). Ao invés de procurar o significado no dicionário, os dois procuram a tradução da palavra rasurada na memória ou, se quisermos, no inconsciente. O caso do esquecimento da palavra alemã que se recusa a traduzir-se ao português causa uma estranha inquietação no jovem estudante, que resiste antes de finalmente revelá-la à irmã: trata-se de *Geheimnis*, cuja raiz é *heim*, casa ou lar, vocábulo que ocupa justamente o centro in/familiar do *Unheimlich* de Freud discutido no início desse artigo. Fräulein por fim parece lembrar-se da tradução em português, mas por algum motivo não consegue pronunciá-la: “Por que razão? Estranho... Nota que a boca, a língua se amoldam pra rasgar as consoantes da palavra e uma coisa qualquer proíbe. Carlos? Não, não pode ser Carlos, ela imagina. Porém, o que será? Se irrita” (p. 117). Aliás, diante da proibição, Fräulein irrita-se como anteriormente irritara-se diante da explicação do “DESASTRE” por Sousa Costa: “[a]quelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na inda mais”, pois “[q]ueria, exigia, sujeito, verbo, complemento” (p. 57). Finalmente, lembrando-se da tradução, juntos, pronunciam-na:

É segredo! [...] E ambos têm uma desilusão, palavra tão sem significância. Fräulein se admira de não ter dado com ela mais cedo, come calmamente. Carlos acha agora que não tinha razão pros terrores do almoço e do dia, come satisfeito. Nunca ninguém descobrirá!” (p. 118).

A cena poderia suscitar uma quantidade de questões associadas a problemas de tradução, à família e ao familiar, ao nacional e ao estrangeiro, etc., mas acaba se revelando uma questão banal. Assim, entre uma Fräulein irritada em um Carlos amedrontado existe um “segredo” que se revela sem se revelar; na verdade, antes de qualquer segredo há somente uma palavra estrangeira e uma *palavra traduzida mas sequestrada*, para voltar aos termos empregados por Prudente de Moraes. Paradoxalmente, ao ser resgatada deste sequestro, a palavra revela-se vazia e insignificante, e talvez por isso ainda mais secreta, já que segundo o narrador ninguém “descobrirá” (note-se modificação significativa das ocorrências anteriores, em que se dizia “saberá”) –quer dizer, talvez alguém [“Sousa Costa não sei.” (p. 118)] descubra-o, mesmo se intuitivamente. Na confusão entre significado e significante, conteúdos ocultos ou revelados, o estranho segredo sem segredo dos lares sagrados e dos seres imperfeitos parece manifestar-se e ao mesmo tempo diluir-se.

Acontece que o suposto gesto freudiano do narrador –e, até certo ponto, de Mário– não pode ser totalmente levado a sério, pois, como se viu, ele mesmo ironiza e questiona o valor e aplicabilidade de conceitos psicanalíticos tais como “libido”, “antipático, vago, masculino, e de duvidosa compreensão leitoril” (ANDRADE, 1972, P. 57). Procedimento semelhante ocorre quando em outra ocasião Mário recorre ao conceito psicanalítico comumente traduzido como “recalque” ou “repressão” (em alemão, *Verdrängung*) que, como Telê Ancona Lopez bem demonstra, ele teria buscado não somente nas traduções francesas de Freud, mas também em obras de Georges Politzer e Charles Baudoin (LOPEZ 1985, p. 4). Lopez identifica em uma foto de um varal de roupas brancas, tirada por Mário em 1927 (justamente no ano da publicação do romance) a seguinte legenda:

Roupas freudianas (...) Fotografia refoulenta. Refoulement⁸

O que exatamente teria querido dizer com isso o fotógrafo Mário de Andrade? Qual a relação entre “refoulement” e a intimidade da roupa lavada, assim exposta aos ventos públicos? Haveria por acaso alguma relação entre a roupa cheirosa de Fräulein, beijada por Carlos (ANDRADE 1972, p. 80), e toda a “roupa suja” que se lava em casa, na linguagem popular e do narrador, roupa suja “quotidianizada” no lar e na família dos Sousa Costa (ANDRADE 1972, p. 95)?

⁸ A foto está reproduzida em ANDRADE 1993, pp. 14-15.

Segundo T. A. Lopez, o termo francês “refoulement” “embasaria justamente a expressão “Sequestro’, futuramente tão utilizada” e, segundo ela, surgida em 1931, expressão que Mário teria preferido a “recalque” (LOPEZ 1985, p. 4). Lopez define-a como aquilo que

ficou reprimido, tudo o que a impossibilidade de realização sufocou sem conseguir apagar no ritmo da vida mental, tudo o que se refugiou no inconsciente assoma, retorna: é sublimação, deslocamento, projeção, racionalização, os mecanismos enfim que a sensibilidade institui e o folclore sabe guardar (1985, p. 4).

Acontece que o uso de “sequestro” na escrita de Mário muitas vezes parece oscilar entre os conceitos psicanalíticos de “recalque” e “sublimação” (cuja relação já em Freud é bastante complexa), de modo que nenhum dos dois dão conta de seu significado. No artigo de 1931 em que, segundo Lopez, ele teria utilizado o termo pela primeira vez, Mário identifica na poesia de Drummond dois sequestros: “o sexual e o que chamarei ‘da vida besta’” (ANDRADE 1931, p. 35). Segundo ele, sublimar significa o processo segundo aquilo que foi “sequestrado” realiza-se em poesia. Ou seja, no livro de Drummond, “cheio de coxas e especialmente pernas”, o sequestro sexual (ao contrário do da vida besta) não teria sido devidamente sublimado, pois “explode com abundância provante” através do desvio (e “na grosseria bem comovente”) do olhar cristão do sexo para as pernas (no caso, da mulher). Ao que parece, para Mário “sequestro” é esse desvio do olhar, ou deslocamento de algo que poderá ou não ser adequadamente sublimado (ou seja, transformado em poesia). De acordo com esse critério e definição, o próprio romance de Mário, tão cheio de pernas cruzadas e coxas musculosas, talvez não tenha se realizado enquanto sexualidade devidamente sublimada.

Na verdade, em dois momentos do próprio *Amar, verbo intransitivo*, ou seja, vários anos antes do ensaio de 1931, Mário já empregara a expressão “sentimentos sequestrados”.⁹ Primeiramente, quando o narrador analisa o “sentimento inútil, logo sequestrado” de Fräulein, magoada ou enciumada ao ouvir de Carlos que ele “já conhecia o” [o complemento objeto direto (“amor”? “posse”?) é uma vez mais ocultado, contrariando o desejo de sintaxe de Fräulein e fazendo jus ao título do romance] (1972, p. 103). Na segunda instância, o termo é diretamente associado à psicanálise, ciência incapaz de traduzir a especificidade ou profundidade da alma brasileira:

Mas agora se fala tanto nos sentimentos sequestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasia? Ninguém o saberá jamais.

⁹ Aqui suponho que o termo já aparece, e não teria sido acrescentado na segunda edição. Seria no entanto necessário consultar a primeira edição, à qual não tive acesso.

Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs no fundo do mato. Nem pode sentir índios pesados, com dinamismos de ritual, dentro das gâmbias. Aliás nem Fräulein. Por isso é que falando de Carlos fui poeta, inventei” (p. 154).

Mas será que se pode mesmo traduzir o “sequestro” de Mário simplesmente como “anseio reprimido, não realizado, que poderá apenas viver na efabulação, na fantasia, no sonho, na alucinação” (LOPEZ, 1985, 93), mesmo se o próprio Mário o tenha ocasionalmente sugerido? Ou dizer, com Moacir Werneck de Castro, que as noções de “sequestro” e “arquivamento” em Mário de Andrade correspondem aos conceitos psicanalíticos de “recalque” e “sublimação” e, logo, sugerem sua “sexualidade, irrealizada, ou mal realizada”, resultado de um “pudor extremo, ao qual os freios sociais da época davam maior força repressiva” (CASTRO, 1989, p. 93)? Nem sempre, ou pelo menos não exatamente¹⁰. De fato, no já famoso texto em que Mário trata da figura da “dona ausente” e da abstinência sexual e afetiva dos marinheiros, a ausência (sequestro) da mulher está associada com recalque-substituição em alguns casos, ou com sublimação-transformação em casos em que a dona ausente está “reconhecida e aceita como tal” (ANDRADE, apud LOPEZ 1985, p. 10). Mas eu sugiro que o termo “sequestro”, conforme utilizado por Mário, tem a vantagem de estabelecer um tempo e um espaço de indefinição entre a ausência e a presença, espécie de retiro ou quarentena, forçada ou voluntária, em que o assunto ou desejo secreto é ao mesmo tempo visível e invisível, familiar e estranho, evocado e postergado, talvez incômodo, mas sem ser exatamente desagradável.

Ao mesmo tempo, ao comentar com Manuel Bandeira sua insatisfação com a insistência pela qual o romance era lido pela lente freudiana, Mário se refere a “sequestro” com um sentido que sem dúvida parece aproximar-se ao de “recalque”: “Palavra de honra que não sei me analisar bem. Deve ter qualquer sequestro nisso. Em geral chego a perceber quais são os sequestros que me levam a praticar certos atos mas aqui não” (27-11-1927; apud ANDRADE, 2000, p. 365). E mais tarde, comentaria ainda com o mesmo Bandeira sobre o “sequestro do corpo pelos que guardam a castidade” (12-12-1930, apud 2000, p.473). Acontece que, para além da doutrina psicanalítica, o termo “sequestro” na obra de Mário permanece central, mas com significados mais sutis e mais fluidos. E retorna –e aqui reside a verdade que este artigo quer dizer– na agora famosa carta censurada (sequestrada?) a Bandeira, finalmente publicada em 2015, em que o “segredo” de sua sexualidade supostamente se revelaria. Na primeira versão, não censurada, lê-se:

¹⁰ Em sua dissertação de Mestrado, Luciana Calvalcante Torquato discute esses termos e o papel de Mário na recepção da psicanálise no Brasil (TORQUATO, 2014).

Desculpe essas banalidades todas que vão por aí. Você inda fala meio irritado em nós vivermos sempre *sequestrados* um diante do outro, por delicadeza de ferir o companheiro. Pode ser. Não é bem *sequestro* porque jamais nós deixamos de nos falar o que era essencial. De que vale o resto desprezível? [...] Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. (p.386) 7-4-1928)

Enquanto a versão resgatada continua:

Mas em que poderia ajuntar em grandeza ou melhoria pra nós ambos, pra você ou prá mim, comentarmos e eu elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagêro que há nessas contínuas conversas sociais? Não adiantava nada pra você que não é individuo de intrigas sociais. [...] Quanto a mim pessoalmente, num caso tão decisivo pra minha vida particular como isso é, creio que você está seguro que um individuo estudioso e observador como eu, há-de estar bem inteirado do assunto, há-de tê-lo bem catalogado e especificado, há-de ter tudo normalizado em si, se é que posso me servir de “normalizar” neste caso. Ah, Manú, disso só eu mesmo posso falar, e me deixe que ao menos pra você, com quem apesar das delicadezas da nossa amizade, sou duma sinceridade absoluta, me deixe afirmar que não tenho nenhum *sequestro* não. Os *sequestros* num caso como este onde o físico que é burro e nunca se esconde entra em linha de conta como argumento decisivo, os sequestros são impossíveis. Eis aí uns pensamentos jogados no papel sem conclusão nem sequência. [...] Conhecer, é possível que você me conheça, porém me compreender... [*os itálicos são meus*].

Assim, o “segredo” sequestrado pode ser resultado de uma mera delicadeza, uma espécie de cordialidade ou polidez característica da verdadeira amizade, em que nada se oculta, mas ao mesmo tempo nem tudo se revela. O sequestro resguarda a intimidade contra a maledicência e a vulgaridade das “conversas sociais”. Ao mesmo tempo, Mário sugere que, se em certos casos, o sequestro é impossível, o mero estudo e análise do assunto proibido – a homossexualidade– assim como a autoanálise não são suficientes para a normalização do desejo sequestrado, ou para a elucidação da palavra intraduzível. No lugar da vulgaridade de uma segredo confessado, Mário prefere a verdade poética que só deve ser dita através de uma figura de linguagem, no caso, o que se chama em retórica um *litotes*: “eu não desminto”.

Antes de concluir, uma palavra a mais sobre o sequestro e a revelação do “segredo” de, ou em Mário de Andrade. Se a relação entre “sequestro” e “segredo” em sua escrita é de fato análoga àquela entre “recalque” (*Verdrängung*) e “segredo” em Freud, ao alterar o valor semântico do primeiro termo da oposição, o sentido do segundo (ou seja, “segredo”) já não pode ser exatamente o mesmo. Como se viu, no ensaio sobre o *Unheimlich*, Freud associa o adjetivo *heimlich* ao familiar, doméstico, íntimo e, ao mesmo tempo, ao que se esconde da vista e se mantém em segredo (*Geheimnis*), enquanto *unheimlich* seria aquilo que deveria permanecer secreto, mas que veio à luz e por isso passa ser incômodo, inquietante

ou irritante. Além disso, para Freud –e estou ciente de estar correndo o risco de uma inevitável simplificação– o “segredo” está frequentemente associado a “excremento” (palavra com a qual, nas línguas latinas compartilha a mesma raiz, do latim *cretus*”, participípio do verbo *cernere*”, e que significa “separar”). Especificamente, é a excreção anal que interessa a Freud desde 1897-1888 (na correspondência a Wilhelm Fliess), quando propõe uma *Drekkologie* (ou seja, cropologia ou “ciência da merda”), até os *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905), lido e anotado por Mário, em que o ato de defecar é associado à sexualidade da criança; ou em "Caráter e erotismo anal" (1908), em que discute a sublimação do erotismo anal. Muito antes, em 1893, Freud se interessava pela “cropolalia”, “termo usado para descrever a ejaculação involuntária, ou melhor, indesejada dos maiores palavrões em forma de tiques” (FREUD, 1963, p. 53, *tradução do inglês minha*). Segundo ele, nesses casos o próprio esforço em manter uma palavra em segredo pode inverter-se, obrigando o falante a dizer a palavra proibida: “palavras obscenas são segredos que todos nós conhecemos, e cujo conhecimento procuramos esconder uns dos outros” (p. 54).

Em 1937, em seu pequeno volume *Namoros com a medicina* Mário inclui um curioso e bastante divertido ensaio, chamado “A medicina dos excretos”. No prefácio do volume, explica-se, de certo modo comprometendo-se, e contradizendo-se em relação a sua incapacidade de autoanálise: “Sou duma perfeição preleccional no descrever os sintomas das doenças. Das minhas doenças” (ANDRADE, 1980, p. 8). No ensaio em questão, interessa-lhe sobretudo o “emprego dos excretos na medicina popular brasileira”, a “farmacopeia da imundície” (p. 73) e durante várias páginas faz uma “enumeração assustadora de remédios escatófilos” (p. 87). Parte então para uma análise psicocultural da escatofilia e, em particular, a “cropolalia, que é a obsessão de pronunciar sujeiras” (p. 89), já estudada anteriormente, como se viu acima, por Freud. Segundo Mário, tal obsessão é normal, mas sua manifestação é rara nas “classes mais policiadas”, apesar de que mesmo assim “qualquer fenômeno social mais violento abre as comportas da coprolalia *sequestrada*” (p. 89, *italico é meu*). O leitor se lembrará obviamente do momento em *Macunaíma* em que o herói resolve começar uma coleção de “palavras-feias de que gostava tanto”:

miletas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a joia da coleção era uma frase indiana que nem se fala. (ANDRADE, 1988, p. 54-55)

Ou quando mais tarde, no capítulo XI começa a atirar em Pietro Pietra, primeiramente uma “palavra-feia” e logo toda a sua “coleção de bocagens, e eram dez mil

vezes dez mil bocagens” (p. 101); ou ainda quando no capítulo XV, convidado por Oibê a “conversar porcaria”, responde: “–Chi! gosto disso que é um horror!” (p. 141). No ensaio, o autor retorna à cropolália, esta mania tão macunaímica, a partir de um freudismo talvez propositalmente mal digerido e mal traduzido, enumerando assim, feito Macunaíma, a porcariada popular, como aquelas referentes à “escatofagia” (1980, p. 95). E discute as lendas ameríndias coletadas por Koch Grünberg, inclusive a “mais bem urdida lenda escatológica de Puító” (p. 98-99) que está também livremente traduzida no capítulo X da rapsódia. O episódio de *Macunaíma*, em que o “desbocado”, para referir-se ao buraco na lapela ou “botoeira”, introduz e cotidianiza a palavra indígena –pois ninguém sabe tratar-se de, no original em língua estrangeira, uma “palavra-feia– é de certo modo reminescente do quase intraduzível *geihminis* em *Amar, verbo intransitivo*, cujo significado secreto revela-se insignificante¹¹. No ensaio em questão, “Puító”, explica, é o “bicho Ânus”, pois antigamente os animais e os homens não tinham seu próprio ânus e “*parece que defecavam pela boca*” (p. 99, itálico no original). Ou seja, originalmente éramos todos desbocados feito Macunaíma, ou melhor, descuzados, e todos lançávamos merda pela boca. Pode-se inferir daí que o prazer que todos temos em falar porcaria, em expor aquilo que deveria estar secreto, pelo menos segundo os ameríndios, estaria na memória desta constituição originária dos seres. No final, Mário acrescenta ainda que a crença entre as classes populares de que os excretos podem servir de medicamento guarda algo de “sacrificial”, ou seja “o remédio que dói tem um poder,

¹¹ Eliana Robert de Moraes, em palestra na FLIP, fez uma leitura delicada e sugestiva do episódio, em particular em relação ao jogo de substituições do personagem, na sequência “botoeira”, “buraco”, orifício etc., até chegar a “puító”, cuja função seria substituir o tabu da “palavra sequestrada” que, segundo ela, seria “ânus” ou seu equivalente. A partir daí, toca na questão “do que se pode e do que não se pode falar”, enfim do proibido. Concordo em muito do que foi ali apresentado, em particular sobre a atitude do texto e da fala de Mário, situado, como ela mesma coloca muito bem, entre o sugestivo e o recatado, entre o afirmativo e o alusivo. No entanto, devo dizer que a conclusão a que chega me parece conter alguma violência epistemológica, para não dizer política. Apesar de compreender as possíveis vantagens de tal descortinamento para uma leitura mais sutil da obra de Mário, confesso que ele me constrange e me faz sentir sequestrado, tanto quanto imagino que constrangeria e sequestraria Mário, em particular com esta conclusão, assim dita durante uma festa literária e em uma indefinida primeira pessoa do plural: “...cabe a nós dizer hoje o que ficou há tanto tempo proibido de ser dito e lembrar que o nosso grande modernista, que o escritor da nossa gente, Mário de Andrade, era um homossexual, era gay, e que há resquícios dessa homossexualidade em toda a sua obra [...] nós não podemos e não devemos mais nos calar sobre a homossexualidade de Mário, mas tampouco podemos e devemos reduzir a sua obra a sua sexualidade [...]”. Sem de maneira alguma querer defender uma imaginada ou desejada bissexualidade, assexualidade, panssexualidade de Mário, o que sugiro aqui, e em outro ensaio de minha autoria sobre o tema (BRAGA-PINTO, 2021), é que a tentativa de controle e definição da sexualidade de Mário ao expor-se seu suposto segredo pouco se distingue da atitude anterior ao sequestro.

além de curativo, sugestivo, de enorme importância para a cura” (1980, p. 123). Talvez consciente de que seu interesse pelo assunto aproximava-o de uma zona semântica e, por suposto erógena, um tanto perigosa, Mário termina, abruptamente, sequestrando-se a si mesmo, deixando porém “o rabo de fora” em uma bem-humorada advertência: “E agora só me resta uma pequena inquietação. É que, diante destes escritos, não vá a observação exercitada de algum médico, diagnosticar eu seja um escatófilo também. Não creio. E nunca mais porei a mão nestes assuntos, arre! (1980, p. 124).”

Quanto ao verdadeiro interesse de Mário pela psicanálise, não acredito que tenha se firmado qualquer compromisso; quando muito, não passou de um *flirt*, um namorico. Desta maneira, quero finalmente sugerir que resistir a uma leitura estritamente psicanalítica da obra e da vida de Mário, tentar decifrar seu segredo, corresponderia a ignorar aquelas possibilidades epistemológicas abertas ou sacrificadas pela escrita e pelo corpo do próprio Mário de Andrade. Enfim, como a tradução do *geheimnis* de Carlos e Fräulein, o *segredo* de Mário, anteriormente quarentenado e só agora em “domínio público”, quotidianizado, banalizado, não deixa de permanecer tão sequestrado quanto intraduzível. Ou se visível, insignificante: conforme for o desejo ou orientação dos 51+ leitores.

REFERÊNCIAS

- . “A Governess”. *New York Times*, 30-7-1933, p. 14.
- ANDRADE, Oswald. “Alvaro Moreyra e outras questões que não são para todos, *Jornal do Comércio*, SP. 24-3-1927, repr. In *Telefonema*, Obras Completas v. 10, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1976, p. 39-42.
- ANDRADE, Rodrigo M.F. “Dois livros de Mário de Andrade”. *O jornal*, 8-5-1927.
- ANDRADE, Mário. “Acusa Mário de Andrade: ‘todos são responsáveis’”. Reportagem com Francisco de Assis Barbosa. *Diretrizes* n. 184, 6-1-1944, Rio de Janeiro, pp. 1, 25.
- . *Amar, verbo intransitivo: idílio*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- . Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Org. Marcos Antônio Moraes. São Paulo: Edusp/Ieb, 2001.
- . Entrevista por Silveira Peixoto. *Letras Brasileiras*, Abril, 1944, pp. 70-74.
- . *Fräulein*. Trad. Margaret Richardson Hollingsworth. New York: Macaulay Co, 1932.
- . *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- . *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Coleção Archivos. Org. T. P.A. Lopez. Brasília: CNPq, 1988.

- . “A poesia em 1930” [1931]. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, pp. 27-45
- . “A propósito de Amar, verbo intransitivo”. *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, 4-12-1927. Repr em ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, pp.153-155.
- . “Teutos mas músicos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31-12-1939, p. 4, repr. In ANDRADE, M., *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, pp. 314-318.
- ATHAYDE, Tristão de. “Os Andrades”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5-2-1928.
- . “Romancistas ao sul”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9-10-1927.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2^a Ed –São Paulo: CosacNaify, [1935] 2006.
- BEBEE, Thomas O. “From Idylle to idílio: Mário de Andrade's Parody of Hermann und Dorothea”. *Goethe Yearbook*, Volume 26, 2019, pp. 267-282
- BECKER, Nilza de Campos. Fräulein Elza, a personagem expressionista de Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. *Kalíope*, São Paulo, ano 4, n. 7, p. jan./jun., 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. Uma estética bem comportada. *Opinião*, 23 jul. 1976. Repr. in: BERNARDET, J.. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- BRAGA-PINTO, César. “A sexualidade de Mário de Andrade: a prova dos nove”. *Modernismo 1922-2022*. Org. Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CASTRO, Moacir Werneck de. Mário de Andrade: exílio no Rio. São Paulo: Rocco, 1989.
- CRUZ, Benilton Lobato. *Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance “Amar, verbo intransitivo”*, de Mário de Andrade. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2^a ed. São Paulo: Hucitec/ Prefeitura de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- FIGUEIREDO, T. L. “Café: trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade. São Paulo, 2009”. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- GARCIA, Luiz Fernando. *O idílio entra a tradição e a modernidade: uma releitura de Amar, verbo intransitivo, Mário de Andrade*. Unesp, Assis, Tese de Doutorado, 2018.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [das Unheimliche]* - Edição Comemorativa Bilíngue (1919-2019). Seguido de o *Homem Da Areia* de E. T. A. Hoffmann. Trad. Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte : Autêntica, 2019.

- . “A case of successful treatment by hypnotism (1893)”. *Therapy and Technique*. Collier Books: New York, 1963, pp. 41-54.
- GRIECO, Agrippino. “Um grande romancista”. Rio de Janeiro, *O Jornal*, 28-4-1929
- HALABURDA, Carlos. “Governmental Fictions: The Naturalist Novel and the Making of Population in Fin-de-Siècle Brazil”. *Taller de letras* n. 66, 2020, pp. 167-183.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona “Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade”. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto Alegre, 2007, pp. 260-284.
- . “Mário de Andrade e a dona ausente”. *Revista do Brasil*, n. 4, 1985, pp. 1-8.
- . *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- . “Uma difícil conjugação”. IN: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1984, pp. 9-42.
- . “Um idílio no modernismo brasileiro”. In: ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013 (versão e-book).
- LUCOTTI, Eugenio. “Entre experimentalismo e representatividade: as variantes de *Amar, verbo intransitivo*”. *Annali di Ca’ Foscari*. Serie occidentale Vol. 53 – Setembro, 2019.
- MAGALDI, Sábado. *Amor ao teatro*. Org. Edla Van Steen. São Paulo: Ed. Sesc, 2015, e-book.
- MARQUES, Ivan. “Mário de Andrade: centralidade excêntrica”. *Luso-Brazilian Review*, Volume 55, Number 2, 2018, pp. 89-102.
- NETO, Prudente de Moraes. “Uma questão de gramática: *Amar verbo intransitivo*. *O jornal*, 6-7-1927.
- RAMOS, Maria Luísa. “O latente manifesto”. *Ensaio de semiótica,; cadernos de lingüística e teoria da literatura*, n. 2. Belo Horizonte: Fale/Ufgm, 1979.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. “Bibliografia”. Rio de Janeiro, *Excelsior*, 1 (4), Abril, 1928, p. 87.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues. “Mário de Andrade leitor de Goethe e as formas do amor em *Amar, verbo intransitivo*. ESTUDOS AVANÇADOS 32 (92), 2018, pp. 209-228.
- TORQUATO, Luciane Cavalcante. “A recepção da psicanálise no Brasil: discurso freudiano e a questão da nacionalidade”. Diss. de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

César Braga-Pinto is the George F. Appel Professor in the Humanities at Northwestern University. He is the author of *A Violência das Letras: Amizade e inimizade na literatura brasileira (1888-1940)*, EdUERJ, 2018; *As Promessas da História: Discursos Proféticos e Assimilação no Brasil Colonial (1500-1700)*, EDUSP, 2003; articles on Mário de Andrade, Raul Pompeia, João do Rio, and several other Brazilian writers; and the co-editor (with Anna Klobucka) of the special issue of the *Journal of Lusophone Studies* on “Transnational and Counter-national Queer Agencies in Lusophone Cultures”, 2019, and (with Helder Thiago Maia) the collection *Dissidências de gênero e sexualidade na literatura brasileira (1850-1930)*, INDEX/Devires, 2021.

OS POEMAS NEGROS DE RAUL BOPP¹

Vera Lúcia de Oliveira

Università Degli Studi Di Perugia

Resumo: Raul Bopp foi o último modernista a ter as obras reunidas, em 1998. Ele, no entanto, é uma das figuras mais originais do Modernismo brasileiro. Ao estudo de *Cobra Norato*, o livro mais conhecido, dedicaram-se diversos críticos e o mesmo foi tema de um capítulo do meu livro *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2015). Ao retornar ao autor, proponho uma análise de *Urucungo*, obra menos conhecida, embora de grande interesse por focalizar de forma crítica e original a presença africana no Brasil e por reconstruir, por meio da palavra poética, momentos da vida trágica dos escravos.

Palavras-chave: Raul Bopp; *Urucungo*; Modernismo; Poesia brasileira; Poesia de língua portuguesa.

Abstract: Raul Bopp was the last modernist to have works gathered, in 1998. He is one of the most original writers of Brazilian Modernism. The study of *Cobra Norato*, his best-known book, is the subject of a chapter in my *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2015). I propose an analysis of *Urucungo*, a lesser-known book in spite of great interest in terms of critical and original focus on the African presence in Brazil, and for rebuilding moments of slaves' tragic life by means of poetic words.

Key words: Raul Bopp; *Urucungo*; Modernism; Brazilian poetry; Portuguese language poetry

¹ Este texto foi anteriormente publicado na Revista *Confluenze*, v. 12, n. 2 (2020), pp. 400-426. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12185>, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna. A atual versão foi revista pela autora.

1. BOPP-NORATO, VIAJANTE NAS TERRAS DO SEM-FIM

Raul Bopp² foi o último poeta modernista a ter suas obras reunidas, como afirma Augusto Massi, organizador da *Poesia Completa de Raul Bopp*, publicada em 1998³. O motivo desse aparente desinteresse por parte dos editores brasileiros decorre da dificuldade em se orientar entre as obras do autor, uma vez que ele não se preocupou em lhes dar uma sistematização definitiva, deixando que fossem, quase sempre, os amigos a publicá-las. Os seus livros, que constituem, de qualquer forma, um *corpus* exíguo, foram saindo no exterior, com pouca ou nenhuma circulação no Brasil. Releve-se, ainda, que Bopp ingressou na carreira diplomática em 1932 e se deslocou por vários países durante décadas, descuidando-se da sua atividade literária.

Mais do que o sucesso em campo literário, o que parecia interessá-lo eram as viagens e a descoberta do mundo, que o fascinara desde pequeno, tanto que, já aos dezesseis anos, parte sozinho em direção à Argentina, atravessa o Paraguai e ingressa de

² Raul Bopp (1898-1984), poeta e diplomata, integrou o movimento modernista já na fase do primitivismo nativista e, ao lado de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, constituiu em 1928 o movimento antropofágico. Iniciou a carreira diplomática em 1932, exercendo-a no Japão, Portugal, Espanha, Suíça, Áustria, Guatemala e Peru, país onde a concluiu, em 1963. No que concerne à literatura, a sua obra mais famosa é, sem dúvida, *Cobra Norato*, publicado em 1931, embora tenha deixado também outros textos, inclusive livros de viagens e de memórias. Publicou as seguintes obras: *Cobra Norato*. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931; *Urucungo (poemas negros)*. Rio de Janeiro, Ariel Editora, 1932; *América (Folheto)*. Los Angeles, Commonwealth Press, 1942; *Notas de Viagem (Uma volta ao mundo)*. Berna, Druck Stampfli & Cie, 1960; *Notas de um caderno sobre o Itamaraty*. Berna, Druck Stampfli & Cie, 1960; *Movimentos Modernistas no Brasil 1922/192*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966; *Memórias de um Embaixador*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968; *Putirum (Poesias e coisas de folclore)*. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1969; *Coisas do Oriente (Viagens)*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1971; «Bopp passado-a-limpo» por ele mesmo. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1972; *Samburá, Notas de viagens e Saldos literários*. Brasília e Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1973; *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro e Brasília, Civilização Brasileira e I.N.L., 1977; *Mironga e Outros Poemas*. Rio de Janeiro e Brasília, Civilização Brasileira e I.N.L., 1978; *Longitudes, crônicas de viagens*. Porto Alegre, Movimento e IEL, 1980; *Poesia Completa de Raul Bopp*, org. por A. Massi, Rio de Janeiro / São Paulo, J. Olympio e Edusp, 1998.

³ As citações e notas presentes no texto são da edição de 1998, embora posteriormente Augusto Massi tenha organizado uma segunda, em 2014. Em relação ao livro *Urucungo*, objeto do nosso estudo, foi acrescentado por Massi, nas notas da quarta seção, o texto “El rostro lacerado del África”, datado “Buenos Aires, 24 mar. 1934” (BOPP, 2014, pp. 227-229). Trata-se de uma espécie de crônica da viagem feita por Bopp em 1929 à África do Sul, onde, com linguagem irônica e olhar agudo e crítico, o poeta se detém na análise de uma África descaracterizada e bem pouco africana, que lhe pareceu “orgulhosa e grotesca”. Esse texto em prosa confirma a sensibilidade de Bopp pelo tema da discriminação e da segregação vivida pelos africanos em seu próprio continente, assim como registra as

novo no Brasil, pelo Mato Grosso, viagem que dura oito meses. Com um espírito errante como o seu, a carreira de embaixador se harmonizava melhor com as íntimas inquietações do nômade curioso de tudo.

Por essa sede de viagens, pela propensão por aventuras e descobertas geográficas e antropológicas, Bopp se identifica com o seu famoso personagem Cobra Norato. Os dois acabaram quase se confundindo em nosso imaginário, como afirma Jorge Amado:

Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malazarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas me disseram isto. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente um personagem, daquelas histórias de viagens, que contavam na minha terra (Amado em Bopp, 1969, pp. 159-160).

A relação que ambos – criador e personagem – estabelecem com o mundo é visceral, instintiva e direta: não se contentando em percorrer as fáceis rotas turísticas, Bopp-Norato viajam no tempo e no espaço, primeiro por seu país, de norte a sul, depois por outros continentes, com a mesma paixão, curiosidade, participação e aderência íntima às mais díspares e distantes terras e culturas.

O poeta acabou, dessa forma, conhecido como o autor de uma só obra, uma das mais representativas do Modernismo brasileiro, *Cobra Norato* (livro que ele continuou a rever pelos anos afora, publicando pelo menos nove versões diferentes). Bopp nos deixou, no entanto, também outros textos e livros, todos problemáticos – a rigor da verdade – porque organizados e reorganizados em vários momentos da sua vida, com poemas revistos, retirados e reincorporados em outros livros e antologias. Tem origem nesse processo dispersivo a dificuldade em se orientar nesse universo, o que acabou impedindo que a sua obra fosse devidamente avaliada pelos críticos, à luz das diversas contribuições dos protagonistas do Modernismo.

E, no entanto, Bopp é umas das figuras mais originais desse movimento que mudou os rumos da literatura brasileira. Como os demais intelectuais modernistas, ele perambulou pelo Brasil afora, com o desejo de conhecer a fundo o seu país, de descobrir tradições, mitos, lendas, histórias populares, costumes, danças e festas típicas com uma autêntica curiosidade humana e intelectual. Não tinha ainda, nos anos de sua formação, projetos de utilizar todo esse material recolhido para a elaboração de futuras obras literárias, guiava-o simplesmente a paixão pelo que ia descobrindo.

condições miseráveis de trabalho à quais eram submetidos nas minas de ouro. Entre esses

Viajou e se relacionou, muito antes dos próprios modernistas de São Paulo, com o conjunto de artistas e intelectuais, que, nas várias regiões do Norte e do Nordeste do país, cultivavam espasmodicamente ideias e fermentos de renovação. E, uma vez em São Paulo, frequentará os vários grupos em que a galáxia modernista se irradiou, confluindo depois, por seus interesses específicos, nas propostas antropofágicas de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e tornando-se um dos principais animadores e divulgadores dessa corrente. Colaborou com a Revista de Antropofagia, publicando nela trechos do *Cobra Norato*, e tornou-se, em 1928, um dos seus diretores.

É desse período fértil que vem o que de melhor deixou o poeta Raul Bopp. A convivência com muito dos intelectuais paulistas, a troca de experiências e ideias, o clima eclético favorável às reflexões sobre os novos rumos que se deveria dar à literatura e às artes brasileiras, tudo o estimulou. Retoma, então, os manuscritos trazidos dos períodos de permanência em Recife e em Belém do Pará, quer de *Cobra Norato* quer de *Urucungo*, revendo-os completamente e publicando-os, o primeiro em 1931 e o segundo, um ano depois, em 1932.

Embora *Cobra Norato* seja obra entre as mais fascinantes, não retomarei aqui a sua análise, à qual me dediquei num dos capítulos de *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*⁴. No âmbito de tal livro e no contexto específico das pesquisas sobre o Modernismo que realizei naquele momento, acabei tendo que deixar em segundo plano o estudo de outras obras do autor que teriam merecido igual atenção, como *Urucungo* (poemas negros). O objetivo deste ensaio é, justamente, preencher tal lacuna e analisar sucintamente *Urucungo*, livro do qual pouco se fala hoje, mas que tanta importância tem, tanto no percurso boppiano quanto dentro da literatura brasileira. O poeta aborda em *Urucungo*, de forma crítica e original, a presença africana no Brasil, reconstrói a vida trágica dos escravos, traça cenas do cotidiano feito de duro trabalho braçal, penetra com sensibilidade no universo das senzalas, reconstituindo a memória e delineando-nos um panorama realista da contribuição do afro-brasileiro para a construção do Brasil.

2. DO MITO À HISTÓRIA

Urucungo (*poemas negros*) foi editado em 1932, por iniciativa dos amigos Luiz Verdara, Manilo Giudice, Jorge Amado, Danton Coelho e Carlos Echenique, não tendo

trabalhadores, era altíssimo o número dos que contraíam tuberculose e morriam jovens.

⁴ OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo, Editora Unesp, 2015, 2^a ed. revista e ampliada.

sido mais publicado na íntegra, pelo menos até a edição da Poesia Completa, em 1998; sucessivas antologias boppianas desfiguraram a estrutura original da obra, fazendo com que se perdesse o sentido da forte unidade interna, temática e formal que o livro continha.

Sabemos que Cobra Norato situa-se no reinado do mito, que precede o khrónos linear e colhe um instante embrionário, em que as forças da natureza estão – metaforicamente – gerando um país, o Brasil, a partir do manancial de terras e águas amazônicas. Com efeito, tanto Cobra Norato, de Bopp, quanto Macunaíma, de Mário de Andrade, que têm no mito sua espinha dorsal, tentam recuperar energias e significados recônditos de um Brasil arcaico e primitivo, um país rural que não podia continuar ignorado nem marginalizado, pois dele provinham tradições riquíssimas, formadas graças à convivência e, muitas vezes, ao choque entre culturas tão díspares, como a indígena, a africana e a europeia.

Tais obras compõem a série dos “retratos do Brasil”, textos que vão abordar as várias fases da formação do país, como se coubesse aos escritores e poetas resgatar a memória individual e coletiva de um passado trágico, que a sociedade e a história oficial tinham atenuado e até mesmo silenciado. Em busca desse passado, os intelectuais modernistas, como já o tinham feito os românticos, instauram um diálogo intertextual com os cronistas do período colonial, como Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Souza, Américo Vespúcio, Jean de Léry, aceitando ou contestando as visões de mundo e a linguagem desses primeiros observadores. Através da paráfrase e, mais frequentemente, da paródia, eles montam e desmontam textos e ideologias que condicionaram o processo de formação da sociedade brasileira, processo que levou à perda da identidade original indígena e que marginalizou também outros grupos que contribuíram para a formação dessa sociedade, como os negros, os cafuzos, os caboclos, os mulatos e os imigrantes.

Afirma Wilson Martins que “a ambição subconsciente de todo escritor brasileiro tem sido a de escrever um retrato do Brasil” (Martins, 1968, p. 115). Isso ocorre porque retornar ao passado e recuperar a memória, mítica ou histórica que seja, significa recuperar dimensões esquecidas ou marginalizadas da própria identidade. Obras como Pau Brasil, de Oswald de Andrade, Martim Cererê, de Cassiano Ricardo, História do Brasil, de Murilo Mendes, fazem parte desse esforço de repensar e de redefinir o Brasil à luz de uma consciência mais livre e aberta, mas, sobretudo, mais crítica.

É evidente que a interpretação da História em tais obras não coincide. Cada autor, em função da sua visão de mundo e, sobretudo, das respectivas posições ideológicas e políticas, vai privilegiar determinados momentos históricos ou mesmo grupos sociais

específicos, fornecendo uma própria e parcial representação do conjunto. Um livro como *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, dá uma versão do passado radicalmente oposta à elaborada por Cassiano Ricardo em *Martim Cererê*. Contudo, as fontes consultadas por esses autores serão as mesmas e o índio aparece, em todas essas representações, mesmo as mais antitéticas entre elas, como a do grupo Verde-amarelo e a do grupo da Antropofagia, como símbolo e emblema desse passado que era preciso resgatar.

Como ocorrera com os românticos, a identificação com o negro acontece muito mais raramente, mesmo em intelectuais afrodescendentes. E, no entanto, os primeiros africanos chegaram ao Brasil já a partir de 1530 e não é possível conceber a história brasileira sem esse componente fundamental, que permeou todos os setores da vida nacional, da língua à alimentação, da música à literatura, dos mitos à religiosidade, do modo de pensar ao modo de viver e de morrer de todo brasileiro. Afirma Darcy Ribeiro:

Calculo que o Brasil, no seu fazimento, gastou cerca de 12 milhões de negros, desgastados como a principal força de trabalho de tudo o que se produziu aqui e de tudo que aqui se edificou. Ao fim do período colonial, constituía uma das maiores massas negras do mundo moderno (Ribeiro, 1995, pp. 220-221).

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão e recebeu quarenta por cento do total de homens e mulheres trazidos como cativos do continente africano ao Novo Mundo. Por mais de três séculos, toda a economia do Brasil se apoiou inteiramente na força do trabalho escravo e, apesar disso, no momento em foi assinada a Lei Áurea, em 1888, que proclamava o fim da escravidão, uma visão classista e racista hegemônica entre as elites do país relegou à marginalidade o ex-escravo. Abandonado ao seu destino, expulso das plantações e senzalas – mesmos os velhos, as crianças e os doentes –, empurrado para as periferias das cidades, que se expandiam e se industrializavam, ele se adaptou como pode e inventou modos de sobreviver, em mocambos e cortiços, em barracos precários nos morros e favelas que são, ainda hoje, compostos em sua maior parte por afrodescendentes.

Essa dificuldade em estabelecer afinidades ou mesmo em se identificar com o afro-brasileiro está ligada ao fato de que as classes dirigentes no Brasil sempre viram a mestiçagem como algo de negativo, que levava a uma degenerescência racial⁵, ideia

⁵ Segundo certas correntes eugenistas da época, a miscigenação racial brasileira, causada pelo processo de hibridação nacional, desclassificava o Brasil, pois desnaturava e degenerava os grupos étnicos nele presentes. A solução adotada pelas elites conservadoras foi a de incentivar a entrada de imigrantes brancos, com o objetivo de “equilibrar” a sociedade, produzindo um progressivo branqueamento do povo. Um dos livros que endossa tal ideologia arianizante é o *Presidente negro ou o choque das raças*, de Monteiro Lobato,

endossada por muitos intelectuais, mesmo de origem africana, os quais interiorizaram uma visão depreciativa do próprio universo, gerada de fora para dentro, e que eles assumiam no momento em que ascendiam socialmente, pois era a chave para serem aceitos. Foi preciso muito esforço por parte de toda a sociedade para que essa ideia se invertesse e para que a miscigenação étnica e cultural brasileira passasse no século XX a ter um valor positivo, já que propiciou o surgimento de uma sociedade vária e original no panorama das nações.

A abolição da escravidão, que levou negros, mulatos e brancos a uma equiparação legal, de fato não renegou nem transformou um conjunto de valores ideológicos elaborados durante todo o período colonial, que regulou por séculos as relações sociais no Brasil e que colocava o negro e o mestiço sempre em posições subalternas. Tal sistema de valores continuou vigente na sociedade, o que impediu que se reestruturassem novos vínculos relacionais, baseados em modelos diferentes, que levassem ao reconhecimento efetivo dos afro-brasileiros como cidadãos com iguais direitos e deveres diante da lei, com as mesmas garantias sociais e a mesma assistência por parte do estado, com iguais possibilidades de ascensão social. Perpetuaram-se, assim, concepções e estereótipos depreciativos, associados à cor da pele e à origem étnica, interiorizados pelos próprios afro-brasileiros como imagens de si, impedindo, por muito tempo, uma autoconscientização da própria importância e valor.

Isso explica, afirma Benedita Gouveia Damasceno, porque sistematicamente os autores negros evitassem, antes do Modernismo brasileiro, argumentos relativos à própria cor e à origem étnica, pois estavam

[...] ligados aos complexos e aos estereótipos herdados da escravidão e eram imbuídos da ideologia do branqueamento. Estando assim as coisas, um dos modos de superar a barreira da cor era o uso de temas literários declaradamente brancos, uma vez que só assim conseguiriam adquirir autoridade e respeito por parte dos brancos (Gouveia Damasceno, 1988, p. 58).

Mesmo nos anos vinte do século passado, apesar do interesse pelas culturas africanas por parte das vanguardas ocidentais, no Brasil essa aproximação ao universo africano ainda tem muito de artificioso. É bem verdade que, em geral, também na França e em outros países o interesse que os intelectuais e artistas manifestavam em relação a certos elementos e aspectos de origem africana é superficial e pode ser definido mais como uma busca de exotismo do que como desejo real de valorizar tal universo. Dentro dessa tendência, Blaise Cendrars publicou em 1921 a *Anthologie Nègre*, compilação de lendas,

publicado em 1926, livro hoje bastante esquecido, mas significativo de uma mentalidade

mitos, contos e poemas africanos que teve grande repercussão na época e não só na França. A tal propósito, escreve Jorge Schwartz:

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural (Schwartz, 1995, p. 580).

Jorge Schwartz acrescenta ainda que, em momento algum, tais intelectuais visaram “preservar a identidade do negro através de sua história, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude” (ibidem).

Se na Europa essa busca de primitivismo leva artistas e escritores a viajar pelo mundo, no Brasil o primitivismo era de casa, bastava se deslocar um pouco pelo país para se defrontar com elementos da arte, música, mitos, religiões e lendas indígenas e africanas. Nesse sentido, podemos dizer que serão justamente os intelectuais ligados ao Modernismo a contribuir para o processo de incorporação desse patrimônio à cultura nacional.

Fundamental será a obra do sociólogo Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, publicada em 1933, que mapeará a contribuição dos vários grupos na formação da sociedade brasileira, evidenciando a importância da presença africana:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer (Freyre, 1989, p. 283).

Basilares serão também as obras de Artur Ramos, entre as quais *O negro brasileiro*, de 1934, *O folclore negro no Brasil*, de 1935, *As culturas negras no Novo Mundo*, de 1935, e, mais tarde, as obras de Florestan Fernandes e de Roger Bastide. Artur Ramos, de modo particular, contribuirá não só para o resgate e o reconhecimento dos aportes africanos à cultura brasileira, mas combaterá as posições dos que pregavam a superioridade de um grupo sobre o outro e até a segregação racial em nome do eugenismo, teoria pseudocientífica, que, levada às últimas consequências, gerou aberrações como o *apartheid* e o *lager*.

que tantos danos causou à sociedade.

Voltando ao tema inicial, já Oswald de Andrade, em *Pau Brasil*, obra subdividida em oito séries de poemas ligados por um mesmo projeto unitário, dedica toda uma parte do livro ao período da escravidão, com o título “Poemas da Colonização”. Com breves e densas poesias, ele nos fornece diversos quadros da sociedade escravocrata patriarcal, em que prevalece a violência com a qual os negros eram tratados. Oswald de Andrade resgata momentos de vida cotidiana nas fazendas, assim como o modo de falar dos escravos, as rebeliões, as terríveis punições, os suicídios, que eram frequentes entre eles.

Podemos supor que também Raul Bopp tenha sido influenciado por esse clima de valorização primitivista e nacionalista e isso já no período em que viajara pelo país, quando convive com intelectuais do Norte e do Nordeste e, sobretudo, quando entra em contato direto com comunidades rurais dessas vastas regiões, que o fascinaram enormemente, como se pode notar pelos relatos que faz desse período aventuroso:

Em Macapá, encontrei-me com Jorge Hurlly. [...] Organizou um extenso programa, com itens do meu interesse pessoal [...] a começar pela ‘visitação’ do Boi-Bumbá, com seus figurantes e tamboreadas, sem parar, até alta madrugada: fez um arranjo, nos pátios da intendência, da dança do Marabaxo, com fogueira e o grupo de negras marabaxistas; mandou vir alguns negros cantadores de histórias (histórias verdadeiras e histórias de imaginação) (Bopp, 1969, p. 201).

O contato com a terra faz a gente pensar em ponto grande. O espírito se recobra de valores mais fortes. Os poetas, de um modo geral, magnetizam-se diretamente com os livros. Mas, o certo é mesmo descer ao chão, para escutar, com a fascinação dos sentidos, a vida subterrânea dessa Amazônia indecifrada (ivi, p. 217).

Durante a minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que eu formava das coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintáxica. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais (ivi, p. 224).

Bopp afirma que começou a compor *Cobra Norato* e *Urucungo* nesse período de contato direto com o Brasil do interior, entre os anos de 1920 e 1922, quando certamente conviveu com comunidades indígenas e africanas. Em São Paulo, em 1926, ele retomará tais anotações e dará forma mais ou menos definitiva aos dois livros, publicando-os logo depois.

Se a leitura feita por Oswald de Andrade do período da escravidão é irônica e crítica, Raul Bopp acrescenta uma apreensão empática da história africana, uma participação emotiva ao drama de milhões de indivíduos aos quais, por tanto tempo, foi

negada a liberdade. Nesse sentido, *Urucungo* representa uma novidade, embora tenha, então, passado quase despercebido, o que decepcionou não pouco o seu autor. A desilusão com a literatura e o seu “desquite” da mesma talvez se tenha verificado pela indiferença com a qual as suas obras foram recebidas pela crítica e pelo público: “Mas no ajuste de contas, extraindo a raiz quadrada de uns elogiosinhos de rua, foi um fracasso. Talvez o recorde do ano. As livrarias venderam um exemplar.” (Bopp, 1998, p. 197)

E, no entanto, *Urucungo*, como se disse, marca uma aderência real, por parte do seu autor, aos valores e significados intrínsecos do universo afro-brasileiro. Nele, o poeta se debruça com sensibilidade e participação, sobre os longos séculos em que os negros foram mantidos no cativeiro, recuperando aspectos da história brasileira menos frequentada pelos modernistas. Interessando-se pelo africano e por sua presença e influência no amálgama cultural brasileiro, Bopp se revela um precursor de tendências que vão, mais tarde, marcar a luta pelo reconhecimento da importância das culturas africanas.

De fato, um grupo de jovens estudantes de origem africana, organizados em Paris, vai reivindicar na década de 30 do século passado uma tomada radical de consciência da importância dos valores espirituais e culturais da África, que continha também uma recusa da assimilação dos mesmos à cultura ocidental. Tal corrente literária, que se tornou célebre com o nome de *Négritude*, vital sobretudo entre os anos 1934 e 1948, tem como principais dinamizadores Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Leon Damas. A *Négritude* levou não só à valorização do mundo africano, mas – do ponto de vista político e social – contribuiu para uma radical contestação do colonialismo europeu, dando forças aos movimentos de liberação dos países africanos.

No Brasil, se vários escritores modernistas vão introduzir temáticas africanas em suas obras, entre os quais Ascenso Ferreira⁶ e Jorge de Lima, não houve um movimento forte como a *Négritude*, promovido por intelectuais negros, pois a mestiçagem, que caracterizou toda a história brasileira, paradoxalmente enfraqueceu qualquer reivindicação de um caráter exclusivamente africano a ser dado à literatura, à arte e à cultura no país. Surgimos “do cruzamento de uns poucos brancos com multidões de mulheres índias e negras” (Ribeiro, 1995, p. 225); somos uma sociedade híbrida, na qual a categoria intermediária entre o branco e o negro, ou seja, o mulato, se identificou sempre com um só elemento, o branco. Foi justamente a ausência de demarcação étnica rígida entre os vários

⁶ Pelo tratamento estético dado à temática africana, Ascenso Ferreira é o poeta que mais se aproxima de Bopp, mesmo porque ambos se interessaram pelas manifestações da cultura popular em geral, resgatando e fundindo, em suas obras, elementos de origem africana, indígena e portuguesa – como cantigas, festas, orações, lendas – já sincretizados no Brasil.

grupos a fazer com que os negros perdessem força em suas reivindicações, sem contar que a expectativa assimilacionista no Brasil leva, afirma Darcy Ribeiro, a uma efetiva “morenização dos brasileiros”, que “se faz tanto pela branquização dos pretos, como pela negrificação dos brancos” (Ribeiro, 1995, p. 224). Foi por isso que a valorização de elementos africanos na literatura brasileira foi no passado sobretudo obra de escritores brancos.

3. **URUCUNGO: GEMIDO DE NEGRO**

Se *Urucungo* é fruto do clima do interesse e da valorização primitivista, característico das vanguardas, ele não se tingem de pitoresco ou de exótico; ao contrário, com um tom realista o autor nos fornece uma “visão panorâmica do papel desempenhado pelos negros no processo histórico brasileiro.” (Massi, 1998, p. 23)

O corte dado por Bopp à temática não tem, porém, apenas um caráter histórico ou social, como em Oswald de Andrade, no livro *Pau Brasil*. Bopp não faz poesia sobre a escravidão, mas sobre o escravo; interessa-lhe não apenas a dor humana em geral, mas a dor do negro, a dor sobre a pele e sobre o corpo de cada indivíduo. Se ouvimos nos seus versos as batidas dos tambores africanos, o poeta gaúcho não deixa de captar as pulsações do sangue e o ritmo dos corações e corpos, elemento este que, segundo Roger Bastide, atesta a verdadeira incorporação da poesia africana à poesia brasileira (Bastide, 1997, pp. 17-55).

O livro é formado por dezenove poemas, todos percorrendo a temática africana. O texto é fortemente unitário, não só pela matéria da qual trata e pela perspectiva crítica com a qual a história da escravidão é vista e narrada, mas pela linguagem concreta, que incorpora múltiplos registros e procedimentos formais, embora com predominância de um registro ágil e coloquial, polifônico e dialógico, o que dá maior carga dramática aos textos.

Segundo Antônio Hohlfeldt, um dos poucos críticos que se debruçou sobre o livro, “o que chama de início a atenção do leitor destes poemas é a inclusão de um vocabulário regional ou grupal, a começar pelo título do livro, que se refere a um instrumento musical semelhante ao berimbau, apenas que possuindo uma caixa de ressonância oca” (Hohlfeldt, 1998, p. 66). E Augusto Massi acrescenta que o poeta revela um conhecimento raro da cultura africana, tratando – nos poemas de *Urucungo* – apenas dos escravos oriundos dos grupos quimbundos, que margeavam a vasta bacia do rio Congo (Massi, 1998, p. 24).

Ora, sabemos que a área do Congo era habitada pelos povos de língua banto, os quais tiveram muita importância no Novo Mundo, pela difusão dessa cultura e pelas influências que exerceram na religião e nos cultos, na música e na dança (com introdução de instrumentos de percussão), no folclore, em certas festas e autos populares, como o Bumba-meu-boi, nos contos, adivinhas e provérbios. Também na linguagem, a influência banto foi grande, como observa Artur Ramos: “O *quimbundo* foi o mais importante desses grupos linguísticos [...], os termos quimbundos predominam nas designações da vida social, da toponímica, do folclore, da sobrevivência histórica da escravidão...” (Ramos, 1979, p. 233). E Nei Lopes, no seu *Dicionário banto do Brasil*, publicado em 1998, afirma que cerca de oito mil palavras de origem banto foram incorporadas à língua portuguesa falada no Brasil, sobretudo das línguas quimbundo, umbundo e quicongo, faladas hoje em Angola. Para Artur Ramos, em suma, “A cultura banto entrou largamente, grandemente, no Brasil. Religiões, folclore, línguas, cultura material... aqui se amalgamaram com outras culturas, porém até hoje conservam certas características de origem, ainda reconhecíveis” (*ivi*, p. 235).

Tendo assistido de perto muitas destas festas, tendo participado de cerimônias religiosas, tendo conversado longamente com caboclos, negros, mestiços, brasileiros enfim, que ia encontrando em lugarejos distantes, em cidadezinhas e vilas, em casas solitárias nas margens dos rios, em mocambos perdidos por esse Brasil afora, Bopp voltou com um manancial precioso, que depois fez confluir em sua obra poética.

Em um momento de revisão geral de modelos artístico-literários e culturais, é significativo que os intelectuais modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro retomem a figura do índio como emblema nacional, embora com significado oposto ao do período romântico. Bopp, ao contrário, vai se interessar desde o início por elementos da cultura brasileira já sincretizados, como em *Cobra Norato*, e, quando decide eleger uma figura representativa da nossa história, opta pela do africano, e não pela do índio, muito embora tenha passado meses na Amazônia, em contato direto – supõe-se – também com os índios. Ele se deu conta, no entanto, graças ao conhecimento direto da realidade nacional, de quanto fossem fortes e ricos o dinamismo e a presença dos elementos de origem africana, que permeavam todos os aspectos da vida nacional. Presta, assim, em *Urucungo*, homenagem ao inteiro povo e aos seus descendentes afro-brasileiros, incorporando não só ritmos e expressões ligadas ao mundo africano, mas uma perspectiva diversa com a qual interpreta o passado e o presente do país.

No prefácio da primeira edição, Bopp afirma:

Agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo do mato. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar.

A maior parte escravaria de 1922, 23, 24. Esotericamente eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico. Outra parte, era o cativeiro, troços de lavoura, etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de “chorados” e “catapiolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar. [...]

Esse outro de negro, é um livro fácil. Fracionado. Consciente. O Outro [Cobra Norato] não fui eu que fiz. Instinto puro. Bruto. Subsexual. Místico quase. Vocês façam de ‘urucungo’ o que quiserem (Bopp, 1998, p. 197).

O ambiente descrito nos poemas de *Urucungo* é quase sempre o rural: cozinhas, quartos e cômodos de grandes casas patriarcais e pátios de senzala, assim como troncos onde os escravos eram punidos. Releve-se, porém, que a Casa-Grande interessa ao poeta só pelo fato de ambientarem-se nela muitas das cenas que dizem respeito ao dia-a-dia dos escravos. O ponto de vista de Bopp é de baixo para cima, ele não se detém na vida dos senhores, senão quando diretamente relacionada ao destino dos negros, como em “Dona Chica”. A partir da vivência íntima, expressa em gestos, palavras e silêncios dos negros africanos, o autor recupera uma parte de história muitas vezes minimizada ou mesmo omitida pela sociedade, a qual sempre se auto justificou, elaborando de si uma imagem positiva. O olhar crítico do poeta, no entanto, testemunha e denuncia comportamentos de sistemática violência contra o escravo durante todo o período colonial e mesmo depois da Abolição.

Vemos, já a partir do primeiro poema, “Urucungo”, que dá título ao livro, a capacidade de Bopp de se pôr na pele do outro. Ele nos faz participar, empaticamente, em primeira pessoa, do drama de Pai-João, velho escravo, em um momento de meditação e de recuperação da memória trágica da sua vida. Se o nome genérico adotado para designar o escravo, “Pai-João”, pode indicar tantos indivíduos da mesma condição, percebemos no texto um corpo e uma consciência específicos e, graças à força da poesia boppiana, esse personagem é delineado em suas peculiaridades de indivíduo.

A sensação de perda e de exílio de Pai-João, o tom sombrio do texto, em que entram muitos termos africanos, as imagens presentes, que trazem à tona cenas de violência que ficaram impressas no corpo e na alma do velho escravo, tudo solicita uma participação emotiva do leitor ao drama narrado. De fato, o texto projeta a imagem de um velho alquebrado pelo trabalho e pelas humilhações, das quais não se esquece:

Erguem-se das solidões da memória
Coisas que ficaram no outro lado do mar.

Preto velho nunca mais teve alegria. [...]
Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco. (Bopp, 1998, p. 198)

O ritmo dos versos é melancólico, quebrado apenas pela música dos atabaques, que outros negros estão tocando ao redor de uma fogueira: “começa a dança nostálgica dos negros, / num soturno bate-bate de atabaque de batuque.” (ivi, p. 198) Note-se, aqui e nos demais poemas, como a aliteração reproduz o sincopado dos tambores.

Há no poema a referência à umbigada: “Perto dali, no largo pátio da fazenda, / umbigando e corpeando em redor da fogueira” (ivi, p. 189). Essa dança veio para o Brasil com os escravos bantos e estaria, segundo Câmara Cascudo, na origem do samba⁷. Como tantas outras danças africanas, a umbigada é um tipo de batuque, nome genérico dado pelos portugueses a qualquer dança de escravos, não importando a origem ou o tipo. Se com os termos “batuque” e “dança” associamos, quase sempre, atmosferas de movimento e festa, é sintomático que, aqui, a dança é nostálgica e melancólica, como o são a música e os movimentos dos negros ao redor da fogueira. Eles na verdade tentam recompor, em um ambiente estranho, distante e mesmo hostil, tradições e modalidades de relações sociais características da terra de origem, que estavam perdendo, para sempre, no Brasil.

Também nos demais poemas, o foco é a vida dos escravos, suas tradições, suas cantigas, muitas delas recolhidas provavelmente por Bopp em suas viagens, como a “Cata-piolho do Rei Congo”, definido “Embaló de Rede”, que tem a estrutura e a linguagem suave e carinhosa das cantigas de ninar, entoadas pelas amas-de-leite negras para os filhos dos brancos. Os hipocorísticos abundantes, sobretudo os diminutivos, reforçam o tom afetivo dos versos:

Ó Cata-piolho
me empresta o teu sono.
Os zoinhos piquininho
Já quase fechou.
O sono entrou nos zóio.
Afundou na escuridão (Bopp, 1998, p. 199).

Na cantiga citada, a mulher introduz elementos da sua cultura original, histórias ouvidas na África, como a do rei Congo, com elementos já sincretizados, como a língua que ela utiliza, onde vários termos são estropiados, denotando uma aquisição linguística do português imperfeita e incompleta, feita rápida e forçosamente, pois ao escravo convinha entender com celeridade as ordens que lhe davam naquela nova língua do poder. Este português “errado” servia, de qualquer maneira, como língua de comunicação entre os

⁷ “Samba” em quimbundo significa “umbigo”; “samba” seria uma deformação de “semba”.

próprios escravos, pois uma das estratégias usadas para evitar as revoltas era a de separar todos os grupos, mesmo os familiares, tornando assim difícil a comunicação entre africanos de diferentes origens e línguas.

Importa notar que o poeta reproduz, ao longo do livro, várias alterações fonéticas ocorridas no português oral, muitas delas ainda usadas em um registro popular, provavelmente sob influência do substrato das línguas africanas. Há a adoção de uma estrutura gramatical simplificada ou mais livre do português e incorporações léxicas e peculiaridades verbais e morfosintáticas associadas à uma linguagem afetiva, como o uso dos diminutivos, que evocam o linguajar das amas-de-leite e das mucamas. Alguns desses diminutivos aparecem em formas verbais flexionadas, como em “durmindozinho”, “dormezinho mansinho”.

Entre as transformações fonéticas mais comuns presentes nos poemas, temos o fenômeno da iotização, que se dá pela alteração da lateral palatal em semivogal, em “muier”; o rotacismo (troca do /l/ pelo /r/ em posição pós-vocálica) em “descurpe”, “sordado”; fenômenos de simplificação fonética pela economia de uma pronúncia apressada, em “cumé teu nome” (como é > comé > cumê); a presença da metátese, em “drumiu”; de aféreses, em “tá”, “moleceu”; da apócope, em “home”, “sinhô”; a aglutinação do artigo plural à vogal inicial, em zoios (“os olhos > zoios); etc.

Há, também, vários africanismos incorporados naturalmente no texto, alguns de emprego corrente ainda hoje, como os termos “mocambo”, “atabaque”, “urucungo”, “bumba”, “bunda”, “mandinga”, “mucama” e outros, além de inteiras expressões em itálico, como *Acubabá Cubebé* (Bopp. 1998, p. 198) e *Aratabá-becúm* (*ivi*, p. 203).

Todos esses elementos, que dão verossimilhança aos diálogos, denotam a preocupação do poeta em incorporar, nesse percurso pela história e pela geografia brasileiras, não só a relevante presença africana como também o modo de ser, de pensar e de falar próprio de toda uma parte da população do país, em muitas regiões que o poeta conheceu.

Outros textos descrevem festas tradicionais, como o poema “Caratateua”, nome de uma cidade do Pará, que provavelmente Bopp visitou. Aqui o poeta reproduz a atmosfera da festa de São Benedito, suas cantigas e danças, incorporando nos versos os ritmos e a percussão dos instrumentos africanos, reproduzidos por aliteração: “Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes.” (*ivi*, p. 201) O autor anexa ao corpo do poema trechos de uma oração, talvez ouvida numa dessas procissões e festas populares, em

uma cômica mistura de português e latim estropiado: “Ó São Benedito / Louvado sejas. / Per século secloro / Em nome de Deus. Amém.” (*ivi*, p. 201)

O poema “Marabaxo” é a reinterpretação de uma dança popular, mais conhecida como “Marabaixo”, muito difundida no Amapá, praticada no período que vai do sábado de Aleluia ao domingo do Espírito Santo. Segundo Câmara Cascudo, é um tipo de folguedo que envolve muitas pessoas: ao som de dois tambores, de um solista e de um coro, os foliões vão contagiando todos por onde passam.

Ocorre que, no “Marabaxo” de Bopp, não há nada de alegre: “Marabaxo da toada triste. / Negro velho dança no rancho / pisando com a perna pesada no chão pegajoso” (*ivi*, p. 202). Da mesma forma que no poema de abertura, a música desperta na alma do velho negro lembranças de sofrimentos reprimidos. O ritmo lento e compassado reproduz um estado de alma recorrente entre os protagonistas dos vários textos: “Misturam-se vozes de coro / com a queixa do tambor / que faz doer a alma do negro” (*ivi*, p. 202).

Em “Casos da negra velha”, dá-se a narração de um mito, em que a protagonista relata a origem dos homens negros, ou seja, dos seus antepassados africanos, memória que a velha conservou como herança de um patrimônio cultural ancestral, passado de geração em geração: “Aquela noite foi muito comprida / Por isso é que os homens saíram pretos” (*ivi*, p. 203).

A mitologia, que tem importância fundamental para a humanidade e que está na gênese das religiões e mesmo das literaturas, narra as origens, narra sempre o que é originário. O mito é, com efeito, um relato simbólico que explica a gênese dos seres e do mundo. Segundo Károly Kerényi, remontar às origens e aos tempos primordiais é o traço fundamental de todos os mitos e, narrando-os, o ser se projeta, com o seu relato, aos tempos primordiais (Kerényi, 1990, pp. 21-22). Podemos afirmar que, narrando mitos antigos, a personagem do poema anula o fluir do tempo linear, instaurando uma diversa relação com o mundo, em um tempo cíclico, onde é possível renascer e ver as coisas gerarem-se como no início da criação do mundo. Essa necessidade de conhecer a origem dos seres e das coisas, de retornar periodicamente ao passado, responde a um desejo muito humano de mitigar a dor existencial causada pelo fluir impassível do tempo: “para curar-se da ação corrosiva do Tempo, é preciso *voltar para trás* e alcançar o *início do Mundo*” (Eliade, 1985, p. 115). A memória assume, em tal processo, uma importância catártica, pois por ela se recuperam conteúdos removidos, quer de eventos primordiais (no caso dos mitos), quer de fatos históricos que dizem respeito ao indivíduo ou à coletividade.

Igual procedimento temos no poema “África”, outra narração mitológica, a da origem do “carvão-animal”:

A floresta era um útero.
Quando a noite chegou
As árvores incharam.
[...]
A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue.
Quando vieram as estrelas
o carvão-animal filtrou a luz das estrelas (Bopp, 1998, p. 204).

Ora, o carvão-animal é elemento que se obtém pela combustão de matéria orgânica, especialmente ossos. No poema acima, sua gênese seria no “útero” da África, origem de milhões de homens que, com seu duro trabalho, edificaram tantos países, entre os quais o Brasil. Se considerarmos que o carvão-animal é utilizado na fabricação do açúcar, para refiná-lo, e que desde o início da colonização os escravos foram empregados para produzir o açúcar de cana, entenderemos melhor a associação feita pela narradora nesses versos entre a origem e o destino tanto do carvão quando desses homens e mulheres originários da África, que foram a força dinâmica e a energia graças às quais uma parte da humanidade progrediu e caminhou durante séculos.

Releve-se que, em *Urucungo*, quem narra é a “negra velha” e isso revela que Bopp conhecia bem uma antiga tradição entre os africanos no Brasil, ou seja, o *akpaló*, que, segundo Gilberto Freyre, “é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias à outras pretas, amas dos meninos brancos.” (Freyre, 1989, p. 332) Por meio dessa tradição, tais figuras de narradoras mantinham vivos os laços com o passado africano, conservavam a memória de mitos e ritos que serviam para atenuar a nostalgia, pois tinham o poder de projetar, narrador e público, em um tempo fora do tempo, onde era possível reviver e recuperar todo um manancial de experiências e de conteúdos, que serão depois parte integrante e fundamental da cultura brasileira.

Um dos poemas mais conhecidos e citados do livro é “Dona Chica”, crua descrição do relacionamento entre uma escrava e sua patroa branca. Nele, estão em jogo dois tipos de beleza e de sensualidade e uma espécie de competição, que se instaura entre duas jovens mulheres, na qual quem perde, pagando muito caro por sua beleza e pela ousadia em ostentá-la, é a mucama:

– A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica.
– Ah, o senhor acha?

Ao sair
A negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.
[...]
Dona Chica não disse nada.
Acendeu ódios no olhar.
Foi lá dentro. Pegou a negra.
Mandou metê-la no tronco.
– Iaiá Chica não me mate!
– Ah! Desta vez tu me pagas.
Meteu um trapo na boca.
Depois
quebrou os dentes dela com um martelo.
– Agora
junte esses cacos numa salva de prata
e leve assim mesmo,
babando sangue,
pr’aquele moço que está na sala, peste! (Bopp, 1998, p. 205)

Não era fácil a convivência entre escravas e sinhás brancas. Na verdade, desde o início da colonização no Brasil, a mulher africana teve dois papéis, o de mucama e o de ama-de-leite, ambos com uma ação, embora não intencional, de mediação entre culturas diferentes, aproximando dois pólos. A mucama era escolhida entre as mais jovens, fortes e belas escravas da senzala, para trabalhar na Casa-Grande, servir à família, sendo muitas vezes vista e considerada pelos homens da casa como símbolo e objeto sexual. Isso a colocava numa situação de competição com as senhoras brancas, sobretudo noivas e esposas, que se vingavam nos piores modos, com uma crueldade ímpar, descrita por cronistas e viajantes do período colonial:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-las à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas (Freyre, 1989, p. 337).

Em “Dona Chica”, poema realista e direto, como se viu, fica evidente o rancor e a rivalidade entre mulheres, que ocupam, porém, posições diferentes na sociedade. Construído em forma dialógica, elemento que traz maior dramaticidade à cena, ele nos reporta a um passado em que as relações entre senhores e escravos eram regidas pelo domínio absoluto de um sobre o outro. O corpo, a alma, os sentimentos e até os pensamentos dos negros, controlados por feitores e capatazes, tudo pertencia aos senhores brancos, proprietários de terras e de almas nos imensos poderios do Brasil. Em posição

duplamente subalterna, porque escrava e porque mulher, a mucama não tinha meios para se subtrair às atenções masculinas e, conseqüentemente, ao ciúme e ao ódio das sinhás.

Como contraponto ao poema “Dona Chica”, temos o “Mãe-preta”, que focaliza a figura da ama-de-leite. Se as mucamas despertavam paixões e rivalidades, eram aos cuidados extremos das Mães-pretas que se confiavam os meninos e meninas da Casa-Grande. Elas os amamentavam e criavam, privando involuntariamente os próprios filhos desse cuidado e atenção consagrados aos sinhozinhos. Em “Mãe-preta”, a velha conta histórias a uma criança, cena comum, como vimos, no sistema de relações do período colonial:

– Mãe-preta, me conta uma história.
– Então feche os olhos filhinho: [...]
Era uma vez o rio Congo... [...]
Era uma praia vazia
Com riscos brancos de areia
E batelões carregando escravos (Bopp, 1998, p. 207).

Nesse poema pausado, dialógico, formado por versos curtos e uma linguagem em que os elementos da natureza se animam e participam dos eventos descritos como entes dotados de vida, somos – com a narradora – transportados para dentro do “mato grande” e a magia, recriada pela narração, acorda na velha escrava lembranças dolorosas:

Olhos da preta pararam.
Acordaram-se as vozes do sangue,
Glu-glus de água engasgada
naquele dia do nunca-mais (ivi, p. 207).

“Mãe-preta” é um dos poemas mais intensos do livro. Não há, nele, uma conclusão, o texto se interrompe abruptamente, quando os fatos lembrados atravessam o corpo da protagonista, que os vivencia em silêncio, sem poder exteriorizar o sofrimento a uma criança que não os poderia entender:

Começou então
uma noite comprida.
Era um mar que não acabava mais
... depois...
– Ué mãezinha,
por que você não conta o resto da história? (ivi, p. 208).

O silêncio da narradora pesa mais do que qualquer palavra ou frase dita. Vemos que ela começa o relato, situando-o às margens do rio Congo e projetando-o em uma dimensão mítica, em que não há distinção entre seres animados e inanimados. Se o relato começa em *illo tempore*, acaba por desembocar no tempo histórico e se intersecciona

com o seu passado e com sua memória dolorosa do apresamento, da penosa viagem pelo Atlântico e da condição degradante de escrava. É extremamente eficaz a contraposição final entre o sentimento doloroso da mulher, que recorda perdas e humilhações de toda uma vida, e a curiosidade inocente da criança, para o qual aquela era apenas uma entre as tantas fábulas e lendas por ela ouvidas, histórias de fantasia, que ela não interioriza com a carga emotiva e trágica com que, ao contrário, é rememorada pela Mãe-preta.

A escravidão projetou, numa terra desconhecida, homens e mulheres distantes do próprio universo, separados das famílias e comunidades originárias. Quantas dessas mulheres cresceram filhos de outras, enquanto seus filhos lhes eram arrancados, vendidos nos mercados e mandados para o eito? A escravidão dissolveu todos os vínculos que o africano tinha com o mundo e foi preciso muita força e obstinação para reconstruir no Brasil outros laços e estabelecer novas relações com o universo físico e metafísico. Afirmo Darcy Ribeiro:

O espantoso é que os índios como os pretos, postos nesse engenho deculturativo, consigam permanecer humanos. Só o conseguem, porém, mediante um esforço inaudito de auto-reconstrução no fluxo do seu processo de desfazimento. Não têm outra saída, entretanto, uma vez que da condição de escravo só se sai pela porta da morte ou da fuga (Ribeiro, 1995, p. 118).

O sistema escravocrata, de fato, rebaixou o africano, privou-o de sua dignidade, transformou-o em objeto, vendido e comprado nos mercados do Novo Mundo. No entanto, tal sistema rebaixou moralmente também a inteira sociedade que o praticou, minou as bases da convivência social, criou instituições repressivas, cunhou modelos de comportamento baseados em falsos princípios biológicos e raciais, moldou preconceitos e estereótipos que ainda hoje justificam a estratificação econômica e dificultam as relações sociais no Brasil. O latifúndio foi uma máquina que, para funcionar, moeu milhões de seres em suas engrenagens – índios e africanos. É apropriada e eficaz, em tal sentido, a metáfora com a qual Darcy Ribeiro definiu a sociedade brasileira, durante todo o período de sua gestação étnica: um moinho “de gastar gente” (*ivi*, p. 106).

Décadas antes desse grande livro de Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro*, já Bopp, em âmbito poético, nos dava com o seu *Urucungo* uma visão panorâmica e ao mesmo tempo íntima e dolorosa da escravidão no Brasil. Raul Bopp resgata, assim, o sentimento de desenraizamento e mesmo, em muitos casos, de aniquilação total do ser nessa condição, que levou tantos negros a optarem pelo suicídio. Em tal sentido, o poema “Monjolo” é pungente. Ao ritmo monótono e obsessivo do pilão é narrada a vida de um negro na fazenda. Ele passa os dias nesse trabalho repetitivo e alienante, mas, enquanto bate e mói

os grãos em seu pilão, ele é moído por outro pilão muito maior, que é o trabalho forçado, compassado pelo ritmo surdo e sempre igual da mó que vai triturando tudo. É emblemático, aliás, como a imagem de moinho e de moagem seja recorrente nas representações do passado colonial brasileiro, sobretudo quando referida ao destino de índios e escravos africanos.

Há, em “Monjolo”, regularidade métrica, quase todos versos são de sete sílabas, alternados pelo refrão de quatro sílabas, criando uma espécie de música monocórdia. A recorrência dos vocábulos “noite”, “negro”, “triste”, associados a outros da mesma área semântica, como “Ave-Maria”, “velório”, “cova”, reforça o senso de torpor e de morte do poema:

Negro passa a vida ouvindo
Bate-pilão

Relógio triste o da fazenda
bate-pilão

Negro deita. Negro acorda.
Bate-pilão (Bopp, 1998, p. 206)

Nem mesmo na morte, porém, o escravo se liberta do seu destino, pois nela o pilão que o moeu vai continuar batendo, até cancelar sua imagem, sua identidade e memória do mundo: “Quando há velório de negro / Bate-pilão // Negro levado pra cova / bate-pilão” (*ivi*, p. 209).

No poema “Negro”, somos transportados a um navio negreiro e é como se fizéssemos também, junto com o escravo, a viagem pelo Atlântico, vendo as costas da África se distanciarem: “E durante longas noites e noites / vieste escutando o rugido do mar / como um soluço no porão noturno” (*ivi*, p. 209). Os elementos da natureza participam desse drama, rugem e choram, contagiados pela dor dos homens nos porões do navio negreiro. O sujeito lírico, como em outros textos, se põe na pele e na consciência do outro, sente pelo lado de dentro a dor de ter sido arrancado do solo materno e a sensação de perda é latente e tão intensa que não há palavras que possam contê-la ou defini-la. Se o silêncio do não-dito caracteriza o poema “Mãe-preta”, aqui esse conteúdo denso e pregnante é confiado às cordas do urucungo, como se só a música pudesse exprimi-lo e, de alguma forma, mitigar a dor humana: “O resto / o que ficou pra trás, / o Congo, as florestas e o mar / continuam a doer na corda do urucungo” (*ivi*, p. 209).

Afirmam os estudiosos que, para sobreviver e consolar-se do seu destino, o negro se apegava às crenças religiosas e às práticas mágicas características das culturas originárias. Foi uma espécie de resistência aparentemente passiva, mas de fato ativa, pois, por meio da conservação de crenças e tradições, ele pode contribuir para reinventar um

mundo original, onde elementos de diversa proveniência étnica e cultural se amalgamaram, num lento processo de adaptação às novas condições de vida. Bopp dá conta desse aspecto. Há poemas que descrevem ritos mágicos, feitos para propiciar o contacto com espíritos ou divindades da cultura africana. Alguns desses ritos, em que são usadas também plantas alucinógenas e bebidas como a aguardente, serviam para transportar, pelo menos mental e psicologicamente, em forma de transe, o escravo de volta ao continente de onde fora arrancado, como no poema “Diamba”: “Com mais uma pitada / o chão perdeu o fundo. / Negro escorregou / caiu no meio da África” (*ivi*, p. 214). A diamba, ou seja, a maconha, reconduz o velho negro ao seu ambiente, anulando o presente: “Negro velho fuma diamba / Para amassar a memória. // O que é bom fica lá longe...// Os olhos vão-se-embora pra longe” (*ivi*, p. 214).

Há no poema uma união mística e mágica com as forças da natureza e tudo adquire vida, o inteiro universo africano é solidário e participa dessa evocação, que é, antes de tudo, uma dramatização de experiências, situações e estados que se imprimiram profundamente na memória do protagonista do poema: “Águas tristes gemeram / e as estrelas choraram.” (*ivi*, p. 214); “Os coqueiros debruçaram-se na praia / para dizer adeus” (*ivi*, p. 215).

“Macapá” tem tema semelhante, mas, ao invés de projetar o feiticeiro para longe do espaço hostil do presente, o “Pai da mandinga” convoca espíritos do além, para assombrar os vivos. Texto cheio de termos e expressões africanas, delas o feiticeiro se serve para “chamar o mato”. Traz, assim, a África até ele, traz seus espíritos de antepassados e de entidades e mortos tutelares para povoar e assombrar o Brasil. Se os vivos não têm poder contra a violência e as armas, os mortos talvez o terão e, se não o tiverem, poderão ao menos atenuar a sensação de abandono destes:

Quando a fogueira se apaga
Vultos escorrem devorados nas sombras.
Enche-se então a noite mole
de uivos de carne mordida fungando.
Quem passa ao pé da fortaleza
diz que é assombração da lua nova... (*ivi*, p. 211).

No poema “Serra de Balalão”, temos outro momento dramático, descrito de forma direta e quase brutal. Narrado em terceira pessoa, em poucos e breves versos, em que várias vozes se cruzam e alternam, nele se descreve o linchamento de um negro, acusado de ter matado um “patrãozinho” branco. Sem um processo, sem possibilidade de defesa, sem uma prova de sua culpa, o negro é acusado e justicado apenas porque passava pelo local em que um homem branco fora assassinado:

– Quem foi?
Quem foi?
Ninguém sabia
Então foi aquele negro que vinha tocando a tropa.

– Foi você! Foi você!
– Não fui eu. Não sinhô.

O negro tremia e jurava
Mas nada adiantou. Coitado!

Foi enforcado na entrada da vila (*ivi*, p. 212).

O texto é denso e conciso e a forma dialógica, na primeira parte, transporta-nos para dentro da cena. Tudo se passa rapidamente e esse ritmo acelerado dos fatos intensifica a sensação de injustiça e crueldade em relação a um inocente: “Foi enforcado na entrada da vila. [...] / O corpo ficou batendo numa timbaúva” (*ivi*, p. 212).

O ato é tão bárbaro que esse homem vai revivê-lo pela eternidade: “Diz-que de vez em quando / ouve-se um ai-ai estrangulando-se no fundo do mato. / – Não fui eu!” (*ivi*, p. 213). Esse homem, que continua pelos séculos clamando sua inocência, sem paz nem mesmo na morte, representa todos os escravos da nossa História, cujas vozes não foram ouvidas, cujas vidas e memórias foram canceladas. Bopp, ao eleger tal tema e ao percorrer esses dramas individuais e coletivos, resgata e reatualiza a dor e a tragédia da escravidão, quer que participemos dela, que a percebamos como própria. Os versos finais do poema – “E essa pancada seca / ouve-se por todo o Brasil” (*ivi*, p. 213) – são um convite e uma provocação do poeta à sociedade, para que ouça essas vozes abafadas e dolentes, para que se volte para o passado e para o presente, para que tome consciência da violência implícita em toda a História brasileira.

Os poemas de *Urucungo* têm um caráter acentuadamente polifônico, não só porque muitos textos são construídos em forma de diálogo, mas porque os próprios elementos da paisagem são personificados, participando como entidades míticas e místicas do universo recriado pelo poeta, o que contribui para acentuar a carga épico-dramática do livro. Entre os tantos exemplos de personificação, podemos citar: “Bocejam os braseiros...” (*ivi*, p. 202), “Uma árvore disse / – Quero virar elefante, / E saiu correndo no meio do mato” (*ivi*, p. 203); “Então as florestas se reuniram / e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir.” (*ivi*, p. 215); “Aquela casa de janelas com dor-de-dente / amarrou um coqueiro do lado.” (*ivi*, p. 218), etc.

Do ponto de vista formal e estilístico, o texto é rico e variado, com recorrências de onomatopeias, repetições, homofonias, aliterações, assonâncias, anáforas e outras associações fônicas, que conferem dinamismo e expressividade aos versos: “num soturno

bate-bate de atabaque de batuque” (*ivi*, p. 198); “Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes” (*ivi*, p. 201); “amassar a memória” (*ivi*, p. 214); “Já são quatro. Já são oito [...] / Já são sete. Já são oito” (*ivi*, p. 199); “Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá / Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá” (*ivi*, p. 201); “Bem Belém / Não vem ninguém ninguém / – Olha que vem!” (*ivi*, p. 213); “*Pum! Pum! Pum!*” (*ibidem*); “dormezinho mansinho”; cinturinha piquininha” (*ivi*, p. 217), etc.

Há unidade entre todos os níveis, do fonético ao morfológico, do lexical ao sintático, tudo é utilizado pelo poeta para representar, de forma dinâmica, sonora e visual, a presença do africano em solo brasileiro, reconstruindo sintética e eficazmente a vida nas fazendas, delineando – como afirma Antônio Hohlfeldt – “uma espécie de roteiro da condição negra no Brasil, desde a sua caça e escravidão ainda em terras da África [...] até aqueles [poemas] que fixam a miscigenação e a atribuição de atividades sociais aos negros” (Hohlfeldt, 1998, p. 67).

O léxico selecionado pertence a um registro de tipo popular, cotidiano, afetivo, próprio dos relatos e contos orais e, nesse sentido, Bopp dá uma contribuição fundamental ao esforço modernista de criar uma língua literária nacional, que incorporasse modos, termos e ritmos do registro oral, como fizeram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros poetas e narradores.

Nesse percurso pela história, realizado em *Urucungo*, os penúltimos dois poemas nos remetem ao presente, à realidade da favela, como indicam os títulos, “Favela” e “Favela n.2”. No primeiro, encontramos um outro personagem de nome João, agora inserido no cenário urbano, embora às margens dele, relegado a uma periferia onde recria um precário ambiente no qual vive. Se o poema tem um andamento lento e as figuras se movem solitárias, os elementos de uma paisagem despojada e pobre se animam de vida, como se ainda tocados pela magia de algum feiticeiro africano: “Um pé de meia faz exercício no arame / [...] Bananeira botou as tetas do lado de fora. / mamoeiros estão de papo inchado” (Bopp, 1998, p. 218). O negro João parece ter perdido a memória dos antepassados da África e está como que resignado, à porta de um botequim, bocejando. É como se o processo de desculturação e alienação, iniciado séculos atrás, tivesse produzido os seus frutos, descaracterizando o africano, dissociando-o de sua identidade originária, sem incorporá-lo à sociedade e sem lhe oferecer alternativas de vida.

O poema “Favela n.2” focaliza o mesmo ambiente de periferia já representado no texto anterior, mas a modorra é quebrada pelo passar provocante de “uma negrinha catonga / se rebolando toda” (Bopp, 1998, p. 219). A mulher negra é vista e descrita em

função de sua sensualidade, que provoca cobiça e rivalidade entre dois homens, “Seu Manuel” e o “sordado de cavalaria”. Se uma crítica cabe a esse livro de Bopp, é a de não ter evitado, ao longo dos poemas, o clichê da mulher afro-brasileira carnal e voluptuosa: “Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento” (*ivi*, p. 202). É uma imagem instrumental, elaborada pela sociedade patriarcal, que, dessa forma, se auto justificava e se absolvía de tantos abusos perpetrados contra as mulheres no Brasil.

O último poema do livro tem como título “Tapuia” e é singular que o seu fulcro seja não mais o negro, mas o índio, também às margens da sociedade: “O mato acorda no teu sangue / sonhos de tribos desaparecidas / [...] E erras sem rumo assim pelas beiras do rio” (*ivi*, p. 220). O poeta estabelece uma relação entre os dois grupos étnicos – índios e africanos – identificando-os no mesmo destino de marginalizados pela sociedade, mesmo em um momento vital em que o Brasil se urbanizava e se industrializava, sem, contudo, incorporar inteiros segmentos da sociedade nesse progresso.

A mesma melancolia do primeiro texto permeia o último, a mesma nostalgia de um mundo perdido, o mesmo sentimento de desenraizamento e, por parte do eu lírico, a mesma participação empática à dor humana. Com esse poema Raul Bopp completa o seu percurso, mostrando que o Brasil ainda tinha muito o que fazer para resgatar o passado, sem o qual não era possível construir um presente, do qual todos os grupos e classe sociais participassem, cada um com suas peculiaridades.

Em geral, podemos dizer que o tom do livro é melancólico. Prevaecem sintagmas ligados à ideia de escuridão e noite, com uma espécie de coluna sonora soturna, dada pelo alternar dos instrumentos africanos de percussão, pelos passos mansos e alquebrados dos velhos escravos. Pela qualidade plástica da poesia de Bopp, podemos quase ouvir e ver os negros se movendo, nas tarefas diárias ou dobrados sobre si mesmos, em sofrida reflexão e recomposição da memória.

Em *Urucungo*, Bopp não se limitou a coletar dados sobre a presença africana no Brasil, mas se despojou de muitos preconceitos e tentou interpretar a história a partir do ponto de vista dos milhões de escravos e de seus descendentes. Se aos historiadores cabe a análise de documentos do passado (arquivos, crônicas, tratados, testemunhos, cartas) que representam a história codificada de uma nação – embora muitas vezes parcial e partidária – cabe aos escritores, sobretudo aos poetas, a recuperação de um conjunto de experiências individuais e subjetivas que a história não pode mais restituir integralmente.

Em *Urucungo* Bopp nos traz vivências, experiências, recordações de tantos homens e mulheres que ajudaram a edificar o Brasil, consciências humilhadas, corpos

marcados por castigos terríveis, esperanças, desejos que não se realizaram, mas que não morreram e que, de alguma forma, o poeta tenta interpretar. É memória da diáspora africana no Brasil, que não se pode minimizar ou justificar, para que a sociedade se recomponha, para que não continue a marginalizar tantos indivíduos, como infelizmente e apesar de tudo, ainda hoje ocorre.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. Trad. de M. I. P. Queiroz, Rio de Janeiro e São Paulo, Difel e Difusão Editorial, 1959.
- BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Duas Cidades, 1997.
- BONVINI, Emilio. “Palavras de origem africana no português do Brasil: do empréstimo à integração” in NUNES, J. H. e PETER, M. (orgs.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo, Humanitas / FFLCH / USP / Pontes, 2002 (pp. 147-162).
- BOPP, Raul. *Poesia Completa, organização, preparação do texto e comentários de Augusto Massi*. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998.
- BOPP, Raul. *Poesia Completa [recurso eletrônico], organização e notas de Augusto Massi*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2014, 2ª edição.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 12ª ed.
- BOPP, Raul. *Puturum (Poesias e Coisas de Folclore)*. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1969.
- BOPP, Raul. *Mirongas e outros poemas*. Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / I.N.L., 1978.
- BOPP, Raul. *Notas de viagem (Uma volta pelo mundo em 30 dias)*. Berna, Druck Stampfli, 1959.
- BOPP, Raul. *Notas de um caderno sobre o Itamaraty*. Berna, Druck Stampfli, 1960.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
- BOPP, Raul. *Memórias de um Embaixador*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
- BOPP, Raul. “Bopp passado-a-limpo” por ele mesmo. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1972.

- BOPP, Raul. *Samburá (Notas de Viagens & Saldos Literários)*. Brasília / Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1973.
- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / I.N.L., 1977.
- BOPP, Raul. *Longitudes – Crônicas de Viagens*. Porto Alegre, Movimento / IEL, 1980.
- BOPP, Raul. Seleta em prosa e verso in HILL, A. Guimarães (org.). Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, s.d., 10^a ed.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Editora Nacional, 1976, 5^a ed. rev.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realità*. Trad. di G. Cantoni, Roma, Borla, 1985.
- FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano I*. Lisboa, Plátano Editora, 1989.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, Record, 1989, 26^a ed.
- GOUVEIA DAMASCENO, Benedita. *La poesia negra nel Modernismo brasiliano*. Trad. de A. d’Onofrio e V. Graziosi, Palermo, Ila Palma, 1988.
- HOHLFELDT, Antônio, “O esquecido Urucungo” in BOPP, Raul *Poesia Completa*. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998 (pp. 66-70).
- KERÉNYI, Károly. “Origine e fondazione della mitologia” in JUNG, Carl Gustav e KERÉNYI, Károly. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino, Boringhieri, 1990.
- LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.
- MAESTRI, Mário. *O Escravagismo no Brasil*. São Paulo, Editora Atual, 1985.
- MAESTRI, Mário. *Lo schiavo coloniale*. Trad. di F. Carboni, Palermo, Sellerio Editore, 1989.
- MAESTRI, Mário. *Storia del Brasile*. Milano, Xenia Edizioni, 1990.
- MARTINS, Wilson. “A literatura e o conhecimento da terra” in COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1968, v.1.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix / Editora da USP, 1976-1978, 7 v.

- MASSI, Augusto. “A forma elástica de Bopp” in BOPP, Raul, *Poesia Completa*. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998 (pp. 11-34).
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo, Editora Unesp, 2015, 2^a ed. revista e ampliada, 2015.
- PETTER, Margarida Maria Taddoni. “Termos de origem africana no léxico do português do Brasil” in NUNES, José Horta e PETER, Margarida Maria Taddoni (orgs.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo, Humanitas / FFLCH / USP / Pontes, 2002 (pp. 123-145).
- PRANDI, Reginaldo. “Da africano a afro-brasiliano: etnia, identità, religione” in *Palaver: Culture dell’Africa e della Diaspora*, Lecce, Università degli Studi di Lecce, 2000 (pp. 77-90).
- RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo, Editora Nacional, 1979, 4^a ed.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Iluminuras / FAPESP, 1995.

Vera Lúcia de Oliveira é escritora e professora associada de Literatura portuguesa e brasileira na “Università degli Studi di Perugia” (Itália). Tem diversos livros de poesia e ensaios publicados e participou de antologias poéticas em vários países, recebendo prêmios prestigiosos. Entre os ensaios: *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro* (Ed. Unesp, 2015); *Storie nella storia: Le parabole di Guimarães Rosa* (Pensa Multimedia, 2006); *Um avesso de país: representações da narrativa brasileira contemporânea* (Pontes, 2020). Entre os livros de poesia: *Geografia d’ombra* (Fonema, 1989); *Vida de boneca* (Editora S.M., 2013); *O músculo amargo do mundo* (Escrituras, 2014); *Minha língua roça o mundo* (Patuá, 2018); *Ero in um caldo paese*, (Fara, 2019).

THEATRE, NÉGRITUDE AND THE PERFORMATIVE UNMASKING OF BRAZIL'S "BLACKFACE MODERNISM"

Luís Madureira

UW-Madison

Abstract: This article examines the project and production history of the Teatro Experimental do Negro (TEN), founded by Abdias do Nascimento in 1944, in the light of the conspicuous lack of theatrical innovation and an almost complete absence of direct participation and intervention of Afro-Brazilian artists in the Brazilian modernist movement. My central argument is twofold. On the one hand, I propose that the representation or performance of Black identity and subjectivity that defines the bulk of the TEN's productions, and has often been criticized for its elitism and essentialism, was both the product of and a strategic response to a modality of aggressively disavowed racism prevalent in Brazil. Thus, among the specific targets of the TEN's interrogation of the representation of Blackness in Brazilian theatre and drama were the multiple and often unacknowledged effects of *branqueamento* on cultural and artistic representations of Blackness as well as the aesthetic claim to embody Afro-Brazilian subjectivity and sensibilities by white authors. The second part of my thesis explores the particular ways in which the contradictions arising from the TEN's working definition of Afro-Brazilian identity risked hampering the efficacy of the company's struggles against racial discrimination.

Keywords: Modernismo, Modernism, Theatre, Drama, Afro-Brazilian, Négritude, "blackface," *branqueamento*, Blackness, Race, Racism, identity, subjectivity, representation

Ironically, for a movement that erupted with such notoriously raucous performances inside a theatre, Brazilian Modernismo registered only a negligible impact on the country's theatre scene. During the movement's first tumultuous decade at least, Brazilian drama remained largely impervious to the sweeping modernist project that encompassed literature, music, visual arts, architecture, and landscape design, whose grandiose goal, as David Jackson indicates in a recent book, was "to transform the historical transatlantic dynamic into international recognition of a Brazilian aesthetic in the arts" (7). Whether we select Oswald de Andrade's *O rei da vela* (1937) as the "founding text of a new Brazilian dramaturgy"¹ (Magaldi "O país" 7) (putting aside the fact that it would be staged for the first time only in 1967) or choose instead the 1943 production of Nelson Rodrigues's *Vestido de noiva* by the pioneering troupe *Os Comediantes* as the opening salvo of a "veritable revolution" in Brazilian theatre, the fact remains that roughly two decades elapsed after the boisterous Week of Modern Art before contemporary Brazilian drama finally received "the jolt of modernity" ("o pontapé da modernidade") (Costa 141). A comparable incongruity arises from the remarkable dearth of Black and Amerindian artists in an artistic movement that labored so consistently to recover and incorporate Afro-Brazilian and indigenous cultural elements into its aesthetic (and arguably political) project. Despite the proliferation throughout the 1920s of often ephemeral regional offshoots of Modernismo outside of Brazil's two major urban centers, no Brazilian counterpart to the Harlem Renaissance or Afro-Caribbean Négritude ever emerges. Notwithstanding its "near absence" from dominant accounts of Brazil's artistic and cultural history (Domingues 113), the Teatro Experimental do Negro (TEN), founded by Abdias do Nascimento in 1944, merits closer critical scrutiny precisely because it undertakes to remedy both of these lacunae.

Six decades after the TEN's founding, Nascimento still insisted that the company had opened untrodden paths for the future of Afro-Brazilians, that it embarked on "an adventure in creative experimentation" and issued a "provocative" challenge to Brazil's prevailing and aggressively disavowed racism ("Teatro" 223). In such a context, he suggests, the group's very name was imbued with "revolutionary ferment" ("Teatro" 210). The reviews of the troupe's project published between the late 1940s and the early 1960s, when the company effectively ceased its theatrical activity, echo this positive appraisal. In 1948, for instance, the playwright Antônio Accioly Netto asserts that "the [TEN] works primarily for the renovation of Brazilian theatre" (60). A year later, the prominent Afro-Brazilian sociologist Guerreiro Ramos deems the company's project "one of the most audacious enterprises in [the country's] cultural life" ("O Negro no Brasil" 85), while Florestan

Fernandes, writing in the early sixties, maintains that the TEN led Brazilian theatre “in new directions and propos[ed] new links between life and art” (170). In a more recent overview of the troupe’s legacy, however, Petrônio Domingues classifies assessments like these as both “exaggerated and unfounded,” asserting that the TEN was neither a “precursor” of Black theatre in Brazil nor did it “revolutionize the country’s dramaturgy” (124).

One of the principal causes Domingues and several other recent critics have adduce, either implicitly or explicitly, for the purportedly muted repercussion of the TEN’s theatrical activity is the company’s alleged inability to overcome the dilemmas incumbering its conception of Afro-Brazilian identity. In other words, what reduces the scope of the group’s contribution both to Afro-Brazilian theatre and national dramaturgy writ large is arguably the construct of an essentialist Black subjectivity underpinning the group’s commitment to the “language and perspective of *négritude*” (as well as the latter’s attendant “valorization of a specifically Black culture and personality as a way of combatting racism” [Nascimento “Teatro” 218]). As Alexandra Isfahani-Hammond puts it, “Nascimento’s identity discourse is undermined by praise for a problematic genre of black representation” (10). According to Brazilian sociologist Ricardo Gaspar Müller, one of the central problems of this formulation of Afro-Brazilian identity stems from the asymmetry underlying the TEN’s project of cultural and racial reclamation (50). Even as Müller cautions against a “methodologically” spurious, “retrospective clairvoyance,” he suggests that because a “pioneering” Black elite entrusted to itself the task of performing and enabling this restoration from above, it ended up inevitably reproducing the very hierarchical structure that subtends the dominant notions of racial hybridity (or disavowed racism) that the company seeks ultimately to undo (50). Similarly, Domingues highlights the contradictoriness inherent (a) in the troupe’s promotion of Afro-Brazilian dramaturgy while staging plays authored primarily by white authors, and (b) in denouncing racial stereotypes while disseminating exotic and exoticizing representations of “Black culture” in its own productions (124). Maria Angélica da Motta Mauês identifies an ancillary antinomy intrinsic to Nascimento’s adoption of the notion of *Négritude*, namely, the “difficult and contradictory coexistence” of negative and positive racial traits in his construction of Black subjectivity (96). For instance, the derisive characterization of the Black apperception of the world as solely grounded on affect and intuition rather than reason and intellect acquires a positive inflection in the view that Blacks “think with their souls, [and with] their hearts ... by means of analogic images fashioned intuitively,” espoused by one of the so-called “apostles” of *Négritude* (Senghor 55). A similar transvaluation of racist stereotypes defines

Nascimento's call for the creation of "a theatre [grounded in] the mystical impulse of the Blacks," as well as in his definition of the TEN's "working methodology" as a "reclamation of African spontaneity" ("Espírito" 80; "A energia" 110).

In the end, these recent analyses seek to disclose the ambivalent and derivative nature of essentialist theories of Black identity and subjectivity. Indeed, more than thirty years ago Stuart Hall proposed in a seminal essay that Blackness "is essentially a politically and socially *constructed* category, which cannot be grounded in a set of fixed transcultural or transcendental racial categories" (225). As Anthony Appiah has memorably quipped, "few things ... are less native than nativism" (60). In a passage that is especially pertinent to Négritude, Appiah specifies: "the very invention of Africa (as something more than a geographical entity) must be understood, ultimately, as an outgrowth of European racialism; the notion of Pan-Africanism was founded on the notion of the African, which was, in turn, founded not on any genuine cultural commonality, but ... on the very European concept of the Negro" (62). To emphasize the contradictory or socially constructed nature of Nascimento's formulation of Black identity, then, appears to me less productive for a full-fledged understanding of the TEN's role and significance in Brazil's artistic and cultural history than a sustained inquiry into the context in which this essentialist construct was mobilized as an oppositional strategy. In what follows, I argue that Brazil's particular form of disavowed racism produced the conditions of possibility of the TEN's essentialist articulation of Afro-Brazilian identity. If the TEN in effect marks a milestone in an abiding process of questioning how Blacks are represented in Brazilian theatre (Julianna Souza 72), then I believe it is critical to identify, on the one hand, the unique modalities of racism that the TEN undertook to refute and, on the other, the particular targets of the oppositional tactics it deemed expedient to deploy at the time. In addressing these two central questions, I move concurrently to propose an explanation of how and why the contradictions informing the TEN's operative construct of Blackness ran the risk of becoming a disabling aporia in the group's anti-racist struggle.

Modernism and the *Teatro Experimental do Negro*

Upon his release from the now defunct Carandiru penitentiary, where he had founded the Teatro do Sentenciado (Convict Theatre) while serving a sentence for the crime of political "resistance," Nascimento sought to enlist Mário de Andrade's help in developing a Black Theatre in São Paulo. To Nascimento's disappointment, however, the "celebrated mulatto intellectual" either "politely rebuffed" him ("Teatro" 211) or disdainfully declined

(“ele não deu bola ... me tratou com desdém”) (“A energia” 108). “Disappointed” in the wake of subsequent and equally unsuccessful attempts to garner support for his venture, Nascimento left São Paulo for Rio in 1944, where he went on to establish the TEN later in the same year (“A energia” 108). The company’s inaugural theatrical experience was a collaboration in a production of Stella Leonardos’ *Palmares*,² a dramatic eulogy to Castro Alves in rhymed alexandrines staged by Paschoal Carlos Magno’s Teatro de Estudantes in December 1944. To be sure, the TEN was not Brazil’s first Black theatre company. Although it seems that Nascimento never acknowledged its existence (Domingues 123), the short-lived Companhia Negra de Revistas established in 1926 (it survived less than a year after its founding) preceded the TEN by nearly two decades. Heavily influenced by what James Clifford has described as “the negrophilia that [swept] avant-garde music, literature and art” in post-World War I Paris (901), and that, in due course, washed over Brazil as well, the Companhia Negra was Brazil’s first all-black theatre troupe.³ It may indeed have signaled the beginning of Black theatre in Brazil (Domingues 115). Unlike the TEN, however, and despite its efforts to hone a “new style” derived from Afro-Brazilian dance and music, the racially themed musical comedies the company staged fit largely within the bounds of a well-established and chiefly “commercial” comedic genre, the popular revue or *revista* (Domingues 115, 118).

By contrast, as evidenced by the qualifier “experimental” and Nascimento’s initial attempt to secure Mário de Andrade’s support for his project, from its inception, the TEN associated itself with the somewhat belated efforts of several *carioca* theatre practitioners (notably, Nelson Rodrigues and the storied theatre troupe *Os Comediantes* [1938-1947]) to align the Rio de Janeiro drama scene with the culturally transformative movement sparked by the Week of Modern Art. As Brazilian playwright Henrique Pongetti commented in late 1944, responding to the emergence of this new “Black theatre company”: between the Companhia Negra de Revistas’ “little rudimentary musicals [*revistazinhas primárias*] bereft of everything, even of decorative human material” and the TEN’s production of *Emperor Jones* lay not just “a bridge but an electric fence [...] There is [now] in Rio a Black intellectual elite capable of transposing to the stage the spirit of a play by O’Neill or Langston Hughes” (13). In effect, Nascimento strove sedulously to affiliate his project with contemporaneous Black Diasporic modernisms (“Prólogo” 19), which, as I indicate above, no spin-off of Brazilian Modernismo had yet attempted.

Thus, the troupe rehearsed (though it never brought to the stage) Langston Hughes’ *Mulatto*, which depicts the tragedy that predictably ensues when the biracial son of

a white plantation owner defies the disastrous racial hierarchies of the Jim Crow south. Another cogent measure of its modernist aspirations was its inaugural 1945 production of Eugene O'Neill's *The Emperor Jones*, an Expressionist play by an acclaimed playwright renowned for his innovative dramaturgy. The group would go on to stage three more plays by the Nobel Prize-winning American dramatist: *All God's Chillun Got Wings* (*Todos os filhos de Deus têm asas*), and two one-act plays, *The Dreamy Kid* (*O moleque sonhador*) and *Where the Cross is Made* (*Onde está marcada a cruz*). Along similar lines, in 1947, the company collaborated in an adaptation of Jorge Amado's *Terras do sem-fim*, the final production of *Os Comediantes*, the company widely credited with inaugurating theatrical modernity in Brazil. Indeed, one of the TEN's founding members, Tomás Santa Rosa (1909-1956), who created the costumes and sets for several of the TEN's productions and became perhaps one of Brazil's leading set designers, had earlier co-founded *Os Comediantes*. Relatedly, Zbigniew Ziembinski, generally regarded as the foremost Brazilian set designer (despite his Polish ascendance), who famously constructed the sets for Nelson Rodrigues' *Vestido de noiva* and worked closely with Santa Rosa and *Os Comediantes* throughout the 1940s, handled the lighting for the TEN's 1946 production of *Emperor Jones* ("Teatro Experimental" 167). Willy Keller, like Ziembinski, an expatriate theatre director who remained closely linked with Rio's modern theatre scene, directed the TEN's 1946 production of O'Neill's *Dreamy Kid* as well as the troupe's rehearsals of Henrique Pongetti's *Histórias de Carlitos*, a dramatic adaptation of selected vignettes featuring Charlie Chaplin's world-famous character The Tramp (e.g., Carlitos). In 1957, the prominent stage director Léo Jusi directed what was apparently the TEN's last production, Abdias do Nascimento's own, twice-banned play, *Sortilégio*. Finally, one of the TEN's last theatrical activities was its participation in the staging of Nelson Rodrigues' *Perdoa-me por me traíres* (1957).

As Nascimento's abiding interest in O'Neill's dramaturgy cogently demonstrates, the TEN's commitment to theatrical modernism and innovation also informed the scripts the group elected to perform. Aside from O'Neill and Hughes, the troupe rehearsed García Lorca's comic play *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* and, in the late 1940s, performed a dress rehearsal of the first act of Camus' *Calígula* with the author in attendance. Camus, who was on a conference tour throughout the Southern Cone countries (Brazil, Argentina, Uruguay and Chile), reportedly "found the result very nice"²⁴ (Costa 142). Among the Brazilian "dramas for Blacks"²⁵ that were often expressly composed for the TEN, and which it eventually either fully rehearsed or produced, figure Nelson Rodrigues' *Anjo negro* (1948), Lúcio Cardoso's *Filho pródigo* (first staged in 1947) and *Auto da*

noiva (1946), which the company rehearsed but never staged, by the Afro-Brazilian writer Rosário Fusco, one of the founders of the modernist Grupo Verde and author of one of the rare examples of surrealist narrative fiction in Brazil: *O agressor* (1943). In the early 1950s, a youthful Augusto Boal, while still studying dramaturgy with John Gassner at Columbia University, composed at least three plays for the TÊN. *O logro*, subtitled “a ritual” and based on the myth of the Orisha Shango (Nascimento, quoted in Salazar 216) was staged in São Paulo in 1953. The troupe rehearsed Boal’s *Martim Pescador*, which portrays the quotidian challenges of a group of Bahian fisherman (Razuk 34-5), in São Paulo under Boal’s direction and with Grande Otelo in the starring role. The play was scheduled to premiere in 1956, but was never staged. Boal’s *O Cavalo e o Santo*, whose plot, as its title indicates, centers on Afro-Brazilian religious practices, was produced in São Paulo by an amateur troupe in 1954. Finally, Nascimento reportedly planned (but was ultimately unable) to stage Boal’s *Laio se matou*, an adaptation and transposition of Sophocles’ *Oedipus* into an Afro-Brazilian cultural context. In sum, and as Nascimento concedes, the TÊN’s productions generally targeted “intellectual,” predominantly “white and elite” audiences (“Abdias” 43).

In his retrospective appraisal of the TÊN’s project, Nascimento views the company’s eagerness to garner recognition from mainly White intellectual circles as both unwarranted and counter-productive—indeed, as “wasted time” (“Abdias” 45). He judges the troupe’s attempt to join the country’s theatrical vanguard (e.g., ‘civilize’ and ‘integrate’) a “mistake,” a desire for validation beset by “ambiguity,” by a disabling contradiction that led inevitably the company’s “estrangement [*afastamento*] from the people” (“Abdias” 43). This is precisely one of the key contradictions that Domingues highlights in his critical survey of the company. By directing its artistically “prestigious” productions almost exclusively at elite white audiences and opting not to promote the creation of a popular theatre, Domingues claims, the TÊN forestalled any possibility of connecting with “the Black public” (124). Nevertheless, what Nascimento and Domingues identify here is not as much a contradiction as a corollary to the TÊN’s founding vision. Unlike Solano Trindade, for instance, who collaborated with the TÊN in its early years, and who, along with his wife Margarida and the ethnologist Edison Carneiro, went on to found the Teatro Popular Brasileiro in 1950, Nascimento’s initial goal was essentially at odds with the development of a popular theatre.

Granted, “popular” is an imprecise and polysemic term, but it was in a broad sense *against* popular theatre, that is, against performance forms that characteristically draw mass audiences that Nascimento consistently defined the TÊN’s objective in its early period: “We needed to pick an author like O’Neill . . . to silence [those who] didn’t believe that Blacks

could do theatre; what was [then] expected of Blacks was Grande Otelo's monkeying around [*macacadas*] and the twerking moves [*rebolados*] of [the actress] Pérola Negra" ("A energia" 110). Guerreiro Ramos contended that a decade or so after the TEN's founding it had become "impossible to tolerate" a continued attribution of "naïve and popular" cultural expressions exclusively to Afro-Brazilians. Instead, they should vie to demonstrate that the value and merit of "négritude aesthetics" warrant the company's identification with the highest and most sophisticated level of artistic achievement ("Semana" 142). In fact, as Nascimento recounted on several occasions, the idea of creating a "Black theatre" in Brazil first occurred to him in 1941, after he watched a white actor in blackface interpret the role of Brutus Jones, the protagonist of O'Neill's *Emperor Jones*, in Lima ("Teatro" 209). As in the United States, the norm in Latin America and Brazil at the time was for white actors in blackface to interpret all prominent Black roles, notably Shakespeare's Othello ("Teatro" 209). Nascimento maintains that the project for a Black Theatre grew out of the "indignity" he felt at the exclusion of Afro-Brazilians both as actors and citizens from the "Brazilian stage" ("A energia" 107), an ignominy compounded by the scarcity of dramatic works capable of conveying "the profound and complex dramatic truth" of the Black experience in Brazil ("Teatro" 212). Nascimento selected *The Emperor Jones* as the TEN's inaugural production in 1945 precisely because of the singular opportunity it afforded an Afro-Brazilian actor (Aguinaldo Camargo de Oliveira) to interpret a leading part on the Brazilian stage. The kind of theatre Nascimento had in mind was thus clearly "art theatre," privileged and mainly European in provenance, whose producers and publics (in Brazil and elsewhere) have always been minorities, at times rather small minorities, and whose aesthetic demands predictably restrict their popularity with the majority of Brazilians. In short, the theatre tradition with which Nascimento associates the TEN from the outset is precisely the counterpoint of what Pongetti describes as the Companhia Negra's *revistazinhas primárias* ("little rudimentary musicals") (13).

Reclaiming the Autonomy to Define Afro-Brazilian Identity

Perhaps no other instance conveys the troupe's *contrapuntal*^b engagement with Brazilian modernism than the incident that allegedly led Nascimento to commit to establishing a Black theatre company. Although he concedes that he lacked the training and expertise to judge the performative skill of the Argentinian actor (Hugo d'Evieri) playing Brutus Jones in the Lima Municipal Theatre in 1941, Nascimento recalls that he sensed that something essential was lacking: a "specific passionate force required by the text," which only

a Black actor could infuse into the character (“Teatro” 209). In a broad sense, the full measure of the “burlesque emperor’s” tragic fate exceeded the bounds of “white culture’s rationalist logics” and could find its complete expression only in the African subject’s “magical conception of the world,” in his “ageless nuptials with the pristine forces of nature” (Nascimento “Teatro” 212). In an interview published in the TEN’s journal *Quilombo*, Nelson Rodrigues asserted that the conspicuous absence of Black actors from the Brazilian stage was entirely attributable to white “contempt,” elucidating that, “when a play requires a cast member of color, the following solution is adopted: a white [actor] is daubed white. A white painted [black], that’s the Black in [Brazilian] theatre”⁷ (quoted in Nascimento “Trecho” 5). One of the defining features of the TEN’s project thus became the reclamation of the agency of Black cultural representation. “Before the TEN the Black man was always treated as an object, as raw material ... We sought to ... transform the Black man into the protagonist of his own history” (“A energia” 115). Nascimento adds that such a task was particularly urgent in the late 1940s and early 1950s and as such, earned the approbation of Guerreiro Ramos (115). In effect, for Ramos, Négritude’s “poetic revolution” (of which the TEN is undoubtedly a crucial part) preludes the “total rebellion of peoples of color to convert themselves into [“authentic”] subjects of their own destiny” (“O negro desde dentro” 134).

While, in the main, “protagonism,” “representation,” and “authenticity” pertain to theatrical or performative contexts, an implicit target of the sustained and wide-ranging project of cultural revindication and restoration the TEN undertook was the strain of “blackface modernism” still prevalent in the late 1940s, the phenomenon that Alexandra Isfahani-Hammond has aptly designated *white negritude*: “the white-authored representation of black experience” (5). As Isfahani-Hammond indicates (48-9), a prominent instantiation of this appropriation and containment of “black articulation” is Gilberto Freyre’s paradoxical assertion in his 1947 preface to the white poet Jorge de Lima’s collection *Poemas negros* that Lima’s “Afro-Northeastern poetry [is] truly the embodied expression of a Brazil mellowed by African influence” (16). In a striking literary variant of the performative “blackface” that Rodrigues denounces, the renowned Brazilian sociologist argues that the fact that Lima excels at articulating the African traits of Brazil’s national “character” confirms that it isn’t Black “blood” that endows poets with the sensitivity required to seamlessly identify with Afro-Brazilian traits but the “power of empathy” and “cultural transfusion” (16). By positing an essentialist Black subjectivity Nascimento necessarily abrogates the “faculty” that Freyre ascribes to a white poet of embodying this identity authentically “from the outside.” “One thing is what the White man expresses as the feelings and dramas of the Black man; another

thing is the latter's hitherto concealed heart, that is, the Black man seen from the inside. The experience of being a Black man in a White man's world is untransferable"⁸ (Nascimento "Teatro" 214). Whatever its ambivalences, one of the principal objectives of the TEN's uncompromising embrace of Négritude is thus to wrest the prerogative to represent Afro-Brazilian subjectivity from a predominantly white intellectual and cultural elite.

Equally significant to this recovery of the agency to define Afro-Brazilian identity is the transvaluation of positive and negative attributes that Mauês problematizes. Hence, Guerreiro Ramos proposes that the Black subject's "psychic potential" (*potencial anímico*) constitutes a "revitalizing force within the West," where music, painting and poetry have become so sophisticated as to approach engineering⁹ ("O Negro no Brasil" 88). In the closing lines of "New York," Senghor advocates for a similar coalescence of rationalism and spontaneous vitality, famously bidding the North American metropolis to "let black blood flow into your blood/ That it may rub the rust from your steel joints, like an oil of life/ That it may give to your bridges the bend of buttocks and the suppleness of creepers" (in Moore 247). This evocation of the vitality and exuberance of black culture as a salutary foil to an overly technologized and rationalized West echoes in turn modernist primitivism's reversal of the stereotypes of savagery and inferiority long ascribed to African art and culture into positive attributes of aesthetic "liberation and spontaneity" (Clifford 901). Like Freyre, both Senghor and Guerreiro Ramos posit the integration or assimilation of the African into European culture as an established fact. However, whereas Freyre ascribes almost exclusively to white poets the dominant "authorial" role of expressing (indeed embodying) what he considers a greatly dissolved and hybridized Afro-Brazilian character, Guerreiro Ramos assigns to Blacks the agential role in the restoration of primordial value to an "exhausted" white culture ("O negro no Brasil" 89). As the Afro-Brazilian sociologist soberly concludes, "this is the hour of the man of color" ("Esta é a hora do homem de côr") (87). In the final instance, of course, the peculiar mode of protagonism that results from this rigid, racialized dichotomy between reason and extemporaneity inevitably reinstates (or leaves intact) the subordination of the Black subject to an enduringly ascendant "white culture." As the late Cameroonian philosopher Marcien Towa wryly remarked about Senghorian Négritude, while the European goes on conducting the grand symphony of civilization, the African is relegated to the rhythm section (113).

In Brazil, however, where "the perverse ideology of 'racial democracy'" held sway (Nascimento "Teatro" 219), where plausible articulations of racial and cultural hybridity predicated on the *seminal* role of white masters consigned Blackness ["negrura"] (female

Blackness especially) to subalternity, this reversal assumed “great sociological and political importance” (Ramos “O negro desde dentro” 131, 133). By calling into question both Freyre’s reductive “theses” (Nascimento “A energia” 115) and those elaborated by like-minded ‘professional friends’ of the Blacks, the TEN strove to produce the conditions of possibility for the autonomous assumption of an “authentic” Black subjectivity (Ramos “O negro desde dentro” 134-5). This is basically the effort that Nascimento defines as “the TEN’s struggle to enable the Black man to perform [*representar*] his own heroism” (“A energia” 115). In this context, what Nascimento describes as Darcy Ribeiro’s insistence that “peninsular culture” maintained a “hegemonic” clasp over “all the African and indigenous peoples of Latin America” becomes antinomic to “the aims of the Black struggle” (“A energia” 116). What is more, to submit unquestioningly to the cultural logic of this “total des-Africanization” (Ribeiro 220) epitomizes the Afro-Brazilians’ quintessential *hamartia*, their fatal tragic flaw.

Hence, to accept contemporaneous objections to the TEN’s efforts to create a Black theatre company because Brazil had allegedly resolved what W. E. B. Du Bois famously called the world problem of the 20th century: “the problem of the color line” (5) was inevitably to restore the Black subject to the “subaltern place” that the TEN was urging him to abandon once and for all (Nascimento “Uma experiência” 125). It was also to doom him to repeat the fatal error of acceding uncritically to the ruling idea that Brazilians “are building a nationality and affirming the race of tomorrow [...] without prejudice, without stigmas, intermingled and fused in the crucible of every blood” (“Teatro de negros” 11). In effect, a cursory survey of the dramas the TEN produced in its decade or so of sustained theatrical activity suggests that the *hamartia* afflicting most of their protagonists resides precisely in this deeply ambivalent predisposition to perceive themselves and their “cultural heritage” through the lens of “the white man’s cultural patterns” (Ramos “O negro no Brasil” 87). As I argue in the next section, to frame the tragedy of racial discrimination in Brazil (a country “much more racist than the United States” [Nascimento “A energia” 107]) in this particular fashion entails its own blind spots and contradictions. Nevertheless, these dilemmatic impasses relate only tangentially to the fact that most of these plays “were written by white authors” (Domingues 124).

The Emperor Jones: “typically negroid, yet...”

As Nascimento recalls, the immediate and chief obstacle to the TEN’s effort to stage the essential “dramatic truth” of the life and personality of Afro-Brazilians was the

dearth of Brazilian plays in which Blacks were not reduced to comic foils, elements of local color, or “decorative” cut-out characters (“Teatro” 212). In the face of this flagrant omission in the national dramatic repertoire, O’Neill’s expressionistic play about a former Pullman porter and escaped convict turned brutal dictator of “an island in the West Indies as yet not self-determined by White Marines” (O’Neill *The Emperor*) emerged as the “natural” choice for the company¹⁰ (Nascimento “Teatro” 212). According to Nascimento, what rendered *The Emperor Jones* especially compelling was the coincidence between the themes the text foregrounded and the TEN’s artistic and political project. For instance, the play’s protagonist epitomizes “the Black man’s experience in the white world”: “Brutus Jones’ drama [...] is the existential dilemma, anguish and pain of people of African origin in the racist society of the Americas” (“Teatro” 212, 209). More specifically, Jones’ conduct embodies the fatal error that this racial tragedy arguably elicited. Liberated from slavery only to be flung into “society’s lowest rungs,” he wanders adrift in “a world that is not his,” internalizes capitalism’s “pernicious values,” and allows himself to be seduced by a “mirage of power” (“Teatro” 212). As I suggest below, the Irish American playwright’s fraught construction of racial identity raises vexing questions which remained unacknowledged both in the TEN’s productions of the play and Nascimento’s subsequent considerations of its supposed import.

While Nascimento lauded O’Neill’s 1920 drama for its extraordinary “artistic caliber” (quoted in “O Teatro” 180), the play has been more fittingly described as “a paradoxical achievement” (Eilefson 98). On the one hand, by pushing the boundaries of mainstream American theater, and placing an African American actor in a leading role for the first time, *The Emperor* signals a crucial “advance” in the development of ‘art theatre’ in the U.S. (Le Bastard 5). By the same token, O’Neill strove consciously to undercut “the imperialist and repressive attitudes towards blackness” prevalent in U.S. culture (Monks 544). On the other hand, however, the play ultimately endorses “stereotypes of blackness by confining black identity to the authentic and primitive ‘black body’” (Monks 544). Thus, as Brutus Jones flees from the imperial palace into the forest, in the wake of an uprising by the very “bush” Blacks whose ignorance and credulity he has manipulated in order to tyrannize them, he retraces the familiar “descent” (from civilization into primitivism) underpinning Marlow’s journey into the “heart of darkness” in Conrad’s eponymous novel.¹¹

As Aoife Monks remarks in her shrewd analysis of the play, Jones’ colonizing methods are closely implicated with his performative whiteness (547). Indeed, Jones reveals to the “cockney trader” Smithers that it is by learning to mimic the “white quality talk” he overheard aboard Pullman cars that he “winds up Emperor in two years” (O’Neill *The*

Emperor Scene 1). In this instance, Monks suggests, the play comes close to undoing the fixity of racial hierarchies (547), to questioning the received notion that racial identity is “an indelible mark or code somehow written into the bodies of its carriers” (Gilroy 103–4). Yet at the same time, Jones’ flight into the wilderness is recast not only as a retreat into his personal past (his murders of a fellow Pullman porter and of a prison guard leading to his escape from a chain gang) but, as I mention above, as a Conradian journey back in time (a slave auction, a slave ship and, in the penultimate scene, a remote animist past in “primeval” Congo) (Monks 547). As he plunges further into these psychic and temporal depths, Jones is gradually stripped of the trappings of his mimicked “white power.” The imposing uniform he dons in the first scene has, by scene six, been reduced to “no better than a breech cloth” (O’Neill *The Emperor* scene 6). As Monks aptly notes, Jones’ descent “becomes an act of unmasking, removing his signs of whiteness and unveiling his black body beneath the masquerade of civilization” (547). Jones’ descent renders race “a stable, inescapable, corporeal fact” (Monks 548), an indelible mark irrevocably stamped on Jones’ unclothed body. In the last instance, then, O’Neill’s characterization of the Black Emperor ratifies the very rigid racial hierarchies that the playwright initially endeavors to call into question.

This ambivalence is readily discernible in O’Neill’s character description of Jones in the stage directions: “His features are typically negroid, *yet* there is something decidedly distinctive about his face” (*The Emperor* scene 1; italics mine). As the distinguished American actor James Earl Jones queries regarding O’Neill’s use of the conjunction in the 1970 Caedmon Productions audio recording, how would employing the conjunction *and* alter our perception of Jones’ character? Although he ultimately defended O’Neill’s depiction of his protagonist as appropriate for his intended audience, the award-winning actor adduces incisively: it is “as if ordinarily there is not dignity in the negroid face ... as if there is something keen and *unnegroid* about him” (quoted in Steen 346). O’Neill’s own attitude toward race is similarly ambiguous—as attested to by his notorious disputes with Charles Gilpin, the first actor cast in the play’s title role, over the use of the n-word as well as several of Brutus Jones’ specific lines—a struggle which, as Monks argues, was essentially “over the power to represent colour on the stage” (549), that is, precisely the struggle at the center of the TEN’s project.¹² The reaction of Black audiences, artists and intellectuals to the play was, likewise, complex and contradictory. Despite the “progress” that the inaugural attribution of a leading role to a Black actor ostensibly represented, the play’s “insistence upon atavism and primitivism” raises undeniable concerns (Wikander 225). Relatedly, some contemporaneous intellectuals and journalists understood the play as “a direct satire” of Marcus Garvey and his

'back to Africa' movement (Wikander 225), viewing its ruthless protagonist as "inspired" by the controversial activist. Indeed, Garvey himself rejected the play's alleged implication that "he was a political opportunist [intent solely on] his own financial gain" (Siomopoulos 57). By contrast, W. E. B. Du Bois offered a qualified defense of the dramatist's prerogative to represent Black Americans realistically (with "human foibles and shortcomings," rather than exemplarily, as "perfect and proper and beautiful and joyful") (quoted in Monks 549). Nonetheless, as Langston Hughes recalls, the play's reception by Harlem audiences inured to more ribald, vaudevillian fare (perhaps not entirely dissimilar to the spectacles that the short-lived *Companhia Negra de Revistas* offered in the 1920s) was considerably less sparing: "who wanted *The Emperor Jones* running through the jungles? Not Harlem!" (*The Big* 258-9).

In light of the play's reception history among Black Americans, Nascimento's endorsement of Brutus Jones' authenticity is decidedly ironic. In the context of this synoptic discussion, it might suffice to underscore the coincidence between Nascimento's account of the African's "paralogical" cosmivision and O'Neill's primitivist conception of Black subjectivity. As I suggest above, in his dramatization of the precipitous collapse of Brutus Jones' civilized veneer before the irresistible onslaught of 'the pristine forces of nature', O'Neill reproduces a characteristically modernist (or Conradian) figuration of the primitive. It is this construction of the primitive that Nascimento tacitly validates¹³. The extent to which Nascimento's definition of Black authenticity is predicated on O'Neill's primitivism recalls Achille Mbembe's crucial point concerning the invented or mimetic character of constructions of African tradition and Black identity: "the Black man [...] exists only because of a colonial library that intervenes in and interferes with everything—including the discourse that seeks to refute that library—to the extent that, in terms of identity, tradition and authenticity, it is impossible, or at least very difficult to distinguish the original from the copy, from its simulacrum" (94). Given the prevalent and generally disavowed racism that Nascimento denounces, compounded by the absence of dramatically compelling Black characters in the Brazilian theatrical repertoire, it is perhaps not altogether surprising that he would seize upon what Mbembe might call the pre-constituted authenticity of a protagonist whom contemporaneous Harlem audiences dismissed as "a blackface caricature" and "an outrageous vision of blackness"¹⁴ (Steen 345).

As we have seen, for Nascimento, the "existential dilemma" into which Brutus Jones descends by uncritically assimilating the values and preconceptions of dominant white culture and self-destructively severing himself from his own cultural matrix and racial identity mirrors black Brazilians' submission to the prevalent ideology of "whiteness" ("Prólogo"

19). This of course is the fundamental tragic flaw the TEN sets out to “unmask” (Nascimento “Prólogo” 19), the fatal error that repeatedly dooms the protagonists of most of the plays the company elected to produce. It is the persistent recourse to this predicament as the determinant criterion for the selection of the dramas to be produced that seems ultimately to have induced Nascimento to overlook what in retrospect loom large as these plays’ flagrant contradictions to the group’s project. The three productions I briefly turn to in what follows exemplify this ambivalence. The TEN’s decision to pick O’Neill’s third and final play featuring black protagonists, *All God’s Chillun Got Wings* (1924), as its second production in 1947 was thus motivated by more than its artistic quality (Nascimento quoted in “O Teatro” 180) or the success of the group’s three previous productions of *The Emperor Jones* (Nascimento “A energia” 110). According to Nascimento, both *The Emperor* and *Chillun* effectively conveyed the Black man’s passions, hatreds, the movements of his soul and the inner workings of his singular drama (quoted in “O Teatro” 180). Despite their foreign accent (or “tônica alienígena”), the two plays accorded with the political and esthetic aims of the company to a degree that no existing national playscript ever could, since, as of the late 1940s, there were supposedly still no Brazilian plays “adequate to [the TEN’s] objectives” (quoted in “O Teatro” 180).

In the end, Nascimento’s praise for the theatrical qualities O’Neill’s plays aligns him more closely with white U.S. critics than with African Americans, who “criticized O’Neill for his perpetuation of stereotypes” and were particularly “outraged” by *Chillun* (Holton 30, 39). For instance, the African American literary critic William Stanley Brathwaite argued in 1925 that O’Neill’s “preoccupation, almost obsession” with the 1890s “formula” of “atavistic race-heredity” significantly marred the aesthetic attributes of both *Chillun* and *Emperor Jones*, suggesting that the authentic portrayal of “the real tragedy of Negro life is a task still left for Negro writers to perform”¹⁵ (42). As Deborah Wood Holton concludes, O’Neill’s efforts to lend dramatic shape to black life—not only in what has been rightly called one of the most controversial productions in American theatre history¹⁶ (Ullom 81) but in the black-themed plays he crafted between 1918 and 1923—were “both blind stereotypic reflections of then prevailing superior attitudes towards black people in general, and also subtle, complex investigations that revealed a possibility for deeper cultural understanding” (Holton 29). While Nascimento was certainly alive to O’Neill’s sustained attempts to plumb the depths of black America’s “peculiar drama,” he remained surprisingly unmindful of O’Neill’s “blind” reproduction of prevailing racial hierarchies and constructions of black primitivism in both plays. Presumably, for Nascimento, one of the more resonant elements of *Chillun*’s plot was

the sense of impossibility adumbrated in the lines of the black spiritual from which the play's title derives.¹⁷ As the late African American playwright Thomas Pawley points out, these verses “suggest that only in heaven would the [interracial] couple achieve happiness,” thus echoing *Chillum's* central proposition that in a racially polarized social context “marriage between a white woman and a black man [was] doomed to failure” (81, 69). What seems likewise destined irrevocably to fall short of its aim is the protagonist Jim Harris' desire to gain his white wife Ella's love and respect by proving to her that he can be “the whitest of the white” (O'Neill *Chillum* 62). While the extent of Jim Harris' abasement as he vies to become “white” in Ella's eyes neatly reaffirms Nascimento's thesis concerning the “perversion of white culture in the minds of blacks” (Nascimento “A energia” 111), the magnitude of his “neurotic” love for a selfish and psychologically damaged white woman “strains credulity” (Pawley 77). Because it lies “beyond the pale of reality,” the central premise of the plot is thus also the play's principal “weakness” (Bower). It is nevertheless precisely this unremarked plot flaw that structures many of the so-called “dramas for [and by] blacks” that the group staged in the decade that follows its inaugural productions of O'Neill's two black-themed plays.

“Um racismo que chega a incomodar”

The first Brazilian play the TEN staged was *O filho pródigo* [The Prodigal Son], which Lúcio Cardoso (1912-1968) wrote expressly for the company. Rightly recognized as one of the first Brazilian writers to publicly assume his homosexuality and known for his close and long-lasting friendship with Clarice Lispector, Cardoso belonged to a generation of Brazilian writers whose “Catholic romanticism,” or “spiritualist” and “intimist” literary production, set him apart both from the 1922 avant-garde project and the politically engaged neo-realism of the 1930s (Vianna 164). Little wonder, then, that the overarching allegorical mood of *O filho pródigo* should diverge with, even gainsay the TEN's socio-political commitment. As its title (and stage directions) suggest, the play's setting is vaguely Biblical, or parabolic. A black farming family (the patriarch, his three sons, a daughter and the wife of his eldest son) dwell at the crossroads of a pilgrimage route in an indeterminate time and place. In the main, their existence conforms with the seasonal cycles of rural life. Far removed from the bustle and traffic of urban life, both Assur, “the prodigal son,” and Afla, his sister-in-law, begin to yearn for the wealth and luster of a world they can only glimpse inchoately through their sporadic interactions with the traveling pilgrims.

What renders both the situation and the characters implausible and the dialogue “artificial,” as Nascimento observed more than four decades after the play was first produced in 1947 (“A energia” 111), is the coding of this longing as an incongruous desire for racial whiteness. As Alía confesses to a pilgrim elder:

Whenever I would run my hand across [my husband’s] face, I would say to myself: coarse skin, rougher than the soil forsaken by rain ... And despair took root in my heart, and I would dream of white and sensitive men [...] I hate those around me, I hate God for making me like this, scorched by this accursed sun! (Cardoso *Filho* 41, 57)

(Quando passava a mão pelo seu rosto, dizia comigo mesma: pele bruta, mais dura do que a terra desdenhada pela chuva ... E no meu coração nasceu o desespero, e eu sonhava com homens brancos e delicados [...] detesto os que me cercam, detesto a Deus que me fez queimada por este sol de maldição!).

The fragile psychological foundation of this yearning for whiteness (which virtually every family member eventually reproduces as though by osmosis), by individuals who had supposedly subsisted in ignorance of any other “race” except their own, did not go unremarked in coetaneous reviews of the play. For example, writing in 1947, Rosário Fusco dismissed the play’s structuring premise as utterly “false,” adducing tenably that, given its isolation, the family could just as credibly have imagined “green, yellow, or red” human beings (49). Reviewing the second (1953) production of *O filho* in São Paulo, the influential theatre critic Décio de Almeida Prado is even more trenchant. To regard one’s skin color as a curse in the absence of any social interaction with other racial groups, Prado argues, is to assume that a “natural” racial hierarchy exists and to reflexively accept as valid social norms from “strange and unknown lands” (119). As Miriam Mendes argued thirty years later, “the concept of whitening [*branqueamento*] is far too perceivable in the play” (143).

One could of course interpret Assur’s final return home as a reclamation of his cultural “origins,” a chastened and definitive repudiation of the destructive allure of the “white world” beckoning seductively¹⁸ beyond the immemorial confines of his ancestral rural enclosure. However, a less hasty reading might discern in Assur’s resigned submission to a life of unending, back-breaking toil a disturbing reflection of “the white project of the tamed black man” (Müller 34). The scathing appraisal of the “eminently corrosive,” sapping and “devitalizing” effect of the African cultural legacy on the “spirit of the nation” that Cardoso offers in his posthumously published diary (*Diário* 53) redoubles the irony of the play’s ending. Significantly, in his call to summon the “inhuman” strength necessary to recover the vital energy that Brazil lacks by rejecting “the shadow side” (“*o lado de sombra*”) of the national

character (*Diário* 53), Cardoso repeats the admonition articulated in a 1929 issue of *Leite Criólo* to “erase” the backward, “*cachaça*-drenched soul” (“alma encachaçada”) of Black Brazilians from the “national character” (Vivacqua 86).

Unsurprisingly, then, Mendes considers the company’s choice of *O filho* infelicitous, since the text not only fails to adequately represent “black theatrical experience,” but “has nothing to do with the concept of Négritude as conceived by Nascimento” (143, 149). In light of these acute rebukes of the representation of blackness in Cardoso’s play, it is difficult to accept at face value Nascimento’s contention that the “the circumstances of the moment” precluded a more critical grasp of *O filho* (“A energia” 111). Only the posthumous publication of Cardoso’s *Diário completo* (1970), Nascimento claims, enabled a full understanding and the subsequent recognition of Cardoso’s “bothersome racism”¹⁹ (“A energia” 111). Although Nascimento now expressed regret for having produced the play, he concurrently conceded that staging a play by an “intellectual” of Cardoso’s prestige and stature served the company’s conjunctural purposes (“A energia” 111). To be sure, two additional productions followed the play’s premiere, in 1953 (São Paulo) and 1955 (Rio). Whether or not the actors discussed the merits of the play at length,²⁰ Nascimento had only lofty praise for *O filho* in the interviews he gave at the time. Thus, while Fusco faults Cardoso’s script for its ubiquitous “commonplaces” and “deficient imagery” (50), Nascimento finds a “rare beauty” in its “poetic atmosphere” (quoted in “O Teatro” 180). And while Prado regards the play as trite and sorely lacking in dramatic authenticity (120), Nascimento describes it as “a beautiful poetic drama” (quoted in Salazar 216). A more plausible explanation for the reoccurrence of Nascimento’s “blind spot” regarding the play’s problematic representation of race is that Assur’s anagnorisis—to the extent that it stems from his recognition and subsequent renunciation of the illusory appeal and destructive potential of the “white world” and culminates in his return to his original “black” roots—reaffirms the TEN director’s conception of the fatal flaw of *branqueamento*.

Of the three original Brazilian plays the company brought to the stage in the ensuing decade, Nascimento’s *Sortilégio* (1951), which premiered in 1957 under Léo Jusi’s direction, seems to culminate the group’s decades-long “experimental” effort to produce a genuinely Afro-Brazilian dramaturgy. In a modern (or modernist) iteration of the canonical reshaping of pre-Hellenic myth into Attic tragedy,²¹ Nascimento’s “Black Mystery” (the play’s subtitle) pursues the dramaturgical path broached by Joaquim Ribeiro in *Aruanda* (1946) and José de Moraes Pinho in *Filhos de santo* (1949)—which the TEN staged in 1948 and 1949, respectively—by turning to Candomblé and Umbanda mythology as the source and meaning

of “black tragedy.” *Sortilégio* draws considerably from these two earlier plays in its dramatization of Candomblé lore and practices, while imbuing them with a more explicit militant element. At the plot level, however, aside from Shakespeare’s *Othello* and Nelson Rodrigues’ *Anjo negro* (1946), the play’s conspicuous intertexts are O’Neill’s two black-themed plays. Thus, like Brutus Jones, Emanuel, *Sortilégio*’s alienated protagonist, is haunted both by the ghosts of his personal past and the powerful, vengeful spirits not of an amorphous, atavistic primitivism but of the ancestral faith he apostatized, indeed willfully repressed in order to immerse himself unquestioningly in white society. As happens with O’Neill’s fallen emperor, Emanuel’s suit and tie—the emblematic attire of the professional class he has ascended to, and an accessory to what Augusto Boal calls the ill-fitting “white mask” disfiguring his true features (151)—have been discarded and replaced by a “loin cloth” (“tanga”) (*Sortilégio* 193). Like *Chillun*’s Jim Harris, in his “obsession [to] improve the race” (187, 175), Emanuel abases himself by marrying a disreputable white woman who feels entitled to spurn him and regard him as inferior by virtue of the color of her skin (189). In the end, the crime for which the “Voices” of the recrudescing “cult of [his] people [and] religion of [his] blood” (178) pronounce Emanuel “guilty” (182), the capital offense for which the Orixá messenger Exú ultimately puts Emanuel to death is not as much his murder of his wife Margarida, but his complicity in what Nascimento would later designate “the pure and simple genocide” of Brazil’s black population by dint of racial “whitening” (*O genocídio* 69).

Against the backdrop of this searing indictment of Brazil’s vaunted “racial democracy,” both Nascimento’s partiality for and his disconcerting inattentiveness to O’Neill’s and Cardoso’s ambivalent dramaturgical treatment of race and blackness acquire a different significance.

In essence, what the TEN director found most compelling about these plays was the extent to which they reaffirmed both his “essentialist” conception of Black identity as well as his uncompromising denunciation of Brazil’s insidious yet disavowed racism. As Nascimento’s unwitting reaffirmation of Lúcio Cardoso’s troubling repudiation of the “shadow side” of Brazil’s national character underscores, his anti-racism remains “wedded to the most basic mythologies and morphologies of racial difference” (Gilroy 50). Nevertheless, we should not lose sight of the key fact that these “identities and solidarities [were] forged at great cost from the categories [bequeathed] by their oppressors” (Gilroy 51). While no doubt assailable for its constructed and ultimately derivative element, the concept of Négritude Nascimento mobilized played a pivotal role in the company’s efforts to call into

question the reflexively reiterated commonplace that “racial differences do not exist” in Brazil (M[agno] 212). The operative notion of an essentialist black subject necessarily undercuts Freyre’s conception of Blackness as a kind of floating signifier, evident in his exultant, counter-factual assertion that, in contrast to the U.S., there is “no ‘African poetry’ in Brazil,” but rather a poetic zone “colored” by the influence of “an African already mostly dissolved into a Brazilian,” a zone with which Brazil’s “most aristocratic and rigorously white” regional poets are nonetheless intimately “bound” (15-16). To posit a genuine black subjectivity was inevitably to expose the inauthenticity of the performative, i.e., “blackface” poetics Freyre endorses. Nascimento’s militant repudiation of the ideology of *branqueamento* implicit in these canonical disavowals goes beyond the effort to demystify it to reveal its arguably destructive (or “genocidal”) underpinnings: the eradication of the black race through miscegenation. However “problematic” (Isfahani-Hammond 10) or contradictory (Mauês 96) Nascimento’s form of black representation may be, the fact that the Getúlio Vargas administration prohibited the production of *Sortilégio* twice in six years strongly suggests that, as an oppositional strategy, it may not have been entirely ineffectual.

Works Cited

- “Abdias do Nascimento.” *Memórias do exílio: Brasil, 1964-19??*. Vol. 1: *De muito caminhos*. Eds. Pedro Celso Uchôa Cavalcanti and Jovelino Ramos. São Paulo: Editora e Livraria Livramento, 1976: 23-52.
- Appiah, Kwame Anthony. *In My Father’s House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Boal, Augusto. “Notas de um director de *Sortilégio*.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 150-154.
- Bower, Martha Gilman. “*All God’s Chillun*: Religion and ‘Painty Faces versus the NAACP and the Provincetown Players.” *Laconics*. Vol. 1 (2006). <https://wayback.archive-it.org/11063/20190124160818/http://eoneill.com/library/laconics/1/1a.htm>
- Braithwaite, William Stanley. “The Negro In American Literature.” *The New Negro: An Interpretation*. Ed. Alain Locke. New York: Albert & Charles Boni, Inc., 1925: 37-52.
- Camus, Albert. *Calígula suivi de le malentendu*. Paris: Éditions Gallimard, 1958.
- . *Journaux de voyage*. Ed. Roger Quilliot. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
- Cardoso, Lúcio. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

- . *O filho pródigo. Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Ed. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961: 29-72.
- Clifford, James. "Negrophilia." *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Harvard University Press, 1998: 901-908.
- Costa, Haroldo. "As origens do Brasiliana." *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 139-143.
- Domingues, Petrônio. "Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil." *Luso-Brazilian Review*. Vol. 46. No. 2 (2009): 113-128.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Project Gutenberg EBook, 2008.
- Eilefson, Sarah. "Co-Opting the Tom-Tom: Mediating the Primitive in Eugene O'Neill's *The Emperor Jones*." *Text and Presentation* 2013: 98-109.
- Fernandes, Florestan, "O Teatro Negro." *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 165-170.
- Frank, Glenda. "Tempest in Black and White: the 1924 Premiere of Eugene O'Neill's *All God's Chillun Got Wings*." *Resources for American Literary Study*. Vol. 26. No.1 (2000): 75-89.
- Freyre, Gilberto. "Prefácio." *Poemas negros*. Jorge Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- Fusco, Rosário. "*Filho pródigo* no Teatro Negro." *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 48-52.
- García Lorca, Frederico. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Gilroy, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Belknap Press, 2001.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities." *The Postcolonialism Studies Reader*. Eds. W. D. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin. London: Routledge: 223-227.
- Holton, Deborah Wood. "Revealing Blindness, Revealing Vision: Interpreting O'Neill's Black Female Characters in *Moon of the Caribbees*, *The Dreamy Kid* and *All God's Chillun Got Wings*." *The Eugene O'Neill Review* 19 (Spring/Fall 1995): 29-44.
- Hughes, Langston. *The Big Sea: An Autobiography*. New York: Hill and Wang, 1993.
- . *Five Plays*. Ed. Webster Smalley. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Isfahani-Hammond, Alexandra. *White Negritude: Race, Writing, and Brazilian Cultural Identity*. New York: Palgrave-MacMillan, 2009.
- Jackson, Kenneth David. *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde*. Oxford: Peter Lang, 2021.

- Le Bastard, Gwenola. "Censorship, Control and Resistance in Eugene O'Neill's 'black plays,' *The Emperor Jones* and *All God's Chillin Got Wings*." *Revue LISA e-journal. Censorship and the Creative Process*. Vol. 11, no. 3 (2013).
- Leonardos da Silva Lima, Stella. *Palmares*. Rio de Janeiro: 1943.
- Magaldi, Sábato. "Aruanda." (*Diário carioca*, June 22, 1950). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 214-215.
- . "O país desmascarado." *Obras completas de Oswald de Andrade: O rei da vela*. São Paulo: Editora Globo, 1990: 7-16.
- M[agno], P[aschoal] C[arlos]. "O filho pródigo, pelo Teatro Experimental do Negro no Ginástico" (*Correio da manhã*, December 9, 1947). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 210-212.
- Mauês, Maria Angélica da Motta. "Entre o branqueamento e a Negritude: o TEN e o debate da questão racial." *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 89-102.
- Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Trans. Laurent Dubois. Durham and London: Duke University Press, 2017.
- Mendelssohn, Michèle. "Reconsidering Race, Language and Identity in *The Emperor Jones*." *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 23, no. 1/2 (Spring/Fall 1999): 19-30.
- Mendes, Miriam. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1993.
- Monks, Aoife. "'Genuine Negroes and Real Bloodhounds': Cross-Dressing, Eugene O'Neill, the Wooster Group, and *The Emperor Jones*." *Modern Drama*. Vol. 48. No. 3 (2005): 540-564.
- Moore, Gerald and Ulli Beier, eds. *The Penguin Book of Modern African Poetry*. Hammondsworth: Penguin Books, 1998.
- Müller, Ricardo Gaspar "Identidade e cidadania: O Teatro Experimental do Negro." *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 11-52.
- Nascimento, Abdias do. "A energia do inconformismo." *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 105-120.
- . "Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro." *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 78-81.
- . *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

- . “Prólogo para brancos.” *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Ed. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961: 9-27.
- . *Sortilégio: mistério negro. Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Ed. Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961: 159-197.
- . “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões.” *Estudos avançados*. Vol. 18. No. 50 (2004): 209-224.
- . “Trecho da Carta Aberta ao I Festival Mundial das Artes Negras” (Dakar, 1966). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 5.
- . “Uma experiência social e estética.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 122-125.
- Netto, A. Accioly. “um pouco da história do Teatro Experimental do Negro.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 57-61.
- Nimtzovitch, Oscar. “Uma realidade: o Teatro Experimental do Negro.” (*Correio Paulistano*, April 12, 1953). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 218-221.
- O’Neill, Eugene. *All God’s Chillun Got Wings and Other Plays*. London: Jonathan Cape, 1925.
- . *The Emperor Jones. An Electronic Eugene O’Neill Archive. eOneill.com*. <https://wayback.archive-it.org/11063/20190124153400/http://eoneill.com/texts/index.htm>
- . *The Emperor Jones*. New York: Boni and Liveright, 1921. *One More Library*. <https://onemorelibrary.com/index.php/en/books/literature/book/north-american-literature-176/the-emperor-jones-3789>
- “O Teatro Experimental do Negro vai representar *Filhos de santo*, de José Moraes Pinho.” (*Correio da manhã*, February 1, 1949). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 180-181.
- Pawley, Thomas. “Eugene O’Neill and American Race Relations.” *Journal of American Drama and Theatre*. Vol. 9 (Winter 1997): 66-87.
- Prado, Décio de Almeida. “O filho pródigo.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 118-121.
- Pongetti, Henrique. “Entre O’Neill e a ‘Pérola Negra’.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 13-14.
- Ramos, Alberto Guerreiro. “O Negro desde dentro.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 128-135.

- . “O Negro no Brasil e um exame de consciência.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 82-92.
- . “Semana do negro de 1955.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 140-142.
- Razuk, José Eduardo Paraíso. *Muito além do teatro do oprimido: um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal*. São Paulo: Escola de Artes Ciências e Humanidades-Universidade de São Paulo, 2019.
- Ribeiro, Darcy. 1996. *O Povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Salazar, Rosário. “O objetivo do Teatro Experimental do Negro.” (*Ultima hora*, April 10, 1953). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 215-17.
- Senghor, Léopold Sédar. *Les fondements de l’africanité; ou, Négritude et arabité*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- Shaw, Lisa. “Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922: Transatlantic dialogues and the racialized performance of Brazilian national identity.” *Atlantic Studies*. Vol. 8. No. 4 (December 2011): 393-409.
- Siomopoulos, Anna. “‘The Eighth o’ Style’: Black Nationalism, the New Deal, and *The Emperor Jones*.” *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. Vol. 58. No. 3 (Autumn 2002): 57-81.
- Souza, Julianna Rosa de. “As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens.” *Pitágoras 500: Teatro Negro: resistência e representatividade*. Vo. 10. No. 1 (2020): 68-80.
- Souza, Ruth de. “Pioneirismo e luta.” *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 121-130.
- Steen, Shannon. “Melancholy Bodies: Racial Subjectivity and Whiteness in O’Neill’s *The Emperor Jones*.” *Theatre Journal*. Vol. 52. No. 3 (Oct. 2000): 339-359.
- “Teatro de negros.” *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1966: 11-12.
- “Teatro Experimental do Negro e a sua próxima temporada nas segundas-feiras no Fénix.” (*Diário trabalhista*, May 21, 1946). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Vol. 28. Rio de Janeiro: MinC/FUNDACEN, 1988: 166-67.

- Towa, Marcien. *Léopold Sédar Senghor: négritude ou servitude?* Yaoundé: Éditions CLE, 1971.
- Ullom, Jeffrey. "Fear Mongering, Media Intimidation, and Political Machinations: Tracing the Agendas Behind the *All God's Chillum Got Wings* Controversy." *Comparative Drama*. Vol. 45 (2) (2011): 81-97.
- Vianna, Lúcia Helena. "Lúcio Cardoso, o sujeito ex-cêntrico." *Niterói*. Vol. 17 (2004): 151-169.
- Vivacqua, Achilles. "Criolo." 1929. *Leite Criolo*. Belo Horizonte. Eds. Amílcar Vianna Martins Filho and Cleber Araújo Cabral. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012: 86.
- Wikander, Matthew H. "O'Neill and the Cult of Sincerity." *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Ed. Michael Manheim. Cambridge University Press, 1998: 217-235. <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-eugene-oneill/833153EF67D4BA46BA959B4DC5E4A47A#>

Endnotes

¹ Unless otherwise indicated, all translations into English are my own.

² Since the bulk of the play centers on key episodes from the brief life of the "Poet of the Slaves," the 200 TEN actors (Nimtzovitch 219) who performed under Nascimento's "direction" in the third act (entitled "The Republic of Palmares") "reproduced a *quilombo*" (Nascimento "A energia" 109) that seems to have been loosely based on Castro Alves' poem "Saudação a Palmares."

³ For a fascinating and detailed study of the sustained and productive intercultural exchanges between Paris and Rio in the 1920s through the medium of popular review theatre, see: Lisa Shaw's "Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922."

⁴ In his recollection of the episode, Camus provides a more ambivalent assessment of the dress rehearsal: "Bizarre de voir ces Romains noirs. Et puis ce qui me paraissait un jeu cruel et vif est devenu un roucoulis lent et tendre, vaguement sensuel" ("It's bizarre seeing these Black Romans. Besides, what seemed to me a cruel and brisk game has become a slow and tender, vaguely sensual cooing" (*Journaux* 107-8). The other play the company rehearsed in Camus' presence was Joaquim Ribeiro's *Aruanda*, which the French writer appears not to have fully understood because he relates that the "deceived" husband kills his wife at the end of the play (108). Camus thus misses a fundamental element of the plot. The husband actually disfigures Rosa Mulata once he realizes that she has been "betraying" him with the spirit of Gangazuma (not "l'esprit de l'amour"), whom she lustfully summons to inhabit her husband's body. By killing her, the husband would of course have enabled her to join her otherworldly lover in the realm of Aruanda.

⁵ *Dramas para negros* was the title of the collection Nascimento edited and published in 1961.

⁶ My use of *contrapuntal* in this context is obviously informed by Said's well-known adaptation of the musical compositional technique of counterpoint to comparative literary analysis: "a contrapuntal perspective is required [...] to think through and interpret together experiences that are discrepant, each with its particular agenda and pace of development, its own internal

formations, its internal coherence and system of external relationships, all of them co-existing and interacting with others” (32).

⁷ Ironically, the leading role of Dr. Ismael was interpreted by an actor (Orlando Guy) in blackface in the 1948 production of Nelson Rodrigues’ *Anjo negro*.

⁸ This assertion echoes Guerreiro Ramos’: “the version of the Black man [rendered] by his ‘professional friends’ and those who even in good faith, see him from the outside is one thing. Another thing is the Black man [seen] from the inside” (“O negro desde dentro” 135).

⁹ Might Ramos be referring obliquely to *O engenheiro*, the 1945 poetry collection by João Cabral de Melo Neto, the so-called “engenheiro da palavra”?

¹⁰ In a December 6 1944 letter, O’Neill, already quite ill, generously granted TEN permission to stage the play in Rio de Janeiro: “You have my permission to produce *The Emperor Jones* without any payment to me, and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro. I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before *The Emperor Jones* was produced in New York in 1920 – parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville, where a few negroes managed to achieve great success). After *The Emperor Jones*, played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre. What hampers most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack” (quoted in Nascimento “Teatro” 212-3). The play premiered on V-E Day (May 8, 1945) at the Teatro Municipal in Rio, as celebrations of the Allied victory in Europe erupted all over the city. According to Nascimento, it was a “terrible day,” (“A energia” 110). However, Ruth de Souza, who interpreted the role of the “Old Native Woman” in the play’s second staging (July 29, 1945), describes the performance as a resounding “success,” and recalls that it was surprisingly well-attended (124). The playwright A. Accioly Netto waxes poetic about the date’s felicitous historical symbolism: “it was truly a grandiose night. On the streets, the people happily celebrated the fall of racist Nazism ... and, inside the Municipal [Theatre] ... a group of Blacks on stage demonstrated unquestionably, through their own intelligence, that there are no superior races ... with the right to dominate and enslave others” (58). The company staged three additional productions of the play, the last one (1953) in São Paulo.

¹¹ Several critics have pointed out this evident connection.

¹² As Le Bastard notes, “O’Neill used white actors in blackface in an early play entitled *Thirst* (1916), in which he himself interpreted the role of the black sailor” (5).

¹³ Without access to Ricardo Werneck de Aguiar’s translation of the play, it is of course impossible to ascertain whether the TEN’s staging retained one the play’s caricatural elements (Steen 345): the use of a language or “patois” indelibly “colored by race” (Mendelssohn 20).

¹⁴ Recent productions of the play, notably the New York-based Wooster Group’s 1993 staging—reprised in 1998 and subsequently recorded on film in 2009—have attempted to grapple with, or “deconstruct” the play’s problematic representation of race and gender.

¹⁵ Interestingly, in his December 1944 letter to Nascimento (cited in endnote 10), O’Neill essentially agrees with Brathwaite. As he notes, “What hampers most now [black actors’ chances of playing “serious drama in our theatre”] is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack” (quoted in Nascimento “Teatro” 213).

¹⁶ The interracial relationship at the center of *Chillun*’s plot was already quite controversial. However, the “storm broke” when reports emerged that a white actress (Mary Blair) would kiss the hand of her Black stage husband (Paul Robeson). New York’s Chief Magistrate warned that any display of affection between a white female actress and a Black male actor would unleash ‘dangerous racial disorder’. O’Neill received several implicit as well as overt

threats, including a racist screed written on Ku Klux Klan stationary. The playwright famously scrawled ‘Go fuck yourself’ at the bottom of the threatening letter, and sent it back to the Klan grandee who had mailed it to him. Although the play finally opened on 15 May 1924 at New York’s Province Town Playhouse, the prologue (which called for a cast of interracial children aged 10 to 13), was read by the stage manager because the mayor refused to issue permits to the under-age actors. (Most of the information contained in this paragraph comes from Glenda Frank’s article [77-80; 86].)

¹⁷ “All o’ God’s chillun got-a wings/ When I get to heab’n I’m goin’ to put on my wings/ I’m goin’ to fly all ovah God’s Heab’n” (“All God’s Chillun Got Wings.” https://www.negrospirituais.com/songs/all_god_s_chillun_got_wings.htm)

¹⁸ In the play, this power of seduction is rather conventionally personified by a female pilgrim (as white as “the breaking dawn”) (Cardoso *O filho* 51) who bears an obvious resemblance to Lilith, the demonic figure of Judaic mythology (Müller 30), and lures Assur away from his ancestral home.

¹⁹ “Lúcio [revela] um racismo que chega a incomodar o leitor” (Vianna 155-6).

²⁰ There seems to be some discrepancy regarding how extensively the group discussed the plays it staged. While Nascimento stresses that they discussed the texts at length (“A energia” 111), the actor José Maria Monteiro, who played Assur in the play’s premiere in 1947, remarks that during the rehearsals of *O filho*, “there was not much discussion of the plays” (154).

²¹ Nascimento underscores this link in a 1949 interview with *Correio da manhã* when he compares the action in Pinho’s *Filhos-de-santo* with the role of fate in “classic tragedy” (quoted in “O Teatro” 181). In his “Director’s Notes” on *Sortilégio*, Augusto Boal makes the same connection: “in its multiple and varies aspects, pre-Hellenic Greek liturgy shows innumerable points of contact with black liturgy, which is likewise varied and multiple” (“Notas” *Test* 153). Finally, Sábato Malgadi suggests a link between Rosa Mulata’s possession by the spirit of Gangazuma and the action of Plautus’ classical play *Amphytrion*, in which Jupiter sleeps with Amphytrion’s wife Alcmena (the mother of Hercules) by appearing to her in the guise of her husband Amphytrion (“*Aruanda*” 214).

**TODAS SOMOS EL ABAPORU.
NOTAS SOBRE “A MENOR MULHER DO MUNDO”,
O SOBRE EL ECOFEMINISMO DE CLARICE LISPECTOR.**

Luz Horne
Universidad de San Andrés

Resumen: A partir de una lectura del cuento “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, el ensayo propone que en el cambio de escala de lo humano de la protagonista se recupera la radicalidad del modernismo antropofágico –particularmente la del *Abaporu* de Tarsila do Amaral–, pero ya no solo como fuerza anticolonialista y antinacionalista sino también como potencia feminista. Lo menor se lee más allá de la cuestión del tamaño o del rescate de lo minoritario, como un concepto que permite llevar al extremo una operación constante en la literatura de Lispector: revelar un sitio poroso entre la materialidad (la cosa) y lo viviente. A partir de este rasgo, se establece un vínculo de la obra de Lispector, por un lado, con un modernismo alternativo al heroico y monumental; y –por el otro– con los nuevos materialismos filosóficos y los ecofeminismos contemporáneos.

Palabras clave: Modernismo brasileño; Antropofagia; Ecofeminismo; Nuevos materialismos; Clarice Lispector; Tarsila do Amaral.

Abstract: Through a close reading of “A menor mulher do mundo”, by Clarice Lispector, this essay claims that –as in Tarsila do Amaral’s *Abaporu*– the radical nature of Modernist anthropophagy is recovered by changing the protagonist’s human scale, but not just with the anticolonialist and antinationalist potential of the 1920s, but with a feminist power as well. “Minor” may be read beyond the question of size or the recognition of minorities, as a concept that takes to the extreme a persistent procedure in Lispector’s literature: to reveal a space in which materiality (the thing) and life are intertwined. Based on this particular trait, the essay explores a link between Lispector’s work with, on the one hand, a non-monumental Modernism; and on the other, with new philosophical materialisms and contemporary ecofeminisms.

Keywords: Brazilian Modernism; Anthropophagy; Ecofeminism; New Materialisms; Clarice Lispector; Tarsila do Amaral.

1. Modernismos brasileños hubo muchos, pero hay uno de ellos –triumfal– que, sin dudas, encubrió a los otros: un modernismo que se basó en una historia sin pasado y en una geografía blanca, virgen y desértica, –una tabula rasa– en la que se podría construir una nueva civilización a partir de cero, hecha de puro futuro. Un modernismo que, debido a este mismo vacío que supuestamente lo precedía, se concibió –según la famosa sentencia de Mario Pedrosa– como una condena inevitable y necesaria; como un destino.

El Brasil de la segunda posguerra fue un enclave privilegiado del proyecto cultural de la modernidad: un laboratorio de experimentación sobre lo moderno que tuvo su punto cúlmine en la construcción de Brasilia. Debido a la coyuntura mundial y al auge desarrollista, la comprensión de la historia cultural y artística brasileña entendida como una marcha racional, autónoma y evolutiva se impuso de modo hegemónico. Ese modernismo monumental, esteticista y nacionalista negó, por supuesto, la existencia de cuerpos y culturas otras. Se trata de un imaginario basado en una idea romántica de la naturaleza, entendida como una esfera pasiva y autónoma y como un recurso para la intencionalidad moral del hombre, que se define como el que puede y debe domesticarla y dominarla. Por supuesto, en la afirmación precedente la marca de género es intencional, puesto que el cuerpo femenino queda del lado de lo natural. Se trata, por lo tanto, de un modernismo también colonial, extractivista y patriarcal que puede pensarse como uno de los proyectos más representativos de lo que Susan Buck Morss (2000) identifica como el sueño utópico del siglo veinte, es decir, el sueño de que la modernidad industrial traería aparejado efectivamente la felicidad de las masas pero que se ha vuelto, –a pesar de sus innegables logros– una pesadilla.

Hubo sin embargo, otros modernismos que, lejos de ser monumentales, afirmaron el poder disruptivo de lo material, de lo femenino y de lo menor. Modernismos emparentados con la antropofagia oswaldiana cuando ésta no es subsumida en una estructura dialéctica que la estabiliza en una concepción teleológica de la historia, o en una indiferenciación armónica y progresista: pura alegría sin resto o mera cordialidad.

2. Hay un hilo que recorre la obra entera de Clarice Lispector en el que se recupera la radicalidad de la antropofagia de los años veinte pero ya no solo como fuerza anticolonialista y antinacionalista sino también como potencia feminista. Un feminismo modernista que no es monumental, pero no solo porque rescata el valor de lo pequeño, de lo olvidado o incluso de los sin nombre –de las minorías–, sino porque en ese rescate no lo erige como nuevo principio fundante y promotor de políticas multiculturalistas igualmente identitarias que las anteriores. No se trata –ni en la literatura de Lispector, ni en la antropofagia bien entendida– de invertir el orden de las cosas, sino de revelar su revés; de

mostrar la imposibilidad de encontrar paisajes completamente vacíos, materialidades completamente pasivas y tiempos que solo vayan hacia delante. Se trata de abrir la posibilidad de imaginar de otra manera y desdecir una epistemología dualista y evolutiva.¹

La obra entera de Clarice Lispector gira alrededor de ciertas transformaciones, de ciertos cambios de vida o metamorfosis que implican ponerse en una piel ajena y mirar el mundo bajo una nueva luz.² Desde la primera novela, *Perto do coração selvagem* —que, como dice Florencia Garramuño, es una aproximación a lo salvaje “de la vida” (Garramuño 2020); pasando por las experiencias que viven las protagonistas de los cuentos de *Laços de família* (1960) en las que lo familiar se ve desde su revés y se revela su faz ajena, rara y desconocida; o incluso un poco más tarde, en *A paixão segundo G.H.* (1964), en esa escena que dura toda la novela y en la que una señora de clase alta entra al cuarto de la mucama a la que despidió el día antes y, al encontrarse con una cucaracha, se come las entrañas blancas que salen de su cuerpo en un transe epifánico; en todas esas experiencias, la palabra adquiere el poder de arrojar a sus personajes —y con suerte a sus lectores— hacia el exterior de sí mismos y de otorgarles en ese acto un segundo nacimiento, una nueva infancia. Son momentos que poseen una temporalidad fugaz que interrumpe la continuidad lineal en un “instante ya”: un tiempo sin tiempo, un trozo fuera del curso cronológico.

En estas experiencias se repite un impacto con un lazo primario de lo viviente, con algo exterior e íntimo al mismo tiempo, viscoso y pegajoso, que se representa en muchos de sus textos a través del huevo y que en *Água viva* volverá a través de imágenes como la placenta y las ostras. Esto aparece, incluso, encarnado en personajes enteros que se ubican en un umbral entre lo objetivo y lo subjetivo. Como Macabea, la protagonista de la novela *A hora da estrela* (1977), cuyo ser representa en sí mismo una potencia similar a la que traen las

¹ El argumento que desarrollo en este artículo para el caso de la literatura de Clarice Lispector, entra en sintonía con el de mi reciente libro —*Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021—, en el que exploro diversas experiencias artísticas y culturales brasileñas desde mitad del siglo pasado hasta la actualidad (literatura, cine, arquitectura, artes visuales, antropología y filosofía), a través de las cuales se busca dar visibilidad a una imaginación del futuro alternativa a la de la modernidad canónica y en la que forjan nuevos modos de relación entre la naturaleza y la humanidad y nuevos modos de habitar el mundo.

² José Miguel Wisnik (2018) propone una trilogía implícita en la obra de Clarice Lispector. Según su lectura, hay una conexión entre *Laços de família* (1960; *A legião estrangeira* (1964) y *A paixão segundo G.H.* (1964) basada en que en las tres obras se afirma no solo una unión a partir de los lazos familiares, sino una domesticación y una violencia implícitas. En este artículo no propongo una lectura exhaustiva de la obra de Clarice, pero —como se verá en las menciones que siguen— creo que la constelación propuesta por Wisnik podría incluso extenderse y seguir manteniendo el mismo eje si incluimos en ella, al menos, las novelas *Água viva* (1973) y *A hora da estrela* (1977).

experiencias de las protagonistas de *Laços de família*, una potencia que desestabiliza la división entre el adentro y el afuera, entre lo que es mental y lo que es corporal, entre lo que es íntimo y lo que es público, entre lo que es familiar y lo que es extraño, entre lo que es placentero y doloroso, bello y repugnante; pero también –en un movimiento que se volverá cada vez más pronunciado en la obra de Lispector– entre una escritura literaria y una que desafía constantemente las taxonomías y que agujerea la autonomía de la literatura. Se trata de una suerte de materialidad que cobra vida; o –al revés– de una vida que cobra densidad material, pero que, en todo caso, nos ayuda a pensar en otros modos de definir los límites entre las cosas, las personas y las palabras y, por lo tanto, nos abre el camino para poner en cuestión aquello que nos une y nos separa del mundo, de la naturaleza y de los otros seres con los que nos relacionamos.

El encuentro con este trozo neutro que remite a un fondo primario de lo viviente, va tomando diferentes formas en su obra, pero coloca en el centro la pregunta por el misterio que implica la transmisión de la vida y, por lo tanto, vuelve repetidamente sobre la figura de la madre. Toda la obra de Lispector tira de ese hilo e insiste: ¿de qué modo se transmite eso de lo familiar en lo que nos reconocemos como casi iguales a nuestros antepasados pero en lo que también percibimos una pequeña diferencia?; ¿cómo sucede que, en ese pasaje, se transforman algunos rasgos mientras otros pasan casi intactos?; ¿qué aprendizajes recibimos de ese lazo amoroso primario como para que querramos continuarlo o, por lo contrario, interrumpirlo en nuestras propias descendencias?; ¿se puede acaso elegir?

Así, este relámpago que llega como una verdad cuando estas preguntas irrumpen, da paso a un cambio de mirada y a un desprendimiento, abre el mundo a una perspectiva conocida y novedosa, incómoda y atractiva a la vez; algo que –como decía uno de los títulos del manuscrito de la primera versión de la novela *Água viva*– parece estar estar “detrás del pensamiento”; algo que se actualiza como una materialidad de lenguaje sin significado y que resuena por su luminosidad, por su color o por su puro sonido. Se trata de experiencias que, si bien no pueden ser atrapadas completamente por el lenguaje, son –sin embargo– lenguaje y condición de posibilidad de la literatura. Son esas experiencias las que, al mismo tiempo que acercan lo femenino a lo animal, a lo vegetal o a lo material –a la cosa–, funcionan como plataformas para tomar agencia y decidir sobre la propia vida.³

³ El análisis de Alexandre Nodari (2018) sobre la literatura de Lispector a partir de la idea de que su obra propone una continuidad ontológica entre palabra y cosa, coincide en muchos puntos con la que propongo en este artículo y me ha servido mucho para elaborar mis propias ideas sobre el lugar otorgado a la mujer o lo femenino (cosa/palabra/humanidad) dentro de la obra de Lispector.

“A menor mulher do mundo” –publicado originalmente en la *Revista Senhor* (1959) y luego en *Laços de família* (1960)– tiene como protagonista a una madre, acaso la más monstruosa de todas las que recorren la obra de Lispector. A modo de parodia de un relato antropológico, cuenta la historia de un explorador que descubre –en el corazón de África– la tribu de seres humanos más pequeños del mundo y, dentro de ella, a la mujer más pequeña de la tribu, la cual –a su vez– está embarazada; es decir, que abriga en su interior el germen de ser humano más pequeño del mundo: “um filho mínimo”(Lispector 2009, 73). Como si fuera una caja china que encierra cada vez algo más inesperado dentro de sí misma –y como dice el narrador: “obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria”(68)– este cuento nos lleva al extremo y al exceso de una de las operaciones más características de la literatura de Clarice Lispector y en la que se recupera uno de los elementos más disruptivos del modernismo brasileño de los años veinte: alterar la escala natural para producir, también, un cambio en relación a la manera de percibirse a uno mismo y de percibir lo propio. Sin dejar de ser parecida y familiar –un ser humano como cualquiera de nosotros– la mujer más pequeña del mundo nos enfrenta a la alteridad más radical, a lo más raro y exquisito que pueda jamás existir:

Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar”(70, el subrayado es mío).

Con un cambio de escala, la imagen de la madre se vuelve en sí misma monstruosa para salirse de los límites de la figura parental y provocar –estirando el concepto de familia propuesto por el título del volumen al que pertenece– una vacilación en los bordes mismos de lo humano. Con la madre de este cuento, las taxonomías explotan y la literatura de Lispector se desplaza de ese territorio en el que la intimidad parece remitir únicamente a la psicología de un sujeto individual y a la novela familiar –y desde el cual muchas veces se la lee–, para zambullirse en el corazón de lo político; o, más bien, para revelar la politicidad que alberga la vida misma y, por lo tanto, los lazos íntimos que nos unen a ella –en la novela *Água viva* lo volverá a retomar: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (Lispector 1998, 33). Con la madre de este cuento, ya no solo se ponen en cuestión los lazos de familia, –entendiendo el concepto de familia como núcleo de la sociedad burguesa– sino que se resquebrajan los bordes de esa otra familia más amplia; los bordes de aquello que solemos llamar humanidad. Lo que se desfamiliariza con la madre de este cuento es el lazo que nos une en tanto especie.

3. En 1928 Tarsila do Amaral le obsequió a Oswald de Andrade el cuadro que iba a pasar a ser el símbolo más característico del movimiento antropofágico: el *Abaporu* (que en tupí-guaraní significa “hombre que come”). Más allá del nombre, no hay nada en la representación del cuadro que aluda a la práctica de la antropofagia. Es un retrato de una figura humana con la escala alterada: el pié es más grande que la cabeza. Como ha mostrado Gonzalo Aguilar (2010), a través del cambio de escala y la inversión del tamaño natural de las partes del cuerpo (cabeza pequeña y pié gigante), Tarsila ataca el privilegio dado a la cabeza y al rostro por la tradición occidental como elemento de identificación y produce una deshumanización de la figura humana (Aguilar 37). Esta operación establece relaciones de apropiación y fusión entre paisaje y cuerpo que habilitan una suerte de “devoración” mútua: una “maquinaria que ya no es inanimada sino orgánica”(45) y que permite pensar en una operación antropofágica. Cuerpo y paisaje, o humanidad y naturaleza, pasan a verse como parte de un entramado inseparable, pero allí otra operación antropofágica también se realiza: en el cambio de escala se le otorga una dimensión monstruosa no solo a lo humano en términos generales, sino también, en términos particulares, a lo indio. Allí resuenan los relatos de la colonización de América, los “hombres monstruos” de la *Carta del Descubrimiento* de Cristóbal Colón y también una proliferación de relatos colonizantes, extractivistas y patriarcales que se sucedieron a lo largo de la historia en los que el otro es entendido como un casi-humano, como una cosa sin agencia, como un cuerpo sin deseo, como un objeto para ser mirado, toqueteado y violado, como un animal para ser domado y domesticado, o como un paisaje para ser explotado y conquistado. Se trata, incluso, de perspectivas que pueden emparentarse con las de ciertos antropólogos franceses que buscan tribus pigmeas en África.

El cuadro de Tarsila, lejos de exotizar lo indio y de repetir en su representación estos discursos, los deglute para escupirle al espectador una mirada sobre sí mismo desnaturalizada y deshumanizada. El cuadro parece afirmar que si lo indio es inhumano, que si lo indio es paisaje, sol o pié gigante, eso se proyecta directamente en el espectador: “si lo indio es monstruoso, vos también lo sos”. Del mismo modo que en el manifiesto antropofágico, aquí no se subsume “lo antropófago (particular) al hombre (universal), sino el hombre al antropófago”(Nodari 2010, 112). Es decir, en el cuadro también se invierte la estructura de subordinación entre lo particular y lo universal: en la definición de qué cosa es un particular (el indio, el antropófago, el abaporu), está en juego lo universal: el hombre, el espectador. Todos somos el Abaporu.

4. Sigamos, entonces, con el cuento. El explorador francés saca una foto de la mujer embarazada más pequeña del mundo, una foto que se reproduce en el diario en tamaño

natural, es decir, en una perfecta coincidencia mimética que simula la posibilidad de traer este “trofeo” a cada una de las casas de los lectores. “¿Cómo es posible que Dios haya permitido la existencia de un ser humano tan negro y tan pequeño? ¿No es acaso una cosa, algo animal, un ente material y objetivo?”, parecen preguntarse estos lectores, mientras experimentan diferentes reacciones que van desde la piedad, la perturbación, el susto o el deseo de jugar con la pequeña mujer como si fuera una muñeca, hasta la idea de tenerla como sirvienta. Todos los sentimientos de los lectores de los diarios y los que miran la foto de la mujer más pequeña del mundo expresan un deseo posesivo, profundamente humano —“quem já não desejou possuir um ser humano só para si? (73)”— que tiene su germen en el amor monstruoso de una madre, pero que se desliza para parecerse al de cualquier colonizador de la historia, al de cualquier marido celoso, al de cualquier violador, o al de cualquier amo esclavista.

Una de las anécdotas que recuerda una de las mujeres al ver la foto de la mujercita en el diario es como un cuento dentro del cuento, como una miniatura que reproduce en su totalidad y en una caja china metonímica, lo que sucede en el cuento entero. Mientras se mira en el espejo del baño y habla con su hijo sobre la foto, la mujer recuerda el relato de una cocinera: cuando ella era niña y estaba en el orfanato, una de las niñas murió, pero ella y sus compañeras le ocultaron la muerte a las monjas, guardando el cadáver en el armario para poder jugar con la niña muerta como si se tratara de una muñeca, dándole comida, bañándola y poniéndola a dormir. Con el cadáver de la niña transformada en muñeca, deshumanizado por la muerte y en el borde de lo que ya no es humano; con este cuerpo que es casi una cosa, se pone en cuestión también, por supuesto, la humanidad de la tribu africana de seres humanos diminutos. Al igual que en el cuadro de Tarsila, lo indio, lo africano, lo otro racial miniaturizado —la “racinha de gente”(69)— altera las dimensiones naturales de lo humano para cuestionar que esa naturalidad exista efectivamente. El cuento, al igual que el cuadro de Tarsila, nos escupe —a nosotros como lectores— nuestra propia falta de humanidad y —antropofágicamente— vuelve a poner en cuestión el universal a partir del caso particular.

Sin embargo, de modo un poco desviado con respecto al cuadro de Tarsila y a la antropofagia oswaldiana, o incluso yendo un paso más allá en su radicalidad, el cuento no habla solo de la cuestión racial o cultural a la que se dirigía el modernismo de los años veinte, sino que *también* aborda la cuestión genérica. Es decir, lo novedoso en este cuento está en que lo monstruoso, lo que se desliza hacia lo animal (“um macaco”, 72), hacia lo vegetal (el nombre que le da es el de “Pequena Flor”, 70)— o a incluso a lo mineral (“esmeralda”, 70)— hasta rozar la cosa rara, es un ejemplar de una raza de gente diminuta pero es sobre todo *una*

mujer, una mujer embarazada. Con el cambio de escala, lo africano –lo negro–, pero también la mujer, se evidencian como “*la cosa humana* más pequeña que existe”. Se hace entonces evidente una objetivación de la mujer que se vuelve aún más clara con la transformación de la mujercita en foto, en tapa de diario, en imagen para llevar a casa en tamaño natural.⁴

Por supuesto, para la gente diminuta, este deseo de apropiación y de exterminación que tienen los otros seres humanos más altos y más fuertes no pasa inadvertido: en una reproducción selvática y vertical de la geopolítica mundial o de cualquier ciudad actual con altas tasas de femicidios, la mujer más pequeña del mundo vive junto a los otros miembros de su tribu en la parte más alta de los árboles para evitar que las tribus de humanos un poco más grandes se la coman. Se trata de un miedo y una preservación de la vida que recuerda el de otro cuento del mismo volumen, “Preciosidade”, en el que una chica de quince años procura que, al caminar al colegio, su andar sea lo más silencioso posible para que pase desapercibido ante las miradas libidinosas de los hombres en la calle; para que no la agredan, no la agarren, no la acosen. Un cuidado que, sin embargo, no es suficiente puesto que en un amanecer en el que sale unos minutos más temprano que de costumbre, sus zapatos la delatan y la dejan expuesta: dos hombres la agarran en la calle y la violan en plena vía pública, tomando su cuerpo como si fuera una cosa, una posesión y dejando a la chica con la culpa y la vergüenza de haber hecho demasiado ruido, de no haber podido evitar lo inevitable del deseo de posesión.

5. En el modo de nombrar a la mujer más pequeña del mundo como “cosa humana” –es decir, en el oxímoron que implica unir “cosa” y “humana”– se encuentra también el modo de salir de la objetivación. En lugar de ir hacia el polo objetivo del sujeto, la literatura de Lispector enfatiza lo subjetivo del objeto. En esa unión está, justamente, ese sitio de coincidencia entre materialidad y vida que los textos buscan nombrar y que hace posible que aquello que parecía ser inerte, adquiriera agencia. Se trata de algo que se repite en otras figuras similares presentes en su obra, como en la unión de dos palabras que se conjugan en *Objeto gritante* –el título del manuscrito que es germen de *Água viva*–; o incluso en el mismo título *Água viva*, en donde –más allá del bicho, del animal marítimo– el agua adquiere vitalidad.

⁴ En el mismo artículo ya citado, José Miguel Wisnik (2018) analiza este cuento y la condición de “minoridade” de la mujer en su reducción a cosa siguiendo una línea teórica que coincide con la que propongo en este artículo al decir que la mujer del cuento encarna la condición de vida desnuda: “a menor das pigmeias encarna a condição nua da vivente, a miniaturização do humano posta em abismo, tendo ainda outro humano contido dentro de si até a vertigem”(291).

El momento en el que la mujer más pequeña del mundo, sin dejar de ser cosa, cobra agencia, muestra su deseo, sus emociones y por lo tanto su humanidad, el explorador siente incomodidad y malestar porque no puede clasificar, nombrar, imponer leyes científicas y racionales sobre lo que está sucediendo; no puede separar aquello que es cosa y aquello que es humano:

Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo. Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida (...) Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constringido não conseguiu classificar (73-4).

Tal como sucede con las otras mujeres de los cuentos de *Laços de família*, la mujer más pequeña del mundo siente la felicidad de haber escapado y de haber sobrevivido; siente el lujo y el privilegio de no haber sido exterminada y entonces vive ese momento de libertad, de agencia y de percepción de la fugacidad de la vida que experimentan las mujeres de otros relatos de la obra de Lispector: como la mujer que en el cuento “Laços de família” se va con su hijo, pero sin su marido, a disfrutar del sábado; o como Ana, la mujer de “Amor”, cuando en el Jardín Botánico vuelve a sentir ese deseo antiguo, joven y libre que había encauzado en una domesticidad matrimonial y familiar pero que, después de la caída que sufrió ese día, ya no encuentra soporte: el huevo derramado fuera del bolso de red la lleva a mirar su vida desde el afuera que le recuerda su antigua juventud.

Al igual que en los otros casos, tampoco en el caso de la mujer diminuta se trata de algo que pueda expresarse con palabras, sino de algo que se manifiesta desviadamente en la risa. Una risa que es un lenguaje pero no lo es, una carcajada que hace trastabillar el piso de la lengua y rompe las clasificaciones; una lengua sin ley que –como la literatura menor de Kafka (Deleuze y Guattari, 1978)– propone una topología ambigua, éxtima, no binaria y que hace entonces también temblar la razón y lo humano.

Con esta risa, lo femenino se vuelve inclasificable: no hay una esencia, no hay una naturalidad, no hay una palabra exacta que defina qué es ser una mujer. Sin embargo, la obra de Clarice no hace más que buscar los modos de nombrarlo; nombrar eso que escapa a un sostén simbólico y que es sin embargo lenguaje; eso que no tiene un sitio preciso y se escurre como un huevo sin cáscara; eso que desestabiliza la ley social, familiar y moral pero que también hace tambalear –kafkianamente– una ley sintáctica. Así, “a menor mulher do mundo” se vuelve “menor”, igual que el resto de los personajes mujeres, pero ya no solo por su tamaño, sino por su poder de alterar el orden de las cosas, por su capacidad de hacer explotar las clasificaciones y desterritorializar el lenguaje. Cuando lo humano se vuelve

material y lo material se vuelve humano, no solo se diluyen los bordes que los distinguen sino que se apela a un fondo neutro que los une. Es eso lo que se busca en la dedicatoria de *A hora da estrela* cuando se intenta alcanzar un lenguaje que sea una meditación musical: sin palabras, sin fin, sin pedir resultados. Un ruido o una risa “bestial”(74) que, al mismo tiempo que desafía los límites de la literatura y del sentido, hace posible la literatura y el sentido: su piso, su plano inmanente, su condición de posibilidad.

“A menor mulher do mundo” lleva a un extremo –a un exceso– lo que sucede en toda la literatura de Lispector, pues en ese cuento se otorga vida a la materialidad o se la vuelve vibrante (Jane Bennet, 2010). Se puede trazar entonces una constelación común con ciertos programas filosóficos/políticos contemporáneos (materialismos, vitalismos, ecofeminismos) en los que se pone el acento no solo en la sumisión a la que se ve sometido el cuerpo otro (racial, social o genérico), sino en la apertura epistemológica que implica cuestionar el ideal humanista y antropocentrista del hombre europeo y blanco como medida universal y como análogo conceptual de lo humano que deja afuera –del lado de la naturaleza y de las cosas– a todos los otros existentes que no se ajustan a esta medida, reduciéndolos a una sub-humanidad (Viveiros de Castro, 2018) y forzándolos a vivir afuera pero, a la vez, en el corazón de lo social (Arendt, 1990): en las casas de todos aquellos que se llevan la foto de cuerpo entero de la mujer diminuta, de la mujer menor.

6. En *Metamorfosis* (2021), Emanuele Coccia cuenta una historia sobre un descubrimiento científico reciente que transformó el modo de pensar los ciclos de la vida dentro de la disciplina biológica. La medusa –nos dice– es capaz de realizar con su propio cuerpo algo que pensábamos como dentro del orden de lo mágico, es capaz de invertir el ciclo de desarrollo y volver a fases más jóvenes una vez alcanzada la madurez sexual: “frente a las adversidades o a los estrés ambientales, estas medusas pueden regresar al estado de pólipos. Exactamente como la larva en el capullo, el animal destruye una parte de su cuerpo para desarrollar otra forma”(77). Coccia propone radicalizar esta capacidad metamórfica de la medusa para “segregar infancia”–lo que la vuelve una especie de Dorian Gray marítimo–, para pasar a entenderla como una fuerza estructural de la vida: todo ser vivo puede transformar su propio cuerpo para sustraer una juventud futura. La reproducción, entonces, ya no puede ser entendida solo como una multiplicación de la vida sino como una extensión, una metamorfosis hacia una infancia renovada. Esta continuidad entre una vida y la otra apela a ese mismo núcleo *neutro* de lo viviente que apela la literatura de Lispector y que nos permite pensar la tierra –las bacterias, los virus, los animales y las plantas– como una forma de vida

en continuidad con nuestro ser; y la humanidad –y cada yo individual– como “un vehículo para la Tierra, un navío que permite que el planeta viaje sin desplazarse”(Coccia 13).

La mujer –o lo femenino– entendida como sitio de lo menor, entonces, se opone al modernismo monumental, evolutivo y del progreso, pero no como un espejo invertido, sino mostrando su revés, exponiendo su lado oscuro y inescrutable, su porosidad con el mundo animal, vegetal, material: con la tierra. La risa de la mujer menor permite un acceso directo –una zambullida– en esa materia viscosa que es lenguaje como principio de toda vida y de toda renovación de la vida (de toda metamorfosis) en la cual se rompen las distinciones entre objeto y sujeto, cosa y humanidad.

La risa de la mujer menor dice que todas las mujeres somos el Abaporu y que, cuando producimos ese lenguaje sin ley, no hacemos otra cosa que escupir los huesitos de la razón clasificatoria y monumental, masticándola con los dientes y transformándola en carcajada.

Obras citadas:

- Aguilar, Gonzalo. “Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie” en *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- Arendt, Hannah. “Las perplejidades de los derechos del hombre” en *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Coccia, Emanuele, *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Deleuze, Gilles & Guattari. *Felix Kafka, por una literatura menor*. México, DF: Ediciones Era, 1978.
- Garramuño, Florencia. “Cerca del corazón salvaje de la vida, lejos de toda regla.” Prólogo a *Cerca del corazón salvaje*. Buenos Aires: Corregidor, 2020.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *A paixão segundo G.H.*, edición crítica de Benedito Nunes, Madrid, Archivos/ ALLCA XX, 1996.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Nodari, Alexandre. “La única ley del mundo” en Gonzalo Aguilar. *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

_____. *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa "Dura Escritura" de Clarice Lispector*. *Revista Letras*, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018. issn 2236-0999 (versão eletrônica): <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898>

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora : N-1 Edições, 2018.

Wisnik, José Miguel. “*Diagramas para uma trilogia de Clarice*” *Revista Letras*, Curitiba, ufpr, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. issn 2236-0999 (versão eletrônica): <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/69666>

Luz Horne is Associate Professor of Latin American Literature and Culture at Universidad de San Andrés, Buenos Aires. She received her Ph.D. in Spanish and Portuguese from Yale University and her B.A. in Philosophy from the University of Buenos Aires. Before joining San Andrés, she was an Assistant Professor at Cornell University and a Visiting Assistant Professor at Northwestern University. She was Visiting Scholar at the David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, and at the University of Edinburgh. She has published articles in different journals and two books: *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2012) and *Futuros Menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo en Brasil* (Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2021).