

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879

DOI: 10.47250/intrell

Ano XVII, Volume 38
São Cristóvão, jul-dez 2022



**As intersecções estéticas
do modernismo brasileiro**

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

**As intersecções estéticas
do modernismo brasileiro**

ISSN 1980-8879

**Ano XVII, V. 38
Jul-Dez 2022**

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. CARLOS MAGNO GOMES – UFS/CNPq | Editor GERAL
Profa. Dra. CHRISTINA RAMALHO – UFS

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Prof. Dr. AFONSO HENRIQUE FÁVERO FÁVERO, UFS
Profa. Dra. AINA PÉREZ FONTDEVILA, Universitat Autònoma de Barcelona
Profa. Dra. ANÉLIA PIETRANI, UFRJ
Prof. Dr. ANTÔNIO DE PÁDUA, UEPB
Prof. Dr. ARMANDO GENS, UERJ
Profa. Dra. CATHERINE DUMAS, Univ. de Paris III
Profa. Dra. EDAIR MARIA GORSKI, UFSC
Prof. Dr. EDUARDO DUARTE, UFMG/CNPq
Profa. Dra. ELIANE CAMPELLO, FURG
Profa. Dra. ELÓDIA XAVIER, UFRJ
Profa. Dra. GESSILENE S. KANTHACK, UESC
Profa. Dra. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO, UFS
Profa. Dra. LEILANE RAMOS DA SILVA, UFS
Profa. Dra. LÚCIA ZOLIN, UEM
Profa. Dra. MARIA ALICE TAVARES, UFRN
Profa. Dra. MARIA APARECIDA FONTES, Università degli Studi di Padova, Itália
Profa. Dra. MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES, Colorado State University
Profa. Dra. MARIA JOSÉ BARBOSA, University of Iowa
Profa. Dra. MÁRLUCE COAN, UFC
Prof. Dr. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS, UNEB
Profa. Dra. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG, UFS/CNPq
Profa. Dra. ROSALICE PINTO, Universidade Nova de Lisboa
Profa. Dra. ROSVITHA FRIESEN BLUME, UFSC

EQUIPE EDITORIAL

Editor geral: Carlos Magno Gomes
Diagramação: Julio Gomes de Siqueira

FICHA CATALOGRÁFICA

161r	Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura. Desde jul/dez de 2006. Ano XVII, v. 38, jul-dez 2022. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS), 2022; 18 cm Semestral. Organizadores: Carlos Magno Gomes (UFS), Valter Cesar Pinheiro (UFS) e Ana Maria Leal Cardoso (UFS). Publicação interdisciplinar na área de Letras (UFS). ISSN 1980-8879. 1. Linguística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor. CDU 811:82(8) (05)
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

As informações contidas nos textos publicados por esta revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

 **10.47250/intrell**



Esta obra está sob uma Licença **Creative Commons**
Atribuição – Não Comercial – 4.0 Internacional

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

Carlos Magno Gomes, Valter Cesar Pinheiro e Ana Maria Leal Cardoso

As intersecções estéticas do modernismo brasileiro

- 11 **MODERNISMO NOS RODAPÉS POR UM "HOMEM DE 1922": SÉRGIO MILLIET E SEUS *DIÁRIOS CRÍTICOS***
Renata Rufino da Silva
- 29 **NOTAS SOBRE A FUNDAÇÃO LITERÁRIA ROMÂNTICA, MODERNISTA E CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**
Rafael Senra Coelho
- 41 **RAUL BOPP E CLARICE LISPECTOR: A PRESENÇA DO MITO NO MODERNISMO BRASILEIRO**
Ana Maria Leal Cardoso
- 53 **A MODERNIDADE EM HATOUM E BEN JELLOUN: DOIS IRMÃOS?**
Luciana Persice Nogueira-Pretti
- 67 **UMA LEITURA DA INCERTEZA EM ADOLFO CASAIS MONTEIRO**
Rodrigo Michell Araujo
- 81 **A MODERNIDADE INTERSECCIONAL NOS CONTOS DE LIMA BARRETO**
Gabriel Chagas
- 95 **AMÉRICA (LATINA) EM PERSPECTIVA NA POESIA**
Éverton de Jesus Santos
- 107 **OS LAMENTOS DA GUERRA NA PERSPECTIVA DE MULHERES NA OBRA *MAR ABSOLUTO*, DE CECÍLIA MEIRELES**
Elionete Rodrigues Barbosa
- 119 **APROXIMAÇÕES: O ENSAÍSMO LITERÁRIO DE ANTONIO CANDIDO À LUZ DE MÁRIO DE ANDRADE**
Vinícius Victor A. Barros
- 131 **OS MACOBEBAS E O MACUNAÍMA DE JOAQUIM CARDOZO**
Thayane Verçosa
- 143 **ECOS DO MODERNISMO NO CINEMA ANTROPOFÁGICO DE ROGÉRIO SGANZERLA**
Caleb Benjamim Mendes Barbosa e Eduardo Melo França
- 157 **O REGIONALISMO E SUAS ESTÓRIAS**
João Paulo Santos Silva e Afonso Henrique Fávero

APRESENTAÇÃO

As intersecções estéticas do modernismo brasileiro

Carlos Magno Gomes¹
Valter Cesar Pinheiro²
Ana Maria Leal Cardoso³

O Conselho Editorial da *Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura* traz a público o volume 38, número 1: **As intersecções estéticas do modernismo brasileiro** referente ao período de jul-dez de 2022. Esta edição traz textos que retomam as contribuições do modernismo a partir dos seus desdobramentos no século XX, com, em alguns casos, abordagens comparatistas entre o sistema literário e os diferentes sistemas artísticos que impulsionaram reflexões sobre o nacionalismo crítico, a antropofagia cultural e a resistência artística diante de contextos autoritários e opressores.

Em vários desses trabalhos, observamos a semente do processo antropofágico. Cabe destacar que o modernismo já apontava para a antropofagia como uma forma de resistência e para a cultura popular como uma marca da brasilidade. A mistura de experiências vanguardistas e a valorização do primitivismo motivam a pulsão modernista, entrecortada por contradições e tensões estéticas entre suas diferentes gerações.

Os artigos reunidos nesse volume repensam o modernismo por meio das mais diferentes formas de manifestação artística, cujo legado, no âmbito acadêmico, tem interesse multidisciplinar, como atesta sua releitura a partir do exame das intersecções culturais e dos entrecruzamentos entre os elementos estéticos vanguardistas e o imaginário primitivo do processo de colonização. Essa mistura de saberes e culturas foi fundamental para a consolidação do modernismo na literatura, como podemos observar nos artigos aqui reunidos.

Além de revisar obras e autores do período inicial do modernismo, os artigos desse volume trazem diversas reflexões sobre as relações entre as diferentes abordagens de autores modernistas e contemporâneos, abrindo

¹ Professor do Proletras e do PPGL da UFS. Pesquisador produtividade CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9070-9010>. E-mail: calmag@bol.com.br.

² Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras e do PPGL da UFS. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4058-2143>. E-mail: valterpinheiro@yahoo.com.br.

³ Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe. Pesquisadora do CEPESI/UEPB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3181-0551>. E-mail: analealca@yahoo.com.br.



espaço para as especificidades do regionalismo e das questões decoloniais propostas por aqueles que resistiram aos modismos e às imposições de estilo. Nesses trabalhos, observamos os diálogos entre literatura e outras artes e saberes, reforçando a importância dos primeiros anos do modernismo para a consolidação de uma arte que se volta para o nacional e, ao mesmo tempo, revisa suas bases estéticas.

Abrindo esse volume, em MODERNISMO NOS RODAPÉS POR UM “HOMEM DE 1922”: SÉRGIO MILLIET E SEUS *DIÁRIOS CRÍTICOS*, **Renata Rufino da Silva** analisa o modernismo a partir de notas dos *Diários Críticos* de Sérgio Milliet. A pesquisadora ressalta que Milliet é um artista modernista múltiplo que se destaca como ensaísta, poeta, tradutor e crítico de literatura e artes. Por meio desse precioso estudo, identificamos sua atuação como um intelectual do modernismo, como atesta sua correspondência com Mário de Andrade.

Na sequência, em NOTAS SOBRE A FUNDAÇÃO LITERÁRIA ROMÂNTICA, MODERNISTA E CONTEMPORÂNEA NO BRASIL, **Rafael Senra Coelho** traz uma interpretação acerca das relações entre o modernismo e as estéticas românticas e contemporâneas. Para o pesquisador, esses três momentos de nossa literatura entrecruzam-se, conforme as reflexões de pensadores como Evando Nascimento, Tânia Pellegrini e José Miguel Wisnik. Em seu ensaio panorâmico, Coelho retoma o debate em torno do processo de renovação da literatura brasileira.

Logo depois, em Raul Bopp e Clarice Lispector: a presença do mito no Modernismo brasileiro, **Ana Maria Leal Cardoso** aborda o modernismo a partir dos paradigmas mitológicos. Por esse olhar a pesquisadora apresenta um estudo comparado entre *Cobra Norato* e *Perto do coração selvagem*, defende que o mito da serpente ou as imagens míticas desse réptil instauram a narrativa ontológica de Bopp e Lispector e indaga sobre as transformações humanas em meio ao caos do mundo moderno.

Luciana Persice Nogueira-Pretti, em A MODERNIDADE EM HATOUM E BEN JELLOUN: DOIS IRMÃOS?, apresenta um estudo comparado por meio do viés modernista das obras *O Menino de areia* e *Relato de um certo oriente*. O artigo coteja trechos dos romances e depoimentos dos autores à imprensa, com a finalidade de identificar as afinidades entre o autor marroquino e o brasileiro a partir das ideias de Edward Saïd (1990).

Ainda na perspectiva interseccional entre literatura e outros saberes, em UMA LEITURA DA INCERTEZA EM ADOLFO CASAIS MONTEIRO **Rodrigo Michell Araujo** investiga as tessituras da incerteza na poesia de Adolfo Casais Monteiro, português exilado no Brasil. Partindo das ideias de Hall e Cam-



pbell, o artigo propõe uma análise filosófica da primeira obra desse autor, *Confusão* (1929), para alertar que a ideia de exílio e incerteza já estava presente em sua literatura inicial.

Em A MODERNIDADE INTERSECCIONAL NOS CONTOS DE LIMA BARRETO, **Gabriel Chagas** retoma os estudos sobre Lima Barreto para dar visibilidade ao modernismo desse crítico da cultura brasileira. O artigo destaca o quão engajada é a obra de Barreto no que tange a defesa dos direitos da mulher – sobretudo a objetificação das afrodiáspóricas – e reforça seu pioneirismo na abordagem interseccional de gênero e etnia conforme reflexões de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro.

Na sequência, abrimos espaço para leituras comparadas da lírica latino-americana. Em AMÉRICA (LATINA) EM PERSPECTIVA NA POESIA, **Éverton de Jesus Santos** analisa *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly, a partir das peculiaridades estéticas dessas obras. O artigo dá ênfase ao aspecto geográfico, a fim de chegar a um entendimento sobre a geografia do canto épico como imbricação entre espaço e literatura.

Pelo olhar de revisão histórica, em OS LAMENTOS DA GUERRA NA PERSPECTIVA DE MULHERES NA OBRA *MAR ABSOLUTO*, DE CECÍLIA MEIRELES, **Elionete Rodrigues Barbosa** analisa os lamentos da guerra, trazidos por Cecília Meireles em seu livro *Mar Absoluto* (1945), com o intuito de mapear como a perda de entes queridos pode ser relida a partir de questões femininas e políticas em torno do mundo. Para tanto, a pesquisadora explora as abordagens teóricas de pensadoras feministas como Beauvoir (2016), entre outras.

Logo depois, esse volume traz estudos críticos sobre o modernismo. Em APROXIMAÇÕES: O ENSAÍSMO LITERÁRIO DE ANTONIO CANDIDO À LUZ DE MÁRIO DE ANDRADE, **Vinícius Victor A. Barros** propõe uma abordagem de aproximações e contrastes entre a ensaística de Antonio Candido e a de Mário de Andrade. O ensaio desses autores articula inserções estéticas a partir de uma cuidadosa crítica literária, que tem suas raízes no romantismo e se consolida no modernismo, tendo como exemplos a obra de Mário de Andrade e Antonio Candido.

Ainda sobre as contribuições modernistas para a cultura brasileira, em Os macobebas e o Macunaíma de Joaquim Cardozo **Thayane Verçosa** apresenta um estudo sobre a peça *Marechal, boi de carro* (1975), de Joaquim Cardozo, dando ênfase à forma como o personagem de Mário de Andrade reaparece no texto teatral. Seu artigo contrasta o modo como Macobeba e Macunaíma são redimensionados no texto de Cardozo a partir da abordagem da “refiguração” proposta por Carlos Reis.



Dando continuidade às abordagens comparatistas, em ECOS DO MODERNISMO NO CINEMA ANTROPOFÁGICO DE ROGÉRIO SGANZERLA **Caleb Benjamim Mendes Barbosa** e **Eduardo Melo França** identificam as marcas do modernismo de Oswald de Andrade e do regionalismo de Gilberto Freyre na obra de Rogério Sganzerla a partir da narrativa fílmica *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). O artigo propõe um diálogo intersemiótico com os escritores modernistas, redimensionando os debates acerca da identidade brasileira.

No artigo que fecha este volume, temos uma leitura da obra de Guimarães Rosa. Em O REGIONALISMO E SUAS ESTÓRIAS, **João Paulo Santos Silva** e **Afonso Henrique Fávero** retomam reflexões sobre Estas estórias, publicada após a morte do autor, em 1969. O artigo revisita essa narrativa a partir do conceito de “super-regionalismo”, de Antonio Candido, para analisá-lo por meio da tessitura estética a fim de identificar aspectos próprios do princípio poético do autor, suscitando a singularidade do seu regionalismo.

Pela qualidade dos artigos que retomam o debate sobre as contribuições do Modernismo para a cultura brasileira, agradecemos às autoras e aos autores. Aos/às leitores/as, desejamos excelentes reflexões, esperando que os textos reunidos no volume 38 da **Revista Interdisciplinar** possam abrir novos horizontes para a interpretação da história da literatura brasileira em diálogo com outras artes.

São Cristóvão, novembro de 2022.



MODERNISMO NOS RODAPÉS POR UM "HOMEM DE 1922": SÉRGIO MILLIET E SEUS *DIÁRIOS CRÍTICOS**

MODERNISM IN THE NEWSPAPER WRITINGS BY A "MAN OF 1922": SÉRGIO MILLIET AND HIS *DIÁRIOS CRÍTICOS*

Renata Rufino da Silva¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o modernismo a partir dos textos de rodapés dos *Diários Críticos* de Sérgio Milliet. Sociólogo por formação, mas também ensaísta, poeta, tradutor e crítico de literatura e artes, Sérgio Milliet teve um papel importante, porém pouco estudado, nesse movimento. Os artigos de seus *Diários* foram objeto de nossa atenção, pois identificamos neles as referências ao modernismo, no sentido de sua participação particular, expressa em críticas ao movimento e em defesas do seu legado. Milliet se afirmava como "Homem de 1922" e compartilhou suas experiências, num diálogo constante com Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Milliet. Modernismo. Crítica.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the modernism based on the newspaper writings in Sergio Milliet's *Diários Críticos*. Sérgio Milliet, a sociologist, but also an essayist, poet, translator, literature and arts' critic played an important and less studied role in this movement. The articles of his *Diários* have been the object of our attention, since we identified references to modernism in them, in the sense of his particular participation, expressed in reviews of the movement and in the defenses of his legacy. Milliet affirmed himself as "Man of 1922" and shared his experiences, in a constant dialogue with Mário de Andrade.

KEYWORDS: Sérgio Milliet. Modernism. Criticism.

¹ Professora do CEFET/RJ campus Itaguaí. Doutora em História Social pelo PPGHIS/UFRJ. Integrante do PPCEMI-CEFET/RJ (Políticas, Práticas e Currículo no Ensino Médio Integrado). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6884-9946>. E-mail: rerufino@gmail.com.

*Artigo recebido em 15 de setembro de 2022 e aceito para publicação em 14 de outubro de 2022.



Não tenho ambições políticas ou sociais. Gosto do elogio quando parte dos que admiro, e a crítica deles me magoa. Quanto aos indiferentes, podem falar à vontade. Literariamente aspiro apenas a um posto de reserva do primeiro time. Não por modéstia, mas porque os azes são demais.

Sérgio Milliet

Sociólogo de formação, crítico (literário e de artes plásticas), poeta, ensaísta e tradutor, Sérgio Milliet (1898-1966) teve um papel significativo, porém ainda pouco estudado, no modernismo brasileiro. Quando ainda assinava como “Serge”, nome afrancesado de que lançou mão principalmente em textos publicados em revistas europeias, atuou como *passseur*² entre vanguardas do Brasil e da Europa nos anos posteriores à Semana de Arte Moderna de 1922. Foi um divulgador das ideias modernistas a partir, principalmente, de sua colaboração (seja com artigos, seja com traduções) em periódicos dos dois lados do Atlântico. Foi um dos responsáveis pelo “consulado mental paulista em centros europeus”, nas palavras de Oswald de Andrade (1922), de quem foi muito próximo nesse período. Num segundo momento, depois de sua volta ao Brasil em fins de 1925, Milliet se inseriu no movimento modernista “de cá”, com o incentivo de Mário de Andrade. Foi com o autor de *Macunaíma* que Milliet participou, nos 1930, no processo de “rotinização” do modernismo, expressão de Antonio Candido (1977)³, especialmente em suas atividades no Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Seus *Diários Críticos*, objeto deste artigo, são o conjunto de textos mais marcante de sua obra. Com um total de 10 volumes, reúnem críticas de rodapés⁴ publicadas em jornais, sobretudo “O Estado de São Paulo”, entre os anos de 1940 e 1956. Esses textos foram selecionados pelo próprio Milliet, constituindo-se em um panorama da vida literária e artística brasileira desse período. Além da recensão de livros, em sua maioria de literatura e especial-

² Nos estudos culturais mais recentes, o termo *passseur*, que poderíamos traduzir como “mediador” passou a ser utilizado em referência a historiadores, críticos de arte, conhecedores ou pensadores em geral que contribuíram de forma decisiva enquanto intermediadores no campo cultural do século 20. Um *passseur culturel* (“mediador cultural”) além de intermediador, pode ser encarado como despertador de novidades, guia ou, ainda, modelo. Sobre a discussão do termo e seus usos, ver COOPER-RICHET, 2013, p. 190-7.

³ Para Candido, a “rotinização” seria o momento em que a “revolução” entrou no cotidiano e o modernismo “se alargou de patrulha escoteira em movimento amplo” (CANDIDO, 1977, p. XV).

⁴ O termo “crítica de rodapé”, modalidade em que Sergio Milliet se destacou como um de seus maiores representantes, surgiu no século XIX em referência aos artigos sobre literatura publicados na parte inferior dos jornais e revistas. Esse tipo de texto poderia ser desde um breve comentário superficial sobre determinada obra até um artigo que contivesse posições de forte caráter judicativo.



mente de poesia, e análises sobre exposições, Milliet por vezes aproveitava o espaço dos rodapés para “meditar”, como costumava se referir à sua atividade de crítica. Muitas vezes estendia o comentário sobre o assunto do momento para uma reflexão sobre autores ou acontecimentos importantes na sua trajetória intelectual.

Sérgio Milliet afirmou em diferentes momentos que não se considerava crítico e nem fazia “julgamentos”, e, ao mesmo tempo, também sustentou a ideia da impossibilidade de “imparcialidade na crítica.” Ao longo de quase 20 anos, seus textos foram mudando de estilo. Respondendo a um amigo sobre essa questão, num rodapé do final dos anos 1940 defendeu que seu *Diário* “estaria se tornando dia a dia menos crítico e mais pessoal” (MILLIET, 1982a, p. 89).

Considerando-se herdeiro de uma tradição que remontava a Montaigne, muitas dessas críticas apresentavam um caráter ensaístico, num diálogo intenso com as ciências sociais, como destacou Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992). Milliet procurava alinhar razão, sensibilidade e, sobretudo, ceticismo, o que poderia ser considerado como um método de trabalho - sobre esse último tema, ver a pesquisa de Regina Salgado Campos (1996). Assim, afirmou já no primeiro tomo do seu *Diário*: “Um bom crítico é, em verdade mesmo de sua capacidade de penetração, e de entendimento, em virtude de sua inteligência, um cético” (MILLIET, 1981a, p. 132).

Nosso foco são os textos que faziam alguma alusão ao movimento e ao grupo modernista e, importa destacar desde já, que nos deparamos com uma significativa quantidade de menções a Mário de Andrade. Algo até o momento pouco tratado pelos analistas de Milliet, Mário foi uma referência constante e um interlocutor frequente nas suas “conversas”. A maior parte das críticas de Milliet em seus *Diários* é marcada por uma (auto) crítica em relação às ações do grupo modernista, principalmente no que se refere aos anos mais próximos à Semana de Arte Moderna de 1922, em paralelo a uma defesa do seu legado frente ao questionamento das novas gerações, em especial as de 1940 e 1950, compostas por “novíssimos”, como costumava se referir. O diálogo com eles era igualmente uma prática recorrente, o que o levou, justamente, à alcunha de “homem ponte” (CANDIDO, 2004, p. 18).

Em um dos primeiros textos do *Diário crítico*, de 1º de novembro de 1941, verifica-se essa ação dupla de Milliet, de defesa e de crítica ao modernismo. Ao refletir sobre sua geração, Milliet criticou com severidade o caráter “destruidor”, do grupo modernista, principalmente nos primeiros anos de sua ação, mas também defendeu a necessidade dessa postura, naquele momento inicial:



à nossa [geração], à dos homens de quarenta anos, coube destruir a mentalidade velha, mostrar que errara e nos levava à ruína. Como destruímos, forjamos ao mesmo tempo em nós uma inibição criadora; fomos uma geração incumbida da limpeza, uma geração incineradora de cadáveres: parnasianos, simbolistas, românticos inveterados (MILLIET, 1981a, p. 30).

Ao longo de seus rodapés, alguns dos principais artífices do modernismo foram tema de seus textos. Num longo artigo de 5 de novembro de 1950, sobre uma exposição retrospectiva de Tarsila no Museu de Arte Moderna, Milliet rememorou seu encontro com a pintora em Paris e o convívio entre as vanguardas brasileira e europeia em seu ateliê parisiense, no início dos anos de 1920:

Conheci Tarsila do Amaral em Paris em 1923. Andava ela seguindo uns cursos de cubismo com André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes, fazendo portanto o seu “serviço militar”, expressão que empregaria mais tarde para definir a necessidade do estudo da composição e da forma, levado por ela a efeito sob a orientação daqueles mestres.

Frequentava então seu atelier, situado numa travessa da Avenue de Clichy, a mais bela equipe do modernismo europeu: Satie, Coc-teau, Cendrars, Léger, Lhote, Gleizes, Super-vielle, Valéry-Larbaud, Strawinsky etc., além de alguns escritores e artistas nacionais como Paulo Prado, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Souza Lima, Di Cavalcanti, Brecheret, Anita Malfatti. Data dessa época o “Retrato azul” que fez de mim e caracteriza o momento de transição entre o impressionismo, que ela abandonara, e o cubismo em que não se demoraria demasiado mas teria uma importância decisiva na continuação de sua obra.

Só voltei ao Brasil em 1925. Ainda havia o salão de D. Olivia Penteadado, mas o centro do movimento artístico e literário se transferira para a casa de Mário de Andrade e a residência de Paulo Prado onde Blaise Cendrars, em visita ao Brasil, pontificava. Era a segunda vez que vinha á nossa terra, já tendo estado aqui durante a Revolução de 24. E havia também o salão de Tarsila numa casa antiga de muitas árvores (MILLIET, 1982a, p. 365-366).

Milliet sustentou que foi nessa época que o grupo modernista partiu para a “descoberta do Brasil”, e percorreu sobre as duas escolas a que Tarsila depois se vinculou: Pau-brasil e Antropofagia. Ambas guardariam em comum um mesmo fenômeno, que considerou “curioso” e “inédito” na história artística e literária brasileira: a pintura influenciando na literatura.



Tarsila, em sua opinião “enfrentava os tabus paulistas”, por isso era “hostilizada pelos técnicos” e aceita pelos “literatos” que constituíam a “ala avançada da crítica.” Referiu-se, ainda, à terceira fase, “social ou socializante”, em que a arte para ela passou a ser uma “missão”. Encerrou celebrando a realização dessa exposição que seria uma “justa homenagem a uma pioneira do movimento de libertação artística brasileira”, assim como “uma primeira tentativa de revisão de valores após a anarquia de dois decênios” (MILLIET, 1982a, p. 370).

As revistas modernistas, especialmente aquelas com as quais colaborou, também eram referidas nesses textos, ainda que o assunto central não fosse necessariamente sobre esses periódicos. Num artigo sobre outro tema, de 1º de novembro de 1943, Milliet recordou sua participação como secretário de *Terra roxa e outras terras*, enquanto Antonio de Alcântara Machado, Couto de Barros e Paulo Prado eram diretores, e o episódio curioso de aquisição de uma “reliquia anchietana” com a arrecadação de sacas de café:

Entre outras coisas bonitas que *Terra Roxa* fez houve a troca de uma carta de Anchieta com trinta sacas de café (está no Museu do Ipiranga) e a publicação de algumas coisas do grupo de Cataguazes. Foi nessa época que conheci o pessoal mineiro. Bacana, como diz meu filho (MILLIET, 1981a, p. 266).

Outra revista lembrada foi a mineira *Verde*, de Cataguazes. Por conta de uma crítica publicada em 19 de fevereiro de 1944 ao livro “Suíte n. 1”, de Marques Rebelo, Milliet elogiou a iniciativa desses modernistas mineiros, assim como mencionou o contato com as revistas contemporâneas paulistas e a homenagem de Oswald ao grupo:

Mas a viagem continua e de Cataguazes, a única cidade sertaneja que teve seu movimento de 22 e até uma revista modernista, hoje raríssima, “Verde”, Marques Rebelo diz entre inúmeras coisas divertidas essa pequena frase comovida: “O que a cidade não sabe é que Cataguazes só existiu enquanto havia a “Verde” e o cinema de Humberto Mauro. Só será lembrada como realidade quando nos tratados de literatura se falar em certo interessantíssimo período da nossa cultura, que se chamou o movimento modernista ou quando se falar nos primórdios das filmagens no Brasil.” Tão curioso foi esse grupo de Cataguazes (Rosario Fusco, Guilherme Cesar, Ascanio Lopes, Francisco Inacio Peixoto, Edmundo Lyz etc.) e tão viva a sua revista, contemporânea de “Klaxon” e “Terra Roxa” em São Paulo, que Oswald de Andrade chegou a publicar num poema de suas ambições estes versos citados por Marques Rebelo:



Quero ir ver de
De Forde verde
os azes
de Cataguazes (MILLIET, 1981b, p. 71).

Em um rodapé de 5 de novembro 1944, cujo tema foi José Bonifácio e a nova edição de seu “O tamoio”, Milliet fez uma digressão sobre o que chamou de “novas leituras”, a partir de publicações antigas, e tocou novamente no tema das revistas modernistas. Sua preocupação foi principalmente com a conservação desses periódicos e o problema da perda de importantes materiais:

Há dias um amigo andou á procura de uma coleção de Klaxon, a revista de 1922. É raríssima já agora. E quem terá as outras, sem as quais não se pode acompanhar o movimento modernista? Terra Roxa e outras terras, Antropofagia 1ª e 2ª fases, Revista Nova, Verde, e outras cujos nomes me escapam no momento, vinte anos bastaram para destruir as informações preciosas que traziam. Imagine-se em relação a época mais remotas e assuntos mais vitais tudo o que se perdeu (MILLIET, 1981b, p. 293).

Uma defesa recorrente de Milliet em seus *Diários* era a do intercâmbio, o que revela muito do seu modernismo particular. Para ele, era importante “romper” com o “isolacionismo”⁵ em que viviam os artistas e intelectuais brasileiros. Isso poderia ser alcançado tanto no contato com a Europa quanto com cidades consideradas mais “cosmopolitas”, como o Rio de Janeiro, caso os artistas fossem da “província” paulistana. Em comentário de 14 de novembro de 1943, exemplificou a importância dessa mobilização para artistas brasileiros, em especial para os modernistas:

Os que se alçam acima da técnica segura e da sensibilidade tímida passaram pelo Rio ou saíram do país. É Tarsila com o “background” de Paris. É Di Cavalcanti com suas repetidas viagens. É Segall que veio de longe. É Portinari que morou sempre no Rio. É Pancetti, velho marinheiro (MILLIET, 1981a, p. 268).

A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, foi igualmente um tema frequente em seus escritos. Em uma crítica sobre os novos poemas do seu amigo suíço Henri Mugnier, de 23 de janeiro de 1948, Milliet lembrou que o poeta “andou pelo Brasil em 1922 e

⁵ Num texto de 1 de janeiro de 1944, comemorou os novos lançamentos do ano anterior da seguinte maneira: “rompemos o nosso isolacionismo e entramos na agitação do mundo. Saimos da aldeia para a metrópole” (MILLIET, 1981a, p. 17).



participou da Semana de Arte Moderna” (MILLIET, 1981f, p. 23). Porém, cabe destacar que Milliet omite que foi Mugnier quem declamou o seu poema “Oeil-de-boeuf” na sessão vespertina do dia 15 de fevereiro por ocasião da Semana de Arte Moderna. Em outro texto do mesmo ano ao livro de Lourival Gomes Machado sobre história da arte moderna no Brasil, refere-se mais abertamente aos desdobramentos da Semana de Arte Moderna:

A semana não comportava grandes originalidades. Não se abrasilera a pintura ainda, e muito menos a escultura, mas ia despojar-se por certo de uns tantos preconceitos e modelos perniciosos. O clima de liberdade que se criaria com o movimento modernista teria como resultado principal possibilitar a expressão de uma sensibilidade própria nacional. Mais nada (MILLIET, 1981f, p. 122).

Porém, quanto à sua participação específica na Semana de 22, há poucos registros. Entre eles, no prefácio ao segundo volume do seu diário crítico, num tom modesto, Milliet classificou sua participação como “tímida”. Definiu, ainda, sua posição de “admirador” de Mário e Oswald de Andrade, mais do que de “militante ativo [do modernismo]”. Também lembrou a pecha de afrancesamento e a desconfiança que gerava em seus compatriotas:

Apesar de meu nome, paulista sou há mais de um século. Com todos os defeitos do paulista e algumas das qualidades. Defeitos e qualidades que o banho prolongado da Europa acentuou ainda mais. Por isso mesmo os irmãos mais tropicais me acham por vezes antipático; mas quem me conhece muda de ideia (MILLIET, 1981b, p. 8).

Contudo, apesar dessa pouca participação inicial, foram muitos artigos em que Milliet se reconheceu como “homem de 22” ou foi reconhecido por outros como tal. Por exemplo, numa discussão com gerações mais novas, publicada num artigo de 21 de outubro de 1948, respondeu ao que chamou de atitude “agressiva e grosseira” dos jovens de “Orfeu”, que teriam dito que lhes cabia a tarefa de “derrubar os ‘gagás’ de 1922”. Milliet se afirmou como um modernista, mas relevou a atitude dos “novos”:

Sou um homem de 22 e me sinto bem na companhia dos Bandeira, dos Mário de Andrade, dos Guilherme e outros que foram os tetrarcas de então. Mas acredito que, embora justificada, a irritação do Sr. Mário da Silva Brito é excessiva. Se os moços não forem irreverentes e iconoclastas não serão moços, e xingando-nos de “gagás” não fazem mais aparentemente do que repetir os nossos gestos e as nossas palavras contra os epígonos do parnasianismo



que nos cabia combater. (...) Ei-los a gritar, como nós no saguão do Municipal, que os velhos morrerão. Ainda bem que se nutrem de ilusões. Os velhos não morrem: alguns velhos é que morrem, e com o insuficiente recuo de nossos dias não nos é permitido dizer quais. Entretanto, sem essa esperança de vê-los morrer todos, não se libertam os moços de uma influência que já deu o que tinha que dar (MILLIET, 1981f, p. 209-210).

Os novos, sob seu ponto de vista, continuavam “na sua ignorância e na sua suficiência, pelo mesmo caminho de 22, com menos talento entretanto, menos brilho, menor curiosidade e a incrível tranquilidade de espírito que somente a fé outorga.” Assim, sugeriu à nova geração uma “vontade decidida de construir”, uma “arma” não usada pela geração de 22, pois “com a outra, a da piada, hão de sempre perder contra os eméritos espadachins da Semana de Arte Moderna...” (MILLIET, 1981f, p. 211).

Embora tenha enfatizado ter sido um “homem de 1922”, referindo-se muitas vezes na primeira pessoa do plural ao tratar de questões relacionadas aos modernistas, são poucas as referências explícitas à sua própria contribuição ao modernismo, nas suas críticas. Uma das poucas, registrada no comentário de 9 de abril de 1948, teve relação com sua função de *passueur*, entre o Brasil e a Europa, no seu contato com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars:

Lembro-me de ter sido o intermediário entre Paulo Prado e Cendrars em 1923, quando lhe transmiti o convite para vir a São Paulo. Cendrars aqui esteve em duas ocasiões: em 1924 e 1926. (...) Mas se Cendrars não viu muita coisa, imaginou o resto, romanticamente, à leitura dos antigos viajantes, e adaptou os cenários ao mundo moderno de sua predileção (MILLIET, 1981f, p. 323).

O nacionalismo, um tema central para os modernistas, foi igualmente assunto de suas crônicas. Reticente aos exageros, Milliet num artigo de 5 de outubro de 1946 sobre Ribeiro Couto elogiou a recusa de Ribeiro Couto ao nacionalismo que vinha desde sua juventude. Contudo, a seu ver, Couto, já na maturidade, não teria resistido à questão nacional em sua obra poética, ainda que tenha tratado o tema apenas como um “trampolim”:

Eis que nesse ponto de maturidade outra crise surge: a do nacionalismo artístico que andava em grande voga. Já disse que Ribeiro Couto soube vencê-la mas ainda assim sacrificou algum tempo à moda do dia. “Noroeste e outros poemas do Brasil” (1933) são uma tentativa de conciliar o assunto imposto pelas tendências políticas da hora do temperamento introspectivo do poeta. Este



acabou sobrepujando na realização, e o resultado foi uma poesia despida de retórica, filtrada, que do assunto faz apenas um trampolim (MILLIET, 1981d, p. 217).

Nesse mesmo comentário sobre Ribeiro Couto há mais um aspecto interessante. Milliet refletiu sobre como a Semana de 1922 restabeleceu o contato com a Europa, que havido sido suspenso, no seu entendimento. Além disso, abordou também como o movimento agregou escritores que não teriam se encaixado em escolas anteriores, uma turma de “mais velhos” que veio a se juntar com os jovens de vanguarda:

Em dado momento sustamos a marcha, fizemos uma longa parada no parnasianismo e rompemos o contacto com a Europa. A Semana de Arte moderna restabeleceu-o em 1922, mas já então todo o simbolismo havia passado, e com ele as subescolas, do intimismo ao penumbrismo, e as próprias técnicas usadas desde a libertação do verso por Gustavo Kahn. E aconteceu que à gente moderna de 22, que rezava pelas cartilhas dos “ismos” mais recentes e descabelados, veio juntar-se o grupo dos mais velhos, como Ribeiro Couto, Manuel Bandeira (primeira fase) Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, que tinham acompanhado as revoluções anteriores mas não haviam “feito liga” com os de sua época. Eles entraram oficialmente para o modernismo, porém na realidade nada tinham a ver com os companheiros de luta, senão o desejo de derrubar os epígonos de Bilac (MILLIET, 1981d, p. 210-11).

Assim como condenava os excessos de nacionalismo, Milliet também foi crítico dos excessos de regionalismo. Num texto de 9 de setembro de 1947, por exemplo, Milliet exaltou Alcântara Machado por ser, sob seu ponto de vista, “um dos raros modernistas que não se extraviaram pelo atalho dos regionalismos herméticos e conservaram, no entanto, o sabor local na sua expressão literária” (MILLIET, 1981e, p. 187-88). Caso semelhante pode ser constatado quando comentou o prefácio de Carlos Drummond de Andrade aos poemas de Joaquim Cardoso. Milliet concordou com o poeta mineiro, que identificou o “perigo da onda regionalista”, mas discordou do fato de que isso teria sido responsável pelo “excesso de pitorescos” da poesia moderna brasileira.

Sobre as críticas ao modernismo enquanto movimento de vanguarda, o “poema piada” (ou “excesso de humorismo”) foi, sem dúvida, uma das práticas dos primeiros anos mais reprovadas por Milliet. Ao analisar a obra



poética de Guilherme de Almeida, em 16 de agosto de 1947, procurando entender o segredo do êxito do poeta, Milliet fez um duro comentário. Para ele, um dos “achados” do movimento, teria se atrofiado em “piada”, assim como a desobediência à metrificacão teria se transformado em “ignorância total do ritmo”. Nessa mesma crítica, Milliet também condenou o que denominou de “academicismo modernista”, que seria a recusa “em confessar a possibilidade de uma grande poesia, grande e original, que aceite como regras poéticas a nobreza, a simplicidade, a melodia, o ritmo, renovação dentro da tradição”. Milliet não deixou de reconhecer os ganhos do modernismo, como a liberdade conquistada, mas afirmou que o movimento revolucionário “se perdeu não raro o sentido musical, a melodia que serve de ponte entre o poeta e o leitor, como se perdeu o gosto pelos temas universais” (MILLIET, 1981e, p. 171).

Ainda em meio às críticas, há algumas autocríticas, no que se refere ao modernismo, notadamente o que denominou “problema da comunicabilidade”, sobretudo na poesia. Num texto de 1º de fevereiro de 1945, alegou que a poesia modernista não teria tido o mesmo alcance popular que a sua antecessora, com exceção daquela praticada por Mário de Andrade, que “com sua infinita simpatia humana e sua educação musical, recusou-se sempre a aceitar as definições de poesia que procurávamos impor”. Essa preocupação com a vulgarização das artes era uma questão decisiva para Milliet, como se pode ler a seguir:

O modernismo, destruindo a arte poética dos parnasianos (que era uma arte de elite mas alcançava o público através de algumas pontes fáceis como o ritmo compassado e o assunto), criou toda uma liturgia mágica que só os iniciados podem entender. Censurando aos poetas do passado recente o seu isolamento e a sua gratuidade, em vez de olhar para os mestres populares, tentou a solução da originalidade, da essencialidade, e se isolou mais ainda (MILLIET, 1981c, p. 28-29).

Para Milliet, às novas gerações competia “proceder à revisão dos valores de 22 e corrigir os vícios de expressão dos pioneiros”. Esses vícios, segundo Milliet, que já tinham sido analisados por ele mesmo nos anos 1930, e ainda eram encontrados na maioria dos moços. Seriam os mais jovens os que poderiam deter a “anarquia” e o ‘academicismo”:

A destruição foi levada longe demais, como por demais generosa foi a aceitação das novidades. Com isso relaxou-se a língua, criou-se uma anarquia gramatical, principalmente na sintaxe, que



acabou por levar à miséria literária boa parte da nossa produção artística. E o que é mais grave, formou-se um novo academicismo com receitas para a poesia e a prosa (MILLIET, 1981c, p. 46).

Como já foi dito, Mário de Andrade era tanto interlocutor quanto tema de seus *Diários Críticos*. São diversas as referências ao autor de *Macunáima*. Na ocasião da reedição dos diários de André Gide, em 15 de abril de 1944, Milliet relembrou a experiência que Mário e ele tiveram no Departamento Municipal de Cultura: “Mário de Andrade iniciando os concertos gratuitos do Departamento de Cultura com musica ‘séria’ teve logo a prova de quanto o povo compreende e de como acerta quando os sabidos não se metem a ‘satisfazer-lhe as preferências’” (MILLIET, 1981c, p. 129).

O texto de 1º de julho de 1944, Milliet exaltou a edição pela Livraria Martins das obras completas de Mário como “um acontecimento de importância para a literatura brasileira”, uma vez que ele devia “ser apontado como exemplo às novas gerações, tanto pelo alto nível cultural e literário de sua obra quanto pela limpeza e dignidade de suas atitudes” (MILLIET, 1981b, p. 189). Num tom encomiástico que não lhe era comum, referiu-se ao seu vanguardismo: “Pioneiro tem sido também o autor da *Pequena Historia da Música* em quase todas as manifestações da nova mentalidade. A poesia lhe deve imenso. E o folclore. E a língua escrita de nossos dias” (MILLIET, 1981b, p. 193).

Em 13 de junho de 1946, no seu quarto diário, voltou a tratar de Mário, mas com a atenção voltada para sua obra poética. Nesse longo comentário, Milliet ressaltou o interesse de Mário sobre o Brasil (“É de São Paulo e do amor a São Paulo que ele parte para o amor ao Brasil, através deste se engrandece aquele no amadurecimento de seus cinquenta anos.”) e passou por diferentes obras como *Pauliceia desvairada*, *Losango Cáqui*, *Remate de Males* entre outras. Quanto a *Pauliceia*, Milliet lamentou o interesse pelo imigrante ter se restringido a essa obra de Mário:

De todos esses amores o amor ao imigrante é o que parece ter passado mais depressa. E para não voltar. Sinal dos tempos? Sem duvida. Os nacionalismos desvairados que andaram por aqui, como por toda parte, e se não chegaram a contaminar o espírito humanístico de Mário de Andrade pelo menos extinguiram uma fonte na imaginação criadora do poeta. O carinho pelo filho do italiano, que foi também característico de outros escritores paulistas (Antonio de Alcântara Machado, principalmente) morreu com *Pauliceia* (MILLIET, 1981d, p. 130).



Para Milliet, toda a inteligência e sensibilidade de Mário estavam “a serviço da pátria grande”. Seu nacionalismo era tão forte que o teria impedido de realizar viagens internacionais: “quando junta um dinheirinho para viajar é ao Acre que se dirige” (MILLIET, 1981d, p. 133).

Houve, porém, críticas mais duras de Milliet a Mário, como a de 21 de outubro de 1952, do seu oitavo diário crítico. Nesse texto concordou com a crítica de Manuel Bandeira, publicada na revista *Anhembi*, ao estilo de Mário de Andrade em suas experiências em escrever “em brasileiro”. Porém, repetiu a máxima de Mário quanto a “perdoar” os “grandes” em suas críticas:

Esse falar brasileiro arquitetado com a contribuição vocabular de todo o País e com o uso sistemático de formas sintáticas ocasionalmente empregadas pelo nosso povo, se deu à expressão do escritor um colorido específico também lhe falseou a naturalidade. Mais de uma vez me irritei com trechos de Mário de Andrade em que se acumulavam “pras” e “pros”, dicções nordestinas e preciosismos de gíria carioca.

A vontade de escrever uma língua nossa, ditou a Mário de Andrade atitudes que lhe prejudicaram a clareza com excessos pitorescos. Sem nenhuma sistematização, bem mais perto da língua brasileira, escreveram Antonio de Alcântara Machado e Mário Neme, cujas obras ainda virão a ocupar o lugar que merecem.

Os erros de Mário são erros de gramático.... Felizmente o artista era nele tão grande que o salvou (MILLIET, 1982b, p. 263-64).

Na ocasião do lançamento de *Grande sertão: veredas*, em comentário crítico de 31 de julho de 1956, referiu-se novamente aos pioneiros na luta de renovação da língua, como Oswald de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Mário Neme, Jorge Amado, Lins do Rego e, “acima de todos os pioneiros”, Mário de Andrade. A seu ver, *Macunaíma* seria “sempre o ponto de partida, o grande livro pioneiro da literatura brasileira”: “Até Mário de Andrade, ainda nos vestíamos à europeia, ainda usávamos fraque sob o sol dos trópicos. Com ele encontramos uma roupa mais apropriada: estamos de brim agora e sem chapéu. E bem sentimos que vamos trocar a gravata pelo ‘shor’” (MILLIET, 1982c, p. 196).

É possível afirmar a partir dos textos dos *Diários* como Milliet foi referência da geração de 1922. Um exemplo foi quando, numa crônica datada de 30 de setembro, Milliet rememorou seu primeiro contato com Monteiro Lobato, no contexto de reformulação da *Revista do Brasil*, no ano de 1924. Milliet também se recordou que Lobato veio a comentar seu texto de forma irreverente, por meio de carta, com seu amigo e confidente Godofredo Rangel:



Meu primeiro encontro com Monteiro Lobato verificou-se nos escritórios da Cia. Editora Nacional, por volta de 1924. Paulo Prado assumia a direção da Revista do Brasil e desejava abri-la aos “revolucionários” de 22. À página 445 de sua correspondência com Godofredo Rangel, Lobato assinala o acontecimento da seguinte maneira: ‘Entreguei a Revista ao Paulo Prado e Sergio Milliet e não mexo mais naquilo. Eles são modernistas e vão ultramoderniza-la. Vejamos o que sai – e se não houver baixa no cambio das assinaturas, o modernismo está aprovado’ (MILLIET, 1982b, p. 265).

Outro exemplo foi no livro de Edgard Cavalheiro, *Testamento de uma geração*, que foi examinado por Milliet num comentário de 12 de dezembro de 1944. Milliet, que foi um dos depoentes da geração de 1922 no inquérito, aproveitou para refletir sobre o grupo modernista. Para ele, a marca dessa geração seria um caráter de negação: “foi, mais ainda do que as outras, uma geração negativa. Ela foi contra, insolentemente contra, anarquicamente contra”. Contudo, uma qualidade seria que com ela “surgiu também o interesse sincero pelas coisas nacionais. Na literatura o assunto brasileiro, a língua brasileira, o desejo de independência” (MILLIET, 1981b, p. 313).

Em paralelo às referências à geração modernista, o diálogo com mais novos era uma prática regular de Milliet em seus *Diários*. Em 15 de julho de 1948, examinando o “boom” editorial de revistas dos novos, Milliet rememorou a união inicial dos jovens de 1922, o que não seria visto nas novas gerações:

1922 caracterizou-se pela conjugação espontânea dos esforços dos moços. Os jovens de então sentiam uma mensagem no ar e tudo o que faziam, desde “Klaxon” até “Verde”, espelhava o anseio comum. O inimigo era um só e os objetivos visados se assemelhavam suficientemente para que todos trabalhassem de acordo. A primeira fase da luta renovadora foi uma fase de frente única; muito depois do que a corrente se partiu em escolas e subescolas e os “donos” surgiram e polemizaram. Hoje o novo movimento se apresenta fragmentado logo de saída e, parece-me, os poetas se interessam menos pela mensagem possível do que por conquistar a chefia, por garantir, de qualquer maneira, um lugarzinho privilegiado (MILLIET, 1981f, p. 129).

Nessa mesma “meditação”, pediu mais compreensão dos mais novos em relação à geração de 1922, procurando justificar algumas das iniciativas de seus companheiros. Acusou alguns destes moços, “muito moços”, serem “incultos”, pois “se tivessem lido um pouco”...



Teriam visto, em primeiro lugar, que os movimentos literários se apresentam sempre como uma antítese à tese, que são do contra, que se afirmam pela negação. Teriam compreendido que a anarquia de 22 foi uma negação do parnasianismo e saberiam que o novo rumo, de 45 ou 48, seria fatalmente o de uma oposição ao excesso de liberdade encontrada. Da mesma forma entenderiam que a piada, o humor, o derramamento lírico de 22 foram, uma reação contra a seriedade, a nobreza barata e a falsa impassibilidade dos parnasianos; por isso 45, ou 48, ao contrário, um esforço de reconstrução, um querer de sobriedade e até uma abdicação do lirismo (MILLIET, 1981f, p. 129-130).

Desse modo, ainda que tenha prezado a interlocução com os mais novos, Milliet também era rígido quando não concordava com alguma crítica, principalmente quando direcionada à sua geração. Em um dos textos do último tomo dos *Diários*, de 22 de novembro de 1956, reprovou jovens que seriam “agressivos” em relação a 1922. Rechaçou também uma crítica de que a sua geração teria sido “indiferente ao destino do país”, algo que os mais novos teriam aludido a partir da famosa conferência de Mário de Andrade em 1942. Referiu-se a atividades políticas de companheiros e dele mesmo:

Assim é que, aludindo unicamente à famosa conferência pronunciada por Mário de Andrade em 1943 (sic), em um momento em que se sentia culpado “politicamente” de sua indiferença pela política e atribuía a todos os seus companheiros e amigos idêntico pecado, ignoram os jovens que a essa mesma geração de 22 pertencem Menotti, Cassiano, Plínio Salgado, Antonio de Alcantara Machado, Tácito de Almeida, todos políticos participantes, de um lado ou de outro da batalha pelo voto secreto, que culminou na Revolução de 1930. Eu mesmo fui um dos fundadores (secretário) do Partido Democrático e do Diário Nacional (diretor gerente). Sem falar nos que, embora da mesma geração, só mais tarde se interessaram e apoiaram o grupo de 22, como Paulo Duarte, Paulo Nogueira Filho etc (MILLIET, 1982c, p. 241).

O tom melancólico, marca característica de parte de seus textos, também imperou em alguns desses rodapés, principalmente quando o tema era a morte de seus companheiros de modernismo. Num texto de 30 de março de 1946, Milliet lamentou que “na roda de nossa geração a Morte cabra-cega foi ceifando ao acaso”, lembrando os casos de Alcântara Machado, Tácito de Almeida e Mário de Andrade, se alongando mais neste último. Num relato emocionado, admitiu que o amigo já “preparava tudo para receber a visita



[da morte]" tanto que "nada deixou ao acaso, nem livros nem manuscritos". Contudo, confidenciou que não "quis ver seu rosto morto", assim como "não quis ver os dos outros companheiros desaparecidos no meio da jornada. Assim conservo deles todos uma presença viva, animadora, encorajante. Com eles me sinto mais forte e mais certo" (MILLIET, 1981d, p. 73-75).

Talvez pela morte prematura de importantes artífices, Milliet sustentou a tese de que não foi dada a oportunidade aos modernistas de ocupar o que denominava "postos de comando" Em crítica de seu primeiro diário, de 10 de dezembro de 1943, poucos anos após da experiência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, isso se observa: "Vinte e dois ainda não alcançou os postos de comando; quando chegar a eles, nestes próximos dez anos, já os novos terão amadurecido. Então saberemos o que valem uns e outros. Vinte e Dois pelo que tiver realizado; a geração da guerra pelo que trouxe de novo" (MILLIET, 1981a, p. 293).

O seu último rodapé, de um texto publicado em 16 de dezembro de 1956, é emblemático, pois trouxe questões relacionadas à arte moderna e também ao movimento modernista. Autointitulando-se "revolucionário aposentado", passou a tratar das contendas envolvendo os "jovens" de então, em que classificou em dois grupos antagônicos: dos concretistas ("ontem ainda parnasianos e surrealistas, visa a renovar a obra de arte em sua essência e significação e aspira a uma posição construtiva formal contra o nosso romantismo") e outro que chamou de "movimento revisionista" ("que tomou de assalto a televisão e debicou os velhos todos com métodos idênticos aos usados pelos gagás quando moços, em 22, essa outra tem em vista a revalorização do homem, a mensagem, o antiformalismo e antiesoterismo.") (MILLIET, 1982c, p. 260).

Dessa forma, no debate sobre essas polêmicas, mais uma vez remeteu a querelas relacionadas ao modernismo, revelando como esse momento ainda o envolvia e permeava sua atuação na crítica:

Vamos acompanhá-los [os jovens contendores] de perto e com simpatia, sem contudo abdicar o direito de crítica. Os modernistas de 22 não encontraram a mesma boa vontade. Naquela época "heroica" os jornais só acolhiam quem os atacasse e foi através de revistas efêmeras e periódicos clandestinos (klaxon, Terra Roxa, Verde, Panóplia) que a voz dos agitadores se fez ouvir. As coisas mudaram, o clima é outro, o diálogo tornou-se normal, as mesas-redondas vulgarizavam-se. Daí a perspectiva de vitória que os jovens de hoje têm sempre à sua frente, e os anima e os deve inspirar (MILLIET, 1982c, p. 264).



Com essa última crítica, encerra-se a questão do modernismo na obra mais extensa e conhecida de Sérgio Milliet que foram seus *Diários Críticos*. Como foi possível observamos, sua experiência singular no movimento permeou muitos desses escritos em que teceu críticas ao modernismo (principalmente ao “poema-piada”, “anarquia” e consequente “volta ao academicismo”), mas também a sua defesa (liberdade, atenção aos problemas “da terra”), sobretudo no debate com as novas gerações. O ceticismo que lhe era peculiar, que o fazia desconfiar de excessos nacionalistas e regionalistas, foi uma constante. O seu diálogo com Mário de Andrade, em diferentes temas, foi recorrente, assim sua afirmação como “homem de 22”. Desta forma, num modo particular, empreendeu muitas vezes a defesa do legado modernista, não deixando de criticá-lo quando julgava necessário.

Referências

- ANDRADE, O. **Senhor Dom Torres e a arte moderna**. Jornal do Comércio, São Paulo, 14.05.1922.
- CAMPOS, R. **Ceticismo e responsabilidade**: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- CANDIDO, A. Prefácio de Antonio Candido. In: DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2 ed. corr. e aum. São Paulo: Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia, 1977. p. XIII-XVII.
- CANDIDO, A. Sérgio Milliet, crítico. In: GONÇALVES, L. R. (Org.). **Sérgio Milliet - 100 anos: Trajetória, crítica e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004. p. 17-35.
- COOPER-RICHET, D. La figure du passeur dans l’histoire de la diffusion transnationale de la théorie des Cultural Studies (années 1990). *História, Franca*, v. 32, n. 1, p. 190-197, Junho 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742013000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jul.2021.
- GONÇALVES, L. R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1992.
- MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981a. v. 1 (1940-1943).
- MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981b. v. 2 (1944).
- MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981c. v. 3 (1945).
- MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981d. v. 4 (1946).



MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981e. v. 5 (1947).

MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981f. v. 6 (1948-1949).

MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1982a. v. 7 (1949-1950).

MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1982b. v. 10 (1955-1956).



NOTAS SOBRE A FUNDAÇÃO LITERÁRIA ROMÂNTICA, MODERNISTA E CONTEMPORÂNEA NO BRASIL*

NOTES ON THE ROMANTIC, MODERNIST AND CONTEMPORARY LITERARY FOUNDATION IN BRAZIL

Rafael Senra Coelho¹

RESUMO: Nesse artigo, pretendemos investigar discursos acerca da fundação de três momentos relevantes da literatura brasileira: o período do romantismo no séc. XIX, o modernismo (sobretudo na fase da geração “heroica” da década de 1920) e a literatura contemporânea (década de 1960 até os dias atuais). Teóricos como Evando Nascimento assinalam as diferentes perspectivas teóricas que vinculam dois desses momentos (romantismo e modernismo) como fundadores da literatura brasileira como um todo. E, através das discussões propostas por Tânia Pellegrini e José Miguel Wisnik, podemos compreender como esses movimentos foram atualizados historicamente no país. Mais do que apontar as obras pioneiras de cada recorte, queremos discutir sobre como intelectuais e críticos avaliam a importância e o papel de cada um desses instantes dentro da tradição nacional. Nosso breve panorama busca assinalar também como a fundação dessas tendências responde a aspectos permanentes da própria história da literatura brasileira que se renovam ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Modernismo. Literatura Contemporânea. Fundação.

ABSTRACT: In this article, we intend to investigate discourses about the foundation of three relevant moments in Brazilian literature: the period of romanticism in the 19th century, modernism (especially in the phase of the “heroic” generation of the 1920s) and contemporary literature (from the 1960s to the present day). Academics such as Evando Nascimento point out the different theoretical perspectives that attach two of these moments (romanticism and modernism) as founders of Brazilian literature as a whole. And through the discussions proposed by Tânia Pellegrini and José Miguel Wisnik, we can understand how these movements were historically updated in Brazil. More than marking out the pioneering works of each period, we want to discuss how intellectuals and critics assess the importance and role of each of these moments within the national tradition. Our brief overview also seeks to point out how the foundation of these trends responds to permanent aspects of the history of Brazilian literature that are renewed over time.

KEYWORDS: Romanticism. Modernism. Contemporary Literature. Foundation.

¹ Doutor em Teoria Literária pela UFJF. Professor Adjunto do Departamento de Letras da UNIFAP. Professor Permanente da Pós-Graduação em Letras da UNIFAP. Membro dos grupos de pesquisa NUPEL (CNPQ) e Literatura e Mídia (CNPQ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>. E-mail: raraafaels@yahoo.com.br.

*Artigo recebido em 15 de setembro de 2022 e aceito para publicação em 16 de novembro de 2022.



Ao refletir sobre narrativas de formação do romantismo, modernismo e da contemporaneidade, seria um equívoco pensar que o surgimento de cada uma dessas tendências se daria de maneira estanque e sem diálogo com a tradição. Podemos notar em cada um desses períodos a permanência de questões que podem implicar em influências mútuas, ou até mesmo provocar desdobramentos de ruptura e resposta à essas mesmas questões. Nosso intuito aqui não é o de apontar, em uma perspectiva historiográfica, as obras fundadoras de cada tendência. Queremos, na verdade, fazer uma discussão sobre como a fundação dessas tendências responde a aspectos permanentes da própria história da literatura brasileira que se renovam ao longo do tempo. Pretendemos discutir também como intelectuais e críticos avaliam a importância e o papel de cada um desses instantes dentro da tradição nacional. Sabemos que o escopo do que está proposto aqui está circunscrito em temáticas de considerável abrangência, e que vários dos tópicos mereceriam um justo aprofundamento. De todo modo, acreditamos que esse breve panorama pode agregar alguns pontos oportunos de reflexão acerca de três importantes momentos da literatura nacional.

Inicialmente, é preciso considerar que algumas perspectivas da tradição intelectual e crítica no Brasil situam a fundação de dois desses momentos (o romantismo e o modernismo) como tendências fundadoras até mesmo da própria literatura brasileira. Um dos parâmetros mais influentes no panorama crítico brasileiro vem de Antonio Candido, que, em *Formação da Literatura Brasileira* (publicado em 1959), estabelece como marco de interesse das nossas letras o período compreendido entre meados do século XVIII e primeira metade do século XIX, sendo a fase inicial do romantismo uma espécie de ponto efetivo da nossa verdadeira inauguração literária (CANDIDO, 2000). O teórico confirmaria esse recorte em uma obra posterior, *Iniciação à Literatura Brasileira: Resumo para Principiantes*, de 1999. Para Candido, no período anterior ao arcadismo, não se podia pensar em um sistema literário coeso e abrangente, mas apenas em *manifestações* literárias mais individuais (CANDIDO, 2000, p. 24). Assim, os árcades mineiros, as Academias dos Seletos e dos Renascidos, além de alguns intelectuais ilustrados do setecentismo e os românticos são considerados pelo teórico como fundadores da nossa literatura.

Como mencionei anteriormente, essa visão não é compartilhada por todos os críticos literários e intelectuais que refletem sobre a literatura brasileira. Por exemplo, em *História da Literatura Brasileira*, Luciana Stegagno-Picchio afirma que o barroco seiscentista marca de maneira indelével nossa literatura, uma vez que foi nesse período que nasce o próprio Brasil Colônia.



Segundo a autora, “a estética barroca se adapta perfeitamente a um país que cria sua própria fisionomia e cultura em termos de oposição e de encontro de contrários, de mestiçagem” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 98). Na verdade, se nos atermos rigorosamente a datas, o Brasil não deveria ter nascido no signo barroco, pois seu descobrimento em 1500 coincide com o auge do *Quattrocento* e da Alta Renascença na Europa. Entretanto, muito pouco do pensamento e, sobretudo, da estética dessa fase iria de fato plasmar nossa literatura. A única obra brasileira que traz resquícios renascentistas (e que permaneceu imune à influência camoniana, por ter sido publicada antes de *Os Lusíadas*) foi *Os Feitos de Mem de Sá* (1563), do jesuíta José de Anchieta.

Mesmo que teóricos como Antonio Candido queiram limitar a influência do barroco em nossas letras, em *Literatura e Sociedade* o próprio Candido assumiria que, no período arcáde, as produções acabariam por se mesclar com traços notáveis do barroco (CANDIDO, 2006, p. 107). No “Prólogo ao Leitor” de seu livro *Obras* (1768), Claudio Manuel da Costa pede desculpas pelos traços ditos barrocos de alguns dos poemas, justificando seu pouco refinamento pelo fato de escrever a partir de um lugar tão rude e inóspito para a atividade literária (as Minas Gerais que ele representaria a partir de um *locus horribilis* oposto ao ideal arcádico do *locus amoenus*) (COSTA, 2013). A exclusão do caráter fundador que o barroco pode ter tido na literatura brasileira rendeu a obra *O Sequestro do Barroco na Literatura Brasileira*, de Haroldo de Campos. Essa questão, para Campos, seria um verdadeiro “paradoxo borgiano”, em que nosso suposto fundador seria Gregório de Mattos, com o agravante de que sua poesia só teria sido descoberta por Varnhagen em 1882 – seria quase como se ele não tivesse existido entre o barroco e o romantismo (CAMPOS, 2011).

Outro desdobramento que abala o recorte entre movimentos e tendências envolve os aspectos indianistas que, mesmo tão emblemáticos para o romantismo, já estavam presentes no arcadismo setecentista, através dos elementos nativistas presentes em obras como *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama e *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão. Teóricos como Massaud Moisés apontam que essa antecipação de características do romantismo (agrados ao gosto burguês, afastamento dos cânones neoclássicos) também podiam ser notados em poetas portugueses como Bocage ou Marquesa de Alorna (MOISÉS, 1999, p. 101).

Na virada entre o arcadismo e o romantismo, temáticas indianistas e regionalistas emergem como esteio de um sentimento nacionalista. O romantismo inaugura a expressão “cor local”, cujo caráter positivo já significa, por si só, uma importante ruptura no paradigma de outrora. Em seu ensaio



“Notícia da atual literatura brasileira” (também conhecido como “Instinto de Nacionalidade”), Machado de Assis faz coro ao que o português Almeida Garrett comenta sobre a falta de cor local em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (ASSIS, 1959, p. 129-149). Entretanto, esse aspecto nativista não era visto como qualidade no período arcadista, quando a emulação do *locus amoenus* europeu e a fidelidade às regras clássicas é que implicavam em valor poético. Nesse sentido, vale lembrar que, no início do setecentismo, o ainda barroco Manuel Botelho de Oliveira publica *Música do Parnaso* em 1705, e, em vida, foi elogiado por sua fidelidade às temáticas gongoristas, citava poetas italianos como Tasso e Marino. Entretanto, na posteridade, acabou lembrado mesmo por seu único arroubo nativista, o poema “A Ilha da Maré – Termo desta Cidade da Bahia”, que, como descreve Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, não resistiria a uma análise formal rigorosa (BOSI, 1975, p. 46).

O surgimento do romantismo no Brasil atendia ao desejo dos intelectuais e literatos brasileiros de atualizar a produção local em relação ao que se pensava e produzia na Europa. Uma coincidência contextual acaba por trazer relevância adicional ao romantismo brasileiro: o movimento de independência do Brasil. O indianismo surgiria como símbolo da tradição que dava liga ao impulso nacionalista emergente. Entretanto, na Europa, o romantismo era motivado como reação ao processo crescente de industrialização, urbanização e dos modelos de vida burguesa. No Brasil, a feição predominantemente rural e a industrialização ainda insipiente fizeram com que essa questão em particular parecesse estar em descompasso com o romantismo europeu.

A poética da primeira fase romântica é simples e singela, calcada na noção de liberdade, no louvor da natureza, e também no cultivo da melancolia. A “Canção do Exílio” é a maior mostra desses elementos. Gonçalves Dias foi o primeiro indianista no romantismo em obras como *I-juca-Pirama* (1848). Há quem diga que José de Anchieta fora indianista na literatura antes, mas o jesuíta apresentava representações dos indígenas e da sua cultura por interesses de catequização. Gonçalves Dias traz um indianismo já sintonizado com os ideais românticos, louvando o índio (o termo “indígena” não era usado na época) como herói, e se afastando da estética europeia. O ritmo cadenciado do seu poema épico, calcado na trama do índio que se recusa a morrer pelos Timbiras, apresenta típica musicalidade da poesia romântica.

O mito iluminista do “bom selvagem” defendido por Jean-Jacques Rousseau era inspiração inescapável para se entender o romantismo, através da sua noção do processo civilizatório como aspecto capaz de corromper a



natureza intrinsecamente boa dos seres humanos. Na literatura brasileira, a obra mais representativa desse tópico seria *O Guarani* (originalmente publicado em 1857), de José de Alencar. O encontro dos personagens Peri e Cecília (Ceci) pode ser lido como metáfora do velho e novo mundo. O indígena não é representado a partir de uma perspectiva realista ou histórica, ainda que sua figura, em um primeiro momento, apareça dotada de caráter nobre e corajoso. Em dado episódio, Peri crê que seria devorado por outra tribo, e ingere o veneno de uma cobra que picou Ceci, achando que iria envenenar a tribo (ALENCAR, 2012). Esse episódio, repleto de méritos formais do ponto de vista narrativo, demonstra que, para Alencar, o herói brasileiro não seria um canibal. Mas, no fim das contas, a história idealiza demasiadamente o indígena, além de realizar um verdadeiro apagamento da violência dos imigrantes europeus no processo colonial.

A estética do romantismo se amparava em uma dualidade de abordagens que, de certo modo, parecia até mesmo contraditória: focar tanto na subjetividade excessiva quanto no coletivo. Na poesia, a subjetividade excessiva predominou na segunda fase ultrarromântica, marcada pela obra de Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, enquanto o aspecto coletivo desembocaria na terceira fase do condoreirismo, com autores como Castro Alves e Pedro Luis. Essa dicotomia também pode ser identificada na prosa, com uma ênfase específica na dinâmica dos personagens notada nos romances urbanos (ambientados em cidades e províncias), enquanto o aspecto coletivo pode ser notado nos romances regionalistas ou históricos (que se passavam no interior e apresentavam um Brasil menos desenvolvido). José de Alencar explorou as duas possibilidades, com bons resultados em ambas: *Luciola* exemplifica a estética urbana, enquanto *Iracema* e *O Guarani* se enquadram no recorte regionalista. *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo é um exemplo notável da tendência urbana. Obra tida como simples e ingênua pela crítica, retratava a vida cotidiana burguesa da época ressaltando o amor e casamentos arranjados. O romance regionalista, por outro lado, divulgava costumes e regiões ainda desconhecidas pelos leitores. Filosoficamente, nota-se por detrás desse projeto um tipo de socialismo utópico, em que a burguesia seria informada da paisagem brasileira através de ficções idealizadas. Nessa tendência, podemos citar Visconde de Taunay com a obra *Inocência* (1872), que mostrava uma cidade do interior por um viés romântico e realista ao mesmo tempo.

No artigo “A desconstrução “no Brasil”: uma questão antropofágica?”, Evando Nascimento assinala dois modelos de reflexão sobre literatura e nacionalidade que se afirmaram no século XX. O primeiro envolve a ideia



de uma formação da literatura brasileira proposta por Antonio Candido, que teria nascido em nosso romantismo e que estaria ligado a uma noção de tradição. Por muito tempo, este modelo foi hegemônico no plano institucional, sobretudo por servir de base para o pensamento crítico dos intelectuais da Universidade de São Paulo no período do surgimento da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) na década de 1930 (NASCIMENTO, 2006, p. 149). Roberto Schwarz situa o trabalho de Candido como responsável por solidificar as bases de um estudo social da literatura, e o compara com autores como Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior e Celso Furtado. Para Schwarz, a palavra “formação” em seu livro mais emblemático seria fruto de um uso consciente por parte de Candido, reforçando a intenção de somar forças ao esforço de tantos intelectuais que refletiam sobre a formação da cultura brasileira na primeira metade do século XX.

Do lado do assunto, a ideia de *formação* apreendia, dava visibilidade a um dinamismo decisivo, a saber, a gravitação cultural da Independência, no interior da qual Arcadismo e Romantismo – estilos tão opostos – puderam ter uma inesperada funcionalidade comum. Do lado do presente, da história dos estudos brasileiros, a ideia tinha a ver com os novos patamares ligados ao surgimento da Faculdade de Filosofia da USP (SCHWARZ, 1999, p. 19).

O segundo modelo interpretativo da cultura brasileira citado no artigo de Evando Nascimento envolve o conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade e pelo núcleo de modernistas identificados com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924 e o *Manifesto Antropófago* de 1928 (NASCIMENTO, 2006, p. 149). Posteriormente, Oswald tentou elaborar filosoficamente a noção de antropofagia, esforço que resultou, em 1950, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*. Foi com essa tese, inclusive, que Oswald concorreu a uma vaga para professor da USP, mas acabou sendo preterido. Esse episódio é citado por Evando Nascimento como sendo representativo da cisão entre os dois modelos interpretativos mencionados por ele: o uspiano (que, através sobretudo de Antonio Candido, elabora o romantismo como fundador de uma tradição literária nacional) e o modernista, baseado na antropofagia (NASCIMENTO, 2006, p. 165).

Poucos anos após a morte de Oswald, Antonio Candido escreve um ensaio sobre o modernista em sua obra *Vários Escritos*, em que aponta sua singularidade a partir de sua excentricidade de homem por vezes ilhado de seu tempo, e afirmando que, literariamente, Oswald é bom e mau escritor ao mesmo tempo (CANDIDO, 1977, p. 51-88). Seria injusto, porém, afirmar



que Antonio Candido tratou a memória e o legado de Oswald apenas sob uma leitura pejorativa. O próprio Candido faria reavaliações mais lisonjeiras e justas em estudos posteriores. Em *Iniciação à Literatura Brasileira*, Candido trata os romances de Oswald como sendo “admiráveis” e menciona o *Manifesto Antropófago* (1928) como o ponto alto de uma “interpretação fecunda da cultura brasileira como assimilação destruidora e recriadora da cultura europeia, com vistas a uma civilização desrecalcada e anti-autoritária” (CANDIDO, 1999, p. 73). Ao longo dos anos, intelectuais ligados a USP passam a reconhecer o legado e a importância do modernismo, passando a adotar uma postura radicalmente diferente da antipatia ou indiferença de outrora. Estudiosos como Luís Augusto Fischer chegam a afirmar que a importância do próprio modernismo enquanto movimento teria sido uma invenção fraudulenta da USP nos anos 1960 e 70 (FISCHER, 2021).

A fundação do modernismo se baseava na tentativa de trazer para o Brasil o espírito e a estética das vanguardas europeias. O movimento nasce de maneira reativa, ou seja, a partir da repercussão do artigo “A propósito da exposição Malfatti” (1917), em que Monteiro Lobato trata a obra de Anita Malfatti como sendo degradada e reflexo de um período de decadência. Foi esse artigo que levou Anita a se aproximar de Tarsila do Amaral, e que levou Mario e Oswald de Andrade a se movimentarem em sua defesa. Essas quatro figuras (Mario, Oswald, Tarsila, Anita), somadas ao escritor Menotti Del Picchia, constituíram o núcleo responsável pela Semana de Arte Moderna de 1922, evento que consolida o modernismo enquanto movimento (NASCIMENTO, 2015, p. 381).

Assim como no caso do romantismo brasileiro, o modernismo nasce com uma identidade alinhada a um projeto de fora (as vanguardas europeias), e vai aos poucos adquirindo feição própria. No início, os modernistas recebem a alcunha de “futuristas paulistas”, e, a despeito do tom pejorativo, a denominação é aceita por Menotti Del Picchia. Mário de Andrade renega esse vínculo ainda em 1921, já baseado nas tendências extremistas e dogmáticas dessa tendência. Na obra *O Futurismo Paulista*, Annateresa Fabris aponta a obra *Macunaíma* (1928) como o fim do diálogo dos modernistas com o futurismo (FABRIS, 1994, p. 278). A obra inclassificável de Mario trazia uma visão negativa das máquinas e do espaço urbano, glorificando o ócio como marca distintiva de caráter do brasileiro, em oposição do ideal do dinamismo industrial. Não à toa, 1928 é o ano do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, que aprimorava de maneira mais original e elaborada algumas ideias já contidas no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924.



É preciso assinalar o quanto a antropofagia não apenas se tornaria um marco conceitual significativo no cânone das letras brasileiras, mas também prenunciaria campos de estudo de relevância mundial que não tinham ainda sequer sido inaugurados. Podemos notar esse aspecto visionário no verbete escrito para o *Dictionary of Latin American Cultural Studies*, publicado pela *University Press of Florida*, onde o autor Carlos Jáuregui assinala que o conceito de antropofagia dos modernistas abriu um precedente para boa parte das teorias pós-coloniais que ganhariam legitimidade acadêmica e cultural cinquenta anos após o auge do modernismo (JÁUREGUI, 2012, p. 22). Para José Miguel Wisnik, três figuras com projetos e discursos realmente maduros e interessantes fizeram do modernismo algo maior que uma tendência datada e esquecível: o compositor Heitor Villa-Lobos e os escritores Mário e Oswald de Andrade (WISNIK, 2022). Eduardo Viveiros de Castro aborda a importância desses dois últimos autores ao distinguir o papel de ambos: Mário seria a pessoa capaz não só de fazer trabalhos de campo e pesquisa aprofundada, mas de realizar um inventário de porte acadêmico sobre a cultura brasileira. Oswald, por sua vez, seria o teórico da multiplicidade cultural do Brasil, demonstrando um olhar visionário sobre essa multiplicidade e elaborando uma retórica envolvente sobre tais fenômenos (CASTRO. In: SAVAZONI, COHN, 2009, p. 82).

A geração do neoregionalismo de 1930 acaba por eclipsar, em parte, as conquistas da primeira geração “heroica” do modernismo paulista. Em todo o mundo, a década de 1930 marca o período que o conceito de resistência se aproximou da arte e da cultura. A ascensão do nazi-fascismo e suas formas aparentadas (como o franquismo ou o salazarismo) fomentou a união de intelectuais progressistas e forças populares, insuflando nas artes uma estética calcada no realismo e na denúncia social (BOSI, 2002, p. 125). O prefácio que Oswald de Andrade escreve em sua obra *Serafim Ponte Grande*, de 1933, demonstra como a tomada de consciência política dessa época reverberou nas artes: ali, Oswald afirma que quer deixar de ser o vanguardista “palhaço da burguesia” para se tornar “casaca de ferro da revolução proletária” (ANDRADE, 1972, p. 132-133). Nas décadas seguintes, a prosa de resistência do realismo socialista faria com que as conquistas da primeira geração modernista passassem por um relativo esquecimento.

A partir da morte de Oswald de Andrade em 1954, os poetas concretistas passam a publicar artigos e ensaios que eventualmente tentam resgatar a memória e relevância do modernismo. Já na década de 60, importantes obras modernistas são reencenadas e adaptadas com o intuito de trazer um contraponto ao projeto modernizador da ditadura militar. Em 1967, o Teatro



Oficina de José Celso Martinez reencena *O Rei da Vela*, de Oswald, e, em 1969, Joaquim Pedro de Andrade transforma *Macunaíma* em filme (WISNIK, 2022). O resgate do legado modernista se consolida em 1972, data que marcava os cinquenta anos da Semana de Arte Moderna. Na introdução de uma edição fac-símile da *Revista de Antropofagia* publicada em 1976, Augusto de Campos chega a afirmar que a antropofagia foi a teoria mais original já formulada na América Latina até hoje (CAMPOS, 2015). A relevância do modernismo só cresceu ao longo do tempo, e, em 2022, o centenário da Semana de Arte Moderna tem sido marcado por uma intensa programação cultural em São Paulo e outros estados sendo dedicada ao movimento.

Já para refletir sobre a fundação de tendências contemporâneas da literatura, seria importante considerar que vários aspectos e temáticas já elaboradas em contextos passados – sobretudo nos já discutidos períodos do romantismo e do modernismo – tem profunda reverberação nas produções de agora. Na verdade, mapear a literatura contemporânea revela-se tarefa árdua, uma vez que não apenas cresceu a quantidade de produções, mas também se multiplicaram os gêneros e subgêneros dessas produções. Dessa maneira, qualquer tipo de generalização do panorama contemporâneo irá inevitavelmente recair em certo reducionismo.

De todo modo, é possível dizer que um dos aspectos que marcam a literatura brasileira contemporânea envolvem a imaginação urbana e a representação do espaço urbano (SÜSSEKIND, 2005, p. 61). Aqui podemos, desde já, rastrear um vínculo entre o contemporâneo e o romantismo, como aborda Antonio Candido em seu ensaio “A Nova Narrativa”, ao dizer que a ficção brasileira desde 1840 se orienta para a representação da vida nas cidades grandes. O projeto literário de Machado de Assis (sobretudo em sua fase madura) consolida essa tendência, fazendo com que o regionalismo se tornasse opção secundária no panorama ficcional (CANDIDO, 1989, p. 202). Aqui, tomamos o cuidado de balancear a afirmação de Candido com a lembrança de importantes momentos do regionalismo ao longo do século XX. Primeiramente, o regionalismo de 30 e sua importância ao consolidar uma proposta madura e politizada da ficção na literatura nacional. Posteriormente, as obras de Guimarães Rosa e Raduan Nassar ampliam as possibilidades de abordagem da matéria prima regional. Além disso, o prestígio de autores como Itamar Vieira Junior mostra que ainda há lugar para o regionalismo no século XXI.

Ainda assim, autores como Tânia Pellegrini argumentam que as narrativas urbanas acabaram se tornando dominantes na contemporaneidade (PELLEGRINI, 2002, p. 356). E, para Tânia, algumas obras urbanas de influência da literatura policial (sobretudo as influenciadas por autores como Ru-



bem Fonseca ou Dalton Trevisan) seriam verdadeiras substitutas do exotismo outrora calcado na literatura regionalista (PELLEGRINI, 2002, p. 368). Assim como o regionalismo romântico atendia à uma demanda de entretenimento burguês, obras recentes calcadas em um realismo naturalista passam a atender aos anseios de consumo de uma classe média consumidora de livros. Tal dinâmica funciona quase que como um amálgama do papel que as ficções urbana e regional ocupavam separadamente na época do romantismo.

Da mesma forma, o modernismo continua a ecoar na contemporaneidade de diversas maneiras. Em um polêmico artigo publicado por José Miguel Wisnik na Folha de São Paulo em fevereiro de 2022 (escrito como resposta a um texto controverso e bastante contestado do jornalista Ruy Castro), o pesquisador assinala a influência basilar do modernismo nas obras de artistas como Tom Jobim, Glauber Rocha e José Celso Martinez. Por sinal, foi a encenação de *O Rei da Vela* por Zé Celso (somado ao contato com os concretistas) que levou os tropicalistas liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil a gravar o disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, de 1968. Ao longo de várias décadas, os tropicalistas seriam lembrados como alguns dos principais atualizadores do modernismo (WISNIK, 2022).

Avançando ainda mais no tempo, José Miguel Wisnik menciona, no plano intelectual, como o (mundialmente) influente conceito de perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro é consideravelmente devedor das ideias de Oswald de Andrade. No panorama artístico, Wisnik debate também como o filme baseado no espetáculo *AmarElo – É tudo para Ontem*, lançado pelo rapper Emicida em 2020, atualiza e glorifica o legado modernista desde a epígrafe de Mário de Andrade em sua abertura. A maneira como Emicida traz as demandas e lutas do movimento negro e das periferias urbanas brasileiras para dentro da tradição artística e intelectual brasileira fazem de *AmarElo* uma verdadeira e profunda celebração antropofágica (WISNIK, 2022).

Dessa maneira, concluímos que, ao lançar um olhar sobre a fundação de tendências como o romantismo, modernismo e a contemporaneidade, notamos que, a despeito da originalidade de cada instante, várias questões e aspectos acabam persistindo em cada movimento, através de adaptações ou de novas formas e preposições. Tentamos traçar aqui um breve panorama que pudesse contemplar pontos importantes capazes de nortear uma discussão sobre o surgimento de tais tendências, seus diálogos e suas influências mútuas.



Referências

- ALENCAR, J. **O Guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ANDRADE, O. **Memórias Sentimentais de João Miramar & Serafim Ponte Grande**. Obras Completas, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ASSIS, M. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. **Crítica Literária**. São Paulo: Mérito, 1959.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- BOSI, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPOS, A. Revistas Re-vistas: Os Antropófagos. In: **Poesia, antipoesia, antropofagia e cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, H. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. São Paulo: Iluminarias, 2011.
- CANDIDO, A. **A Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- COSTA, C. M. **Obras**. Obra organizada por Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013.
- FABRIS, A. **O Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.
- FISCHER, L. A. Consagração da Semana de 22 impôs falsa ideia de que São Paulo foi o berço do modernismo. **Folha de São Paulo**, nº 33. 856. Caderno Ilustríssima: edição de 12 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/consagracao-da-semana-de-22-impos-falsa-ideia-de-que-sao-paulo-foi-o-berco-do-modernismo.shtml#:~:text=%5BRESUMO%5D%20Processo%20de%20diviniza%C3%A7%C3%A3o%20da,empedernido%20de%20cariocas%20e%20de> . Acessado em 04 de novembro de 2022.
- JÁUREGUI, C. Anthropophagy. In: **Dictionary of Latin American Cultural Studies**. Gainesville: University Press of Florida, 2012.
- MOISÉS, M. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.



NASCIMENTO, E. A desconstrução “no Brasil”: uma questão antropofágica? In: SANTOS, A. C; DURÃO, F. A; SILVA, M. G. G. V. (orgs.). **Desconstrução e Contextos Nacionais**. Rio de Janeiro: Sete-Letras Editora, 2006.

NASCIMENTO, E. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Revista Gragoatá**, Niterói: UFF, n. 39. 376-391, 2015.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Filologia Românica**, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n. 19, p. 355-370, 2002.

SAVAZONI, R.; COHN, S. (org). **Cultura Digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

STEGAGNO-PICCHIO, L. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e a forma literária. Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana. **Literatura e sociedade**, São Paulo: USP, v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005.

WISNIK, J. M. Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustríssima: edição de 12 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml> . Acessado em 03 de novembro de 2022.



RAUL BOPP E CLARICE LISPECTOR: A PRESENÇA DO MITO NO MODERNISMO BRASILEIRO*

RAUL BOPP AND CLARICE LISPECTOR: THE PRESENCE OF THE MYTH IN THE BRAZILIAN MODERNISM

Ana Maria Leal Cardoso¹

RESUMO: O Modernismo foi um movimento revolucionário, de natureza internacional, que se instalou como símbolo importante para a criação artístico-literária. No Brasil, teve seu início com a Semana de Arte Moderna (1922), em que surgem obras que oscilam na sensibilidade da transição, muitas vezes conservando forças que persistem do passado e as que brotam do novo presente, inaugurando uma nova forma de representar as diversas culturas. O mito, instrumento de estruturação da narrativa, tornou-se próprio da estética modernista; neste sentido busca-se mostrar, neste artigo, como ocorre o processo de remitologização da serpente nas obras *Cobra Norato* e *Perto do coração selvagem*, a partir dos estudos de renomados pesquisadores tais como Elieser Mielietinski, Gilbert Durand, Carl Jung, entre outros, que defendem ser o mito a matéria basilar da criação.

Palavras-chave: Modernismo. Literatura. Mito. Serpente.

ABSTRACT: the modernism was a revolutionary movement, international in nature, that became a great symbol for the artistic-literature creation. In Brazil, it begun at the Modern Art Week (1922), in which works that oscillate in the sensibility of the transition of the present begins to appear, often conserving forces that persist from the past and those that spring from the new present, inaugurating a new way of representing the diverse cultures. The myth, instrument of the narrative structure, became its own modernist aesthetic; in this sense, this article aims to show how the process of remythologize of serpents in literature works such as *Cobra Norato* and *Perto do Coração Selgavem* happens, having as a start point studies done by renowned researches such as Elieser Mielietinski, Gilbert Durand and Carl Jung, beyond others, who argue myths are the basic material of creation.

Keywords: Modernism. Literature. Myth. Serpent.

¹ Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe, atua na graduação e na pós-graduação em Letras, pesquisadora do CEPESI – Centro Paraibano de Pesquisas do Imaginário/UEPB. desenvolve pesquisa de resgate de escritoras sergipanas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3181-0551>. E-mail: analealca@yahoo.com.br.

*Artigo recebido em 02 de setembro de 2022 e aceito para publicação em 10 de novembro de 2022.



O Modernismo foi um movimento nas artes e na cultura com vistas a transgredir as normas tradicionais, romper com o cânone, de modo a valorizar sobremaneira a arte e a cultura popular, entre outras coisas. Ele expressa, no entender de Mcfarlane e Bradbury (1989), uma visão de mundo existente, dominante e contemporânea daqueles artistas que melhor conseguiram intuir a qualidade da experiência humana própria de sua época, exprimindo-a pela arte de forma compatível com o pensamento, a ciência e a técnica que são parte daquela experiência. Neste sentido, a literatura enquanto arte refaz a trajetória do espírito humano dentro do campo aberto do imaginário, através dos modelos oferecidos pela cultura.

Esse movimento revolucionário, de natureza internacional, aproveitou-se de um momento de considerável readaptação intelectual e insatisfação radical com o passado artístico, mergulhando em mundos outros na tentativa de compreender a propulsão desses tempos modernos, que trazem consigo novas esperanças e votos de progresso. O modernismo se instalou como um símbolo importante para a criação artístico-literária, igualmente, serviu de escape para o desafogo do “mal-estar” promovido pelo pós-guerra que grassava no Ocidente, no início do século XX. Era preciso extravasar, superar a sensação de vazio que a guerra deixara.

No contexto da empreitada modernista surgem, segundo Mcfarlane e Bradbury (1989), obras que oscilam na sensibilidade da transição, muitas vezes conservando forças que persistem do passado, e as que brotam do novo presente, girando em torno de imagens ambíguas: a cidade, que surge como nova possibilidade e fragmentação irreal; a máquina, como um vórtice de energia e implemento destruidor; a caverna, síntese de toda experiência possível, globalmente concebida.

Para além dessas imagens citadas surgem outras, que brotam das profundezas da mente humana, daquilo a que Jung chama de inconsciente coletivo, como por exemplo, a serpente, cuja força e movimento incorpora o mundo caótico. Defendemos que o mito ou as imagens míticas desse réptil são presenças marcantes nas obras de Raul Bopp e Clarice Lispector, ilustram a imagem da arte sustentando a transição e o caos, a criação e a descrição, conferindo à arte modernista sua concentração e sensibilidade próprias.

Na efervescência do modernismo emerge um expressivo e ousado acervo de obras que indicam caminhos paralelos e simultâneos: um experimental, que busca romper com os códigos de representação e sensibilidades vigentes; outro, que propõe uma reinterpretação criativa e crítica do passado e das tradições. Tais obras rearticulam as dicotomias tradição e modernidade, universal e particular, inaugurando uma nova forma de representar as mais diversas culturas.



A Semana de Arte Moderna, que inaugura o Modernismo brasileiro em 1922, teve como verdadeiros corifeus os escritores Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Raul Bopp- para citar apenas alguns-, em cujas obras gestavam novas expressões do 'eu' e da brasilidade estando, portanto, em sintonia com a interpretação criativa e crítica do passado e das tradições.

O desejo de abarcar a totalidade e diversidade da cultura fez com que muitos modernistas brasileiros viajassem em intensas atividades de pesquisa na busca dos "cacos" – metaforicamente falando – daquilo que outrora foi o repositório das nossas culturas primitivas, registrando com câmeras e suas etnografias as histórias, o linguajar popular e regional, os rituais e as danças, tentando conhecer suas manifestações artísticas, seus contos, lendas e mitos.

Raul Bopp, integrante do movimento antropofágico, propõe cautela ao absorver aspectos culturais de outrem, para que a modernidade não se sobreponha totalmente às culturas primitivas; igualmente, para que não haja absorção do desnecessário, evitando-se, assim, que a cultura brasileira vire um amontoado de fragmentos de culturas outras. A antropofagia propõe um retorno ao primitivo, trabalha a ideia de 'devorar' a cultura enriquecida por técnicas importadas e promove uma renovação estética na arte brasileira. O primitivismo representa o desejo utópico de empreender o "retorno", recuperando traços irredutíveis da psique, do corpo, da terra e da comunidade, de reabitar a experiência do cerne. É esse sentido de primitivismo que se instala no pensamento modernista, inspira escritores como Bopp, despertando-lhes o desejo de conhecer inícios e fins previsíveis.

Os processos de mitificação e simbolização artístico-culturais também estão enredados com a lógica dessa reconstrução de mundo. O mito, instrumento de estruturação da narrativa, tornou-se próprio do estilo modernista; neste sentido, o escritor, pelo viés do primitivismo, retorna às origens. Esse fascínio pelo primitivo ocorrido nas duas primeiras décadas do século XX, fez com que Jung (2000) buscasse entendê-lo, e conclui que "o primitivismo pode nutrir desejos proibidos de questionar normas ocidentais ou delas se evadir". Seu pensamento, portanto, casa-se com a proposta modernista.

Na busca por conhecer as origens do Brasil, escritores da primeira fase do Modernismo empreenderam viagens pelas cinco regiões; Raul Bopp segue para a Amazônia, por entendê-la libertadora, reveladora de uma consciência autêntica do nosso espírito brasileiro. A Amazônia talvez seja o principal mito geográfico do Modernismo brasileiro, uma espécie de reserva de sólidas tradições e de um fabulário necessário para o reencontro com as nossas origens.



Ele integrou o movimento que parte da ideia do primitivo para as emoções espirituais, colocando-o em prática nos seus ensaios, romances ou poemas. Na Amazônia- onde viveu por dois anos-, na convivência com as comunidades ribeirinhas, os falares populares, as pajelanças, o poeta gaúcho é tocado por um certo ‘encantamento’, expresso pelos mitos, em especial o serpentário, uma imagem primordial fora dos limites do tempo e do espaço que, segundo Jung (2000), vem operando na psique humana desde os primórdios da humanidade.

Bopp, imbuído de propósitos renovadores para a literatura modernista brasileira, criou um mundo pelo viés do mito proveniente do imaginário da Amazônia; não um mito qualquer, mas o da serpente. Cria seu poema longo *Cobra Norato* a partir da lenda da Cobra Grande – a Boiúna, um dos mitos mais conhecidos da região norte, do qual partem outras variantes. O mote é a busca da rainha Luzia, pois o herói Cobra Norato (Honorato) queria pedir a sua filha em casamento, o que dá ao poema uma conotação sexual e erótica.

No entender de Ana Melo, a poesia tem profunda afinidade com o mito: “Os poetas, não só os modernos, fazem renascer ou regenerar, através de sua imaginação, símbolos arquetípicos próprios da produção mítica” (2002, p. 43). A pesquisadora destaca que o mito e a linguagem brotam do mesmo impulso de formulação simbólica, a partir de uma experiência emotiva. Da mesma fonte deriva a arte, especialmente a poesia; a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo.

O trilhamento do mito em Bopp

Cobra Norato é a saga de um eu poético que mergulha no mundo maravilhoso do sonho, encarna a Cobra lendária da Amazônia e segue para as “ilhas decotadas” – as “terras do Sem-Fim” – em busca da mulher desejada. A aventura de Norato, que segue a sequência partida/iniciação/retorno, começa com o protagonista do poema expressando o sonho: “Um dia/ eu hei de morar nas terras do Sem-Fim/Vou andando caminhando/Me misturo no ventre do mato mordendo raízes/Vou visitar a rainha Luzia/Quero me casar com sua filha” (BOPP, 1997, p. 4).

A empreitada de Cobra Norato não será fácil. Assim, vivendo o maravilhoso, penetrando num mundo onde tudo é possível, o eu poético “brinca de estrangular a cobra” (BOPP, 1997, p. 4) e veste a “pele de seda elástica”, o que constitui o transporte da jornada, camufla-se e corre para o mundo da selva. Entretanto, matar a cobra e se vestir com seu escalpo pode significar para este herói um disfarce para penetrar na terra do tesouro, pois asseme-



lhando-se à Cobra Grande, contra quem deve lutar para se apossar da “filha da rainha Luzia”- que está sob a propriedade dela-, ele tem maiores chances de lutar de igual para igual.

Por outro lado, a casca da serpente funciona como transporte da viagem, facilitando a sua mobilidade na floresta cifrada. Na simples condição de homem, o herói não poderia vencer os obstáculos das matas e dos rios, é necessário igualar-se à Serpente, deusa da floresta, encarnando assim a sua mobilidade, sagacidade, força, proteção, magia e encantamento, em outras palavras, a cobra é o avatar do personagem. Ele, então, penetra no labirinto verde, repleto de charcos e de emaranhados cipós.

Após sobreviver a um charco que, praticamente, o engole “Um charco de Umbigo mole me engole” (BOPP, 1997, p. 14), tendo sido salvo pelo amigo Tatu, a narrativa destaca que o herói segue através de um rio serpentiniforme, enroscando-se de quando em vez nos cipós, ouvindo vozes da floresta até chegar à porta da casa da Cobra Grande, onde enfrenta diversos inimigos aterrorizantes, deparando-se com o monstro, “a bruxa do olho comprido” (BOPP, 1997, p. 24), que mantém cativa em sua grota(buraco) a filha da rainha Luzia. Era preciso superar o medo para recuperar o seu tesouro,

O medo me comicha a barriga/ Lá adiante/num estirão mal-assombrado/Vai passando uma canoa carregada de esqueletos/Neste buraco do Espia/Pode-se ver a noiva da Cobra Grande/(...) compadre/ Parou a respiração/Sabe quem é a moça que está lá embaixo/nui-nha como uma flor?/É a filha da rainha Luzia! (BOPP, 1997, p. 29).

Após intensa luta, em que vence seu maior inimigo, segue-se o casamento,

Pois é, compadre/Siga agora seu caminho/Procure minha madrinha Maleita/ diga que eu vou me casar/que eu vou vestir minha noiva/com um vestidinho de flor/(...)/ no caminho/vá convidado gente pro Caxiri Grande/Haverá muita festa/durante sete luas e sete sóis” (BOPP, 1997, p. 30).

O casamento é a realização do sonho, comemorado no Caxiri Grande, a casa das farinhas, lugar das festas para as tribos indígenas do baixo Amazonas, portanto, mostra que Cobra Norato cumpre seu ciclo heroico: tendo vencido a Cobra Grande é digno de receber o tesouro: a filha da rainha Luzia e motivo da sua busca.



A narrativa mítica de Clarice

No que diz respeito à Clarice Lispector, que pertence à segunda fase do Modernismo brasileiro, ela também remitologiza a serpente no seu romance inaugural *Perto do coração selvagem*, contudo o faz pelo viés experimental da estética modernista, buscando romper com os códigos de representação e sensibilidades vigentes.

Através da análise do romance pode-se observar que a obra de arte traduz-se numa síntese entre o mundo subjetivo do artista e a realidade externa. Como artesã da palavra Clarice tece mundos e seres, organiza sua percepção dentro de uma ‘moldura’ composta de modelos satisfatórios, assim como protagonista Joana, que expressa o equilíbrio entre massas, entre os opostos; de modo geral, é o trabalho da artista para reconciliar-se consigo mesma, o que constitui parte da sua própria *via crucis*, no contexto da vida.

O romance é marcado pela afirmação de um grande conflito vivido pelo homem e mulher modernos, configurando o grande duelo, centro versus imagem, indivíduo versus personalidade descentrada. Tais problemáticas são nucleares na construção dos heróis/heroínas clariceanos; observa-se que o conflito ocorrido entre a subjetividade descentrada e a identidade burguesa constitui a personagem feminina na narrativa de Lispector; Joana questiona constantemente a sociedade patriarcal na qual está imersa.

Assim como ocorre no poema de Bopp, o relato ficcional se inicia com um sonho. Em criança, Joana perde a mãe restando-lhe apenas o pai, um escritor bastante ocupado e de quem herda a sensibilidade e a ambição de escrever: “Papai, inventei uma poesia ... posso inventar outra agora mesmo.” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Ao entrar na adolescência sofre outro golpe, desta feita a morte do pai, tendo ela que seguir para a casa de um tio, onde permanece por algum tempo até o fatídico dia em que comete um ‘deslize’ comportamental: rouba um livro no supermercado, o que representa um escândalo para a sua tia, que já não a via com ‘bons olhos’. Tal episódio desencadeia uma série de questionamentos quanto ao comportamento da menina, assim descrito pela narradora:

– Joana ... Joana, eu vi... Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa. – Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. – Meu Deus, mas o que vai ser de você? – Não se assuste, tia. – Mas uma menina ainda ... Você sabe o que fez? – Sei ... (...) Eu roubei o livro, não é isso? – Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faço, pois ela ainda confessa! – A senhora me obrigou a confessar. – Você acha que se pode ...que se pode roubar? – Bem



...talvez não. – Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser.
Não faz mal nenhum. – (LISPECTOR, 1998, p. 44-45).

O comportamento frio de Joana ante a sua deplorável ação está associado ao mal, à frieza do réptil, reiterado pelas palavras da narradora “Certeza de que dou para o mal.(...) Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal” (LISPECTOR, 1998, p. 18); enquanto a tia sente-se mal, escandalizada, a menina aparenta indiferença ao confessar seu ato ilícito. Diante de tal comportamento a tia reitera: “Sim, Joana era uma víbora... capaz de matar uma pessoa!” (LISPECTOR, 1998, p. 51).

As imagens míticas da serpente aparecem reiteradamente no texto de Clarice, reforçadas por ideias correlatas ao animal, por exemplo, no ambiente sombrio e misterioso em que vivia Joana: “A casa da tia era um refúgio onde o vento e a luz não entravam. (...) na sala de móveis antigos e escuros, brilhavam levemente os sorrisos dos homens emoldurados em paredes” (LISPECTOR, 1998, p. 36). Nota-se que a escuridão do local se contrapõe à casa da infância repleta de luz, capaz de inspirar-lhe sonhos, dentre eles o de ser escritora. Desejava escrever, tornar a palavra possibilidade de iluminar vidas, abrir caminhos.

Joana não gostou da tia desde o primeiro momento, manteve-se arredia em relação àquela senhora ‘estranha’ de quem recebe um beijo frio de boas-vindas, assim descrito: “A língua e a boca da tia eram moles e mornas (...), Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe serviram” (LISPECTOR, 1998, p. 37). O ‘bolo escuro’ configura a imagem da serpente enroscada em si mesma, pronta para dar o bote.

Enquanto saboreia a fatia, Joana observa a tia do outro lado da mesa: “Os seios eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa (...) podiam sepultar uma pessoa!” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Associada ao aspecto sombrio da nova casa e à palidez da delatora de seios fartos surge a imagem do sepulcro, portanto, da morte. Em muitas culturas a serpente está relacionada à vida e a morte, ao princípio e ao fim de tudo- Alfa e Ômega. Ela representa a Grande Mãe no seu duplo aspecto positivo e negativo, geradora da vida e da morte.

Após o episódio do roubo, Joana é levada para um orfanato, onde permanece por alguns anos; segundo sua própria família, ela precisava de uma educação mais apurada, ter disciplina e equilíbrio. No orfanato – espaço da ordem – veio-lhe a primeira paixão: um professor de artes, casado, cujo corpo era “enorme como o de um animal maior que o homem” (LISPECTOR, 1998, p. 56), o que configura um animal de grande porte e força como



a serpente. Contudo, o professor não corresponde aos anseios da jovem, de modo que ela mergulha em profunda solidão: “Estava substancialmente mais livre, com mais raiva de tudo, senti triunfante” (LISPECTOR, 1998, p. 61). No entanto, não era raiva, mas amor “Agora sou forte, uma víbora, sozinha” (LISPECTOR, 1998, p. 61); tais palavras da protagonista apontam para a sua identificação com o réptil. Sentindo-se fortalecida, poderia enfrentar obstáculos ao longo da sua própria jornada em busca de identidade, era preciso conhecer a si mesma.

No que diz respeito à narrativa de *Perto do coração selvagem*, Clarice inova com a técnica joyceana da ‘dissolução’ do ficcional- característica modernista- capaz de permitir um imediato recuo ou avanço no tempo, o que mostra a forma como a nossa memória opera, isto é, através da presentificação de fatos passados. É na experiência interior da personagem Joana que a ação romanesca está centrada. Na primeira parte do romance os episódios parecem estar dissociados de quaisquer traços de intriga ou enredo, fundem lembranças e percepções momentâneas, ideias abstratas unificadas apenas pelo jogo de imagens, que reafirmam a ideia de ânsia por novas descobertas, por parte da protagonista, conforme destaca a narradora: “Então olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. (...) depois pensou: o que vai acontecer agora?” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Nas demais partes da narrativa, que tratam dos anos após a superação em relação ao professor, Joana conhece Otavio, um intelectual, professor de direito bem sucedido e com quem se casa; entretanto, sofre outra derrocada: o marido arranja uma amante, deixando-a infeliz. Joana, então, indaga a si mesma: “Quem era ela? A víbora! Agora não se sentia fraca, pelo contrário, possuía de um ardor pouco comum, misturada a certa alegria, sombria e violenta” (LISPECTOR, 1998, p. 51-2). Desejou conhecer Lidia, a amante.

Para Jung, as mitologias primitivas irrompem, de tempos em tempos, na mente de cada um de nós, exatamente, por ser um componente presente nas profundezas do inconsciente coletivo, reveladoras de grande parte das nossas ansiedades e segredos. A serpente, uma imagem arquetípica da Grande Mãe, é assim descrita por Jung, “A serpente é um animal de sangue frio, inconsciente e indiferente. Ela é mortal e curativa, ao mesmo tempo um símbolo do espírito do mal e do bem, do diabo e de Cristo” (JUNG, 2000, p. 57).

De acordo com o pensamento junguiano, a fonte da linguagem dos arquétipos é os mitos. Ao ‘psicologizar’ a mitologia, o escritor precisa de uma linguagem que expresse as imagens que ‘pressentiu’, revigorando os mitos, sem nunca esgotar toda a matéria inacabável” (1996, p. 73). Neste entendimento, a função da imaginação poética é aglutinar a objetividade



e subjetividade na fonte original da qual promana a criação, de modo que, quanto mais recua no tempo, mais metafórica se torna a linguagem, pois as palavras poéticas, que representam a psique, os pensamentos e sentimentos, parecem brotar de uma antiguidade insondável tal qual o mito, que flui do inconsciente.

A obra de arte traduz-se numa síntese entre o mundo subjetivo do artista e a realidade externa. Como artesã da palavra Clarice tece mundos e seres, organiza sua percepção dentro de uma 'moldura' composta de modelos satisfatórios, assim como Joana, que expressa o equilíbrio entre massas, entre os opostos; de modo geral, é o trabalho da artista para reconciliar-se consigo mesma, o que constitui parte da sua própria *via crucis*, no contexto da vida.

Na fase última do ciclo de Joana ela se aproxima de Lidia, observa que a jovem está grávida. Sente-se mal em relação ao ambiente pobre em que ela reside. Um misto de repulsa e piedade invade-lhe a alma. Tomada por uma explosão de sentimentos lembra-se de que quis dar um filho a Otávio, contudo, nunca conseguiu. O sentimento maternal parece tê-la envolvido, de modo que decide separar-se de Otávio. Rompeu com o mundo em que vivia; reconhece que Lidia e a criança precisariam muito mais dele. Optou por seguir seu caminho, realizaria o antigo sonho de tornar-se escritora, daquelas cujas palavras embalam sonhos. Ao longo da sua jornada, Joana troca várias vezes de 'casca' como a serpente, o que permite, ao final da narrativa, a sua completa renovação: supera o casamento infeliz e superficial, segue firme inaugurando novas etapas da vida tanto do ponto de vista interior quanto exterior.

Considerações finais

O processo de remitologização na literatura compreende a correlação com os destinos humanos no tempo e no espaço, uma forma de representação da psique na sua natural relação com a memória, entendida como preservação do original, alguma coisa na ordem do não-dito, da não linguagem a partir de que se expressa o retorno a uma estância pré-lógica. Conforme mostrado, o movimento em direção aos relatos míticos como linguagem psicológica localiza na imaginação pessoal e cultural todo o imaginário que subsidia as visões de presente, passado e futuro, situando o sonho e a fantasia como base criativa da mente e do espírito, abrindo questões da vida à reflexão cultural e transpessoal.



Em suas narrativas Bopp e Clarice resgatam a serpente, um mito arcaico que se manifesta por intermédio da fantasia e da imaginação criativa, de modo que ambos não inventam imagens, mas as revelam no ato criador, expressando conteúdos inconscientes que estão constelados no momento da enunciação. De modo geral, as obras analisadas expressam o pensamento do antropólogo francês Gilbert Durand (2000), para quem a ciência embora tenha evoluído até a apoteose e tenha realizado, através da tecnologia, grandes sonhos da humanidade, é o mito, ancestral imediato da ciência, a matéria basilar da criação, independentemente de qualquer período histórico ou estilo de época.

Concluindo, do ponto de vista modernista, tanto Bopp quanto Clarice se apropriam do mito da serpente, presente em várias culturas, inaugurando em suas obras *Cobra Norato* e *Perto do coração selvagem* um novo patamar na literatura contemporânea porque instauram a narrativa ontológica que indaga sobre as transformações da alma tanto feminina quanto masculina em meio aos caos do mundo moderno, não obstante terem seguido diferentes vieses: primitivista e experimentalista, respectivamente. Enquanto artistas apresentam em suas obras visões do mundo existente, dominante e autenticamente contemporâneo, intuindo a qualidade da experiência humana própria de sua época exprimindo-a, pela arte, atualizando o mito.

Referências

- BRADBURY, M., McFARLANE, J. **O modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BOPP, R. **Cobra Norato**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAVALCANTI, R. **O retorno do sagrado**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CAMPBELL, J. **O vôo do pássaro selvagem**. Tradução Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Gondinho. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JUNG, C. G. **Símbolos da transformação**. Tradução Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1996.



LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELIENTINSKI, E. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1987.

MELO, A. M. L. de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipurcs, 2002.



A MODERNIDADE EM HATOUM E BEN JELLOUN: DOIS IRMÃOS?*

MODERNITY IN HATOUM AND BEN JELLOUN: TWO BROTHERS?

Luciana Persice Nogueira-Pretti¹

RESUMO: Tendo por fio condutor o viés modernista de *O Menino de areia* (do marroquino Tahar Ben Jelloun, 1985) e de *Relato de um certo oriente* (do manauara Milton Hatoum, 1989), faremos um estudo comparativo entre as obras. Com base na crítica que estuda a modernidade nos autores em questão, cotejaremos trechos dos romances e depoimentos dos autores à imprensa, a fim de revelar instigantes afinidades de premissas, estratégias e práticas literárias – inclusive por serem escritores-jornalistas, grandes leitores de Edward Saïd (1990). Auxiliam-nos, em nossa análise comparativa, estudos de Silvano Santiago (1989) e Beida Chikhi (1996), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Milton Hatoum. Tahar Ben Jelloun. Literatura comparada.

ABSTRACT: Based on the modernist bias of *O Menino de Areia* (by Moroccan Tahar Ben Jelloun, 1985) and *Relato de um certo Oriente* (by Manauara Milton Hatoum, 1989), we will make a comparative study between the works. Based on the criticism that studies modernity in the authors in question, we will compare excerpts from the novels and testimonies of the authors to the press, in order to reveal instigating affinities of premises, strategies and literary practices – including for being writers-journalists, great readers of Edward Saïd (1990). We are supported in our comparative analysis, by studies by Silvano Santiago (1989) and Beida Chikhi (1996), among others.

KEYWORDS: Modernity. Milton Hatoum. Tahar Ben Jelloun. Comparative literature.

¹ Pós-Doutora pela UFRJ. Professora Adjunta da UERJ. Membro do GP LABELLE. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4374-5347>. E-mail: luciana.persice@yahoo.com.br.

*Artigo recebido em 30 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2022.



A celebração do centenário da Semana de Arte Moderna traz à baila a discussão sobre a modernidade literária – em tempos pós-modernos – de autores contemporâneos. No quadro específico de um estudo comparatista entre obras, ressaltaremos alguns contrapontos entre dois escritores tomados aqui, e à sua revelia, como “irmãos”, intelectuais com nítidas afinidades, que produzem romances que se respondem – dois romances que serão considerados, por alguns críticos, como “lamentavelmente” modernos. Os autores são o manauara Milton Hatoum (1952) e o marroquino Tahar Ben Jelloun (1944), e suas obras serão vistas, sucessivamente, em função de: 1) uma certa filiação à modernidade; 2) a interlocução implícita com o trabalho do crítico e teórico cultural Edward Saïd; 3) a produção escritural que embrenha prosa e poesia; e 4) algumas confluências e bifurcações entre os textos.

Os romances que servem à elaboração desse diálogo virtual entre autores são *O Menino de areia*, de Ben Jelloun (1986),² e *Relato de um certo oriente*, de Hatoum (1989; doravante, *Relato*).³ Lembramos, porém, que fazer um estudo comparativo entre obras não significa determinar influências, mas ressaltar sintonias e confluências; implica em valorizar o caráter intertextual da produção literária de cada qual (KRISTEVA, 2012 e NITRINI, 2000, por exemplo), e, assim, em forjar um diálogo virtual entre autores que talvez até desconheçam a existência um do outro. As proximidades entre as idades dos escritores, entre as datas de publicação dos romances selecionados, o uso e tratamento dos principais temas – a identidade, a alteridade, a imigração e o desterro –, assim como o estabelecimento da primazia do poético e do literário sobre contingências estritamente ideológicas, porém, permite supor que ambos tenham sorvido suas inspirações em fontes comuns.

Alguns paralelos de ordem formal se evidenciam de pronto: ambos os escritores iniciaram suas carreiras literárias pelo viés da poesia: Ben Jelloun publica, ainda no Marrocos, antes de migrar para Paris, uma coletânea poética (*L'Aube des dalles*, 1971), e Hatoum, aos 16 anos de idade, vence um concurso de poesia (do *Correio Braziliense*, 1968); essa fibra poética marca de maneira inequívoca a prosa dos dois. Sobretudo, eles logram veicular, por meio de um trabalho com a língua, com o registro da linguagem e – ao menos nos romances em questão –, com um hibridismo entre narração e narrativa, a potência criativa e poética da mescla de culturas.

² Tradução de Henrique de Araújo Mesquita; título em francês: *L'Enfant de sable*; ver bibliografia.

³ Esse artigo originalmente enfocou dois dípticos dos autores: *Relato de um certo oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), de Hatoum, ambos laureados com o Prêmio Jabuti; e *L'Enfant de sable* (1985) e *La Nuit sacrée* (1987, Prêmio Goncourt) – ver referências completas na bibliografia. Porém, a comparação entre os dípticos, embora produtiva e pertinente, não cabe na economia deste ensaio.



Essas semelhanças ocorrem, talvez primeiramente, porque ambos são verdadeiros contadores de histórias, revisitando a tradição oriental. Na imensa fortuna crítica de cada qual, esse ponto parece ser incontestado (entre tantos outros, CHIARELLI 2007 e PEREIRA 2018, sobre o brasileiro de origem libanesa; SOARES 1997 e NOGUEIRA 2014, sobre o marroquino) e aproxima esses escritores contemporâneos da milenar Sherazade em suas narrativas plurais, sucessivas e/ou encaixadas, em complexas tecituras escriturais, fazendo de suas tramas enredos meta-textuais. Em seus textos modernos, recorrem à tradição do conto oral, numa releitura da própria tradição; não a abolem ou superam: recuperam-na como elemento cultural distintivo e privilegiado.

Herdeiros da modernidade

De uma forma geral, a ideia de modernidade está imbuída da necessidade de renovação estética, da busca de novas formas de expressão que rompam com o passado, a tradição e o cânone, numa dinâmica dialética de superação e progresso. A dicotomia entre velho e novo é recorrente nos discursos e manifestos, e predomina entre as vanguardas. No Brasil, o movimento modernista se estabelece como caminho à valorização, redimensionamento e redefinição da identidade nacional, propulsando novas vias e formas a suas manifestações artísticas e culturais. No contexto da literatura magrebina de expressão francesa, a “modernidade é um combate pela ocupação de um lugar privilegiado, não marginal, um movimento que faz progredir da margem para o centro, e não o inverso. A modernidade é o contrário da fatalidade”, segundo a crítica Beïda Chikhi (1996, p. 39),⁴ ou seja, é a mentalidade libertadora com relação ao passado colonial, o qual fixa papéis de dependência e subalternidade aos não-europeus. Brasil e Marrocos se irmanam, assim, enquanto países periféricos, na necessidade de romper com a lógica da dependência – no que os estudos pós-coloniais, liderados por Edward Saïd, têm importância capital.

Tanto Hatoum quanto Ben Jelloun foram identificados, por importantes críticos, à modernidade literária (embora muitos estudos os classifiquem como pós-modernos devido ao caráter meta-textual e poético de suas prosas; não vamos desenvolver esse paradoxo aqui). Silvano Santiago, por exemplo, em “Autor novo, novo autor” (1989), saudara, lamentando, o romance inaugural de Milton Hatoum. Primeiramente, elogia, sem identificá-la

⁴ As traduções livres nesse artigo são nossas.



como tal, a postura modernista do escritor estreante de proceder a descentramentos inovadores (do espaço, do tempo, e da perspectiva narrativa) – anseio e proposta modernistas por excelência. Em seguida, porém, condena: o romance está preso a uma estética modernista por seu memorialismo (de linhagem proustiana), numerosas elipses e poucos riscos formais⁵.

Noutro contexto, Ben Jelloun também será tachado de pouco inovador, em sua modernidade, por importantes críticos. Beïda Chikhi, por exemplo, figura de proa na crítica especializada em literatura magrebina de expressão francesa, considera que Ben Jelloun “parece querer ficar aquém” de “discussões contundentes, confrontações de enigmas em que o desconhecido se reinventa incessantemente”, e que sua produção escritural se limita a “efeitos calculados, de pouco risco, respeitando sistemas conceituais já constituídos” (CHIKHI, 1996, p. 21).

Assim, a censura a uma inovação apenas relativa, calculada, que trilha caminhos estéticos já conhecidos e avalizados, é feita a ambos, por críticos de peso (embora essa crítica não seja predominante em qualquer dos casos). Em ambos os autores, porém, as escrituras, não radicalmente inovadoras ou transgressoras, caracterizam-se por algo de essencialmente moderno, no que essa noção tem de inequívoca: trata-se de uma forma de expressividade de uma zona fronteira entre opostos – o velho e o novo, o centro e a periferia, o aqui e o alhures, o eu e o Outro.

Um certo interlocutor

Outra afinidade entre os escritores em questão: ambos são cronistas e jornalistas culturais. E é na produção ensaística que seus trabalhos ressoam sobre um fundo nitidamente comum. Em sua coluna no jornal *Le Monde*, Ben Jelloun comenta o livro recém-publicado de Edward Saïd (1935-2003), *O Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente, lançado na França em 1980 (o original em inglês é de 1978), e resume: “o Oriente não existe. É um fantasma dos ‘orientalistas’, uma manifestação do imperialismo cultural [...], um discurso do Ocidente sobre o islã e os árabes” (Ben Jelloun, 1980, s/p). Por sua vez, Hatoum sugere a um editor brasileiro a tradução desse título (Hatoum, 2010a, p. 2), o que acontece em 1990; em seguida, organiza textos do intelectual palestino e norte-americano sob o título *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003); na sequência, Hatoum traduzirá outro livro de Saïd, *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993* (2005)

⁵ Para aprofundar essa questão, sugerimos a leitura de GONÇALVES 2020 e VICENZI 2009.



– num evidente projeto de incentivo à divulgação do trabalho desse autor no Brasil. *O Orientalismo* é um texto fundador dos estudos pós-coloniais e, embora não caiba aqui qualquer resumo, vale destacar que denuncia a visão exótica (de conotação negativa e/ou condescendente) que se tem do Oriente, do oriental, e, em suma, do Outro, um “certo Outro” que se desqualifica (conscientemente ou não) usando-se um arcabouço intelectual ocidental (que não dá conta, ou compreende, categorias conceituais desse Outro).

Dessa complexa discussão destaca-se, para fins de nosso estudo, que tanto Ben Jelloun quanto Hatoum dialogam implicitamente com Saïd em seus textos, inclusive no trato da questão do intelectual e de sua “representação” (evocando o livro de Saïd traduzido por Hatoum), cuja figura surge nos textos de ambos como personagem de professor e/ou escritor – que, sendo narrador ou seu interlocutor privilegiado, tem papel estratégico no desenvolvimento de alguns temas nodais. Esse personagem permite, por exemplo, o questionamento do estatuto do narrador e do escritor, assim como acrescenta uma dimensão meta-literária e metanarrativa ao texto.

Fraternidade no entre-dois

Assim, Ben Jelloun e Hatoum trilham carreiras, no mínimo, duplas: transitam entre o jornalismo cultural e a escritura ficcional, separando-as de maneira clara. Quanto a isso, Ben Jelloun é categórico e afirma em entrevista: “minha primeira providência foi salvaguardar, independentemente do engajamento que eu pudesse ter na vida, a expressão literária, não misturá-la com a ideologia ou imperativos efêmeros de ordem política” (BEN JELLOUN, 1988, p. 90). Entre sua obra ficcional e poética, e os posicionamentos políticos e ideológicos amplamente defendidos em ensaios e artigos, ele estabelece uma fronteira nítida. Aliás, sua atuação em questões relativas à situação do imigrante na França tornou-o uma espécie de porta-voz do imigrante de origem magrebina⁶ – estatuto que se estende a boa parte da Europa, onde sua obra é traduzida (por exemplo, seu ensaio *Le racisme expliqué à ma fille*, de 1998, é um *best-seller* traduzido para 25 línguas, inclusive o português).

Hatoum aborda de forma semelhante a ideia e o fato políticos em sua relação com a literatura: “o romance, se for explicitamente ideológico ou explicativo, perde sua razão de ser”, diz ele em entrevista. “Romance não

⁶ O Magrebe se estende pelo território de três países, Marrocos, Argélia e Tunísia. O Maxerreque inclui (embora esse conjunto varie segundo a fonte): Líbano, Síria, Iraque, Jordânia e Palestina. Respectivamente, significam “poente” e “levante”.



pode ter mensagem. Tem que trabalhar com conflitos, com indagações, com dúvidas” (HATOUM, 2008, p. 1). Isso não significa que seu texto não seja imbuído de crítica política ou de denúncia social, mas tal é veiculado por um viés literário, e não panfletário. Ele acredita que seu público espera, dele, que se expresse “sobre a literatura, a importância dela, no mundo de hoje, para a construção do nosso imaginário, a construção simbólica, a construção histórica, para a leitura da nossa história” (HATOUM, 2019, s/p).

E essas “construções” a que Hatoum se refere são arquitetadas com muita poesia. O real é desvelado por meio de metáforas e alegorias, num projeto literário que envolve urdir a trama dos personagens à malha social, em complexas relações no tempo e no espaço. Diz ele em entrevista à época do lançamento do *Relato*:

Há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser autobiográfico; [...] minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite) (HATOUM, 2017, s/p).

Histórias entrelaçadas, implícitas e espelhadas, em que, por exemplo, a narradora inominada do *Relato*, ao alinhar testemunhos sobre a matriarca da família, monta o quebra-cabeça da própria identidade, e sua adoção por uma família abastada de origem imigrante estabelece uma *mise en abyme* de adoções (sua família também fora “adotada” por seu novo país) e de sentimentos de estraneidade (criança de certa forma estrangeira no seio da família, que por sua vez é estrangeira no Brasil). Também no romance de Ben Jelloun as violências praticadas contra o corpo da protagonista podem ser indício da opressão da mulher numa sociedade dominada pelo fundamentalismo religioso – num mesmo tipo de espelhamento entre indivíduo e coletividade preconizado por Hatoum.

Ambos os autores dão relevo à questão da imigração e seus temas afins. Ambos transitam entre duas culturas: Ben Jelloun migra para a França e de lá escreve sobre o Magrebe, os imigrantes e os estrangeiros em sua situação de deslocamento – no sentido atribuído por Todorov ao “homem deslocado” (ou “desenraizado”, dependendo da tradução que se faça do título do livro, *L’homme dépaycé*, TODOROV, 1999), sujeito fora do lugar, de esquadro, do compasso, ser que transita entre dois mundos, o de origem e o de destino, sem conseguir pertencer, integralmente, a nenhum.



Em evidente sintonia, Milton Hatoum explica em entrevista que, para ele, a imigração é “pretexto para abordar alguns temas: a viagem, o exílio, a solidão, a perda, o comércio, a eleição de uma nova pátria” (HATOUM, 1995, p. 1). E, também ele, como Ben Jelloun, foi para Paris estudar, e falar sobre a passagem de uma cultura a outra.

Em outra entrevista, revela que

o estudo sistemático da literatura, hoje sua única profissão, foi acontecer em Paris, onde passou três anos fazendo um mestrado, após um período em Barcelona e Madri. O tema da tese foi uma ponte entre culturas, embora diversa da fusão que promove em seu livro, entre a tradição árabe de sua família e a amazonense de sua cidade: as conexões do modernismo brasileiro com os movimentos de vanguarda franceses (ERCÍLIA, 1990, p. 7).

Tudo então se conecta: o trânsito entre culturas, o movimento entre literaturas, o olhar sobre o Outro, o modernismo em suas declinações, numa pletora de fusões, diálogos e sintonias, em textos onde o estudo pós-colonial de Saïd é evocado em filigrana.

Caminhos que ora se bifurcam ora convergem

Para fins de facilitação do entendimento dos próximos comentários, serão apresentados de maneira esquemática os enredos dos romances em questão.

O Menino de areia narra a aventura da busca de uma identidade que oscila entre homem (sua educação) e mulher (sua natureza). Em seu *incipit*, a jovem protagonista, que foi criada como homem por razões de herança e de honra muçulmana, chama-se Ahmed e é apresentada no cerne e no ápice de uma crise familiar, isolada em seu quarto, de onde tenta (sem sucesso) administrar o legado do pai: casa, família e negócios. Sua história é narrada por um contador de histórias, que se encontra diante de seu círculo de audientes no meio da praça pública, em Marrakech. Seguindo a tradição do contador milenar, ele volta, a cada dia, ao mesmo local, e conta novo fragmento de sua história. Ele enlouquece, desaparece, e deixa seu público na expectativa da continuidade do relato. Então, alguns dos audientes tomam a palavra, e, sucessivamente, dão suas próprias versões para o fim da história de Ahmed. A narrativa segue um fluxo entrecortado e dinâmico de encaixes e sobreposições de histórias. As diversas versões não resultam numa conclu-



são final, e o objeto do livro revela ser, mais do que a definição da identidade do protagonista, a discussão do estatuto do narrador e o questionamento da verdade do texto e da autoridade do livro escrito sobre a palavra oral.

O romance de Hatoum começa com o relato de uma narradora sem nome, que retorna à casa da infância depois de muitos anos de ausência, para junto da mãe adotiva, Emilie, em seu leito de morte. Essa reunião com a mãe é postergada pela narradora, em proveito de encontros e conversas com outros personagens, que lhe permitem recordar o passado e buscar, em sua deambulação pela cidade, lembranças da própria identidade. O texto que ela termina escrevendo é um relato pedido pelo irmão (também ele sem nome) das impressões coletadas sob pretexto de compor a imagem da matriarca: o romance será um verdadeiro mosaico de imagens fornecidas pelos diversos narradores secundários, aos quais a narradora inominada dá voz em seu texto, transcrevendo conversas ou textos alheios, numa narrativa composta de uma série de narrativas em *abyme* e narrações transpostas. A sucessão dos capítulos é propositalmente desnorteante, e os vários relatos encaixados geram uma sensação de espessura temporal complexa, tortuosa e espiralar, cheia de lacunas e mistérios, num romance polimorfo e polifônico. Também nesse romance, o estatuto do narrador é colocado em evidência, valorizando a polifonia do texto. Seu relato escrito para o irmão é o romance que o leitor tem diante dos olhos.

Os dois romances possuem em comum, independentemente das buscas e questionamentos individuais de cada protagonista, o hibridismo linguístico como pano de fundo e estofamento material que impacta o leitor. Em ambos, impera um “certo oriente” pela produção de vocábulos que trazem beleza e estranheza ao texto, seja em francês seja em português, palavras oriundas de outras paragens, outras culinárias, outras indumentárias, outros costumes, e que, salpicados pelo texto, conferem-lhes uma sonoridade preciosa e distinta, repleta de poder evocatório (no caso do texto de Hatoum, acrescentam-se palavras de origem indígena, amplificando ainda mais esse hibridismo). Entre as palavras e as linhas, na superposição ou embaralhamento de culturas, brotam sugestões de outros mundos, infiltrando, na história atual, ecos, reflexos e ressonâncias de outros espaços e outros tempos.

Um dos principais elementos de convergência entre as narrativas, ligado ao hibridismo linguístico, refere-se à inserção da narração no romance. Por isso, vale enfatizar a importância da voz do contador de histórias – que é um elemento chave de seu ethos na cena ao longo de toda a trama. No texto de Ben Jelloun, ela é descrita como “familiar” (1986, p. 196), e se expressa por uma retórica tradicional que se repete ao longo da trama (“Amigos do



Bem”, por exemplo, é a maneira de iniciar, a cada dia, novo retalho da história de Ahmed no *Menino de areia*). A voz, a vocalidade e a oralidade são, assim, estratégicas na inserção da narração na narrativa, e os mecanismos metafóricos e simbólicos usados pelo autor reforçam o poder poético e evocativo da narração do texto escrito.

No trabalho de Hatoum, a importância da oralidade é particularmente notável. Se nos ativermos à narradora e ao seu trabalho escritural, o *excipit* é exemplar dessa associação:

[C]omo transcrever a fala engrolada de um e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim [...] tudo o que era audível e visível passou a ser norteadado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar [...] que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida (HATOUM, 1989, p. 147-148)⁷.

Essa temática enreda oralidade, passado, memória e poesia. E esse enredamento evoca a tradição milenar do conto oral, da mulher que deve verter histórias, a cada noite, para preservar a própria vida e a de toda uma tradição literária. A narradora inominada é, aqui, um avatar de Sherazade, e seu relato unificador se estrutura à moda das *Mil e Uma Noites*, outro livro composto a partir de uma miríade de histórias que se sucedem, se encaixam e se espelham. Esse livro, conjunto de contos de diversas origens orientais,

⁷ Se houvesse espaço, poderíamos destacar confluências com o texto de *La Nuit sacrée*, romance seguinte de Ben Jelloun, em que, por exemplo, a protagonista Ahmed-Zahra fala de um sonho: “Uma voz desconhecida mas clara me falava: ‘Um dia darás à luz a uma ave de rapina, ela se porá sobre teu ombro e te indicará o caminho’ [...] A voz desapareceu. Talvez fosse minha própria voz que me fora confiscada” (BEN JELLOUN, 1987, p. 183) – como foi “sequestrada” a “canção” e “perdida” a “melodia”, que deverão ser devolvidas através do exercício da narrativa do *Relato*. O tom onírico e poético prevalece em ambos os autores, que recorrem a pássaros mágicos para falar do falar (a “ave de rapina” que indica o caminho à narradora Ben Jelloun e o “pássaro gigantesco e frágil” que une as vozes para a narradora de Hatoum), entre tantos outros exemplos.



será evocado tanto por Hatoum quanto por Ben Jelloun na construção do ambiente da narração dentro da narrativa.

Ora, é exatamente o *excipit* do *Relato* que Silviano Santiago deplora em sua crítica, constituindo, segundo ele, verdadeiro “defeito” escritural, em que o autor explica a voz unificada do texto em seu conjunto – sem proceder a uma “caracterização pela linguagem”, distinguindo as vozes e as falas, questão literária contemporânea e pós-moderna por excelência. Ele denuncia o que considera como “falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem” de maneira categórica: “Milton Hatoum tenta desesperadamente matar o defeito na última página do livro, embora o leitor tenha convivido com o defeito durante toda a leitura” (SANTIAGO, 1989, p. 5). Se tivesse comentado *O menino de areia*, provavelmente teria reclamado do mesmo “defeito”, ou efeito unificador nos múltiplos relatos amalhados no livro quando do sumiço do narrador principal – sendo que alguns dos narradores secundários imitam, propositalmente, a retórica do velho contador enlouquecido, justamente para auferirem seus status e ethos, e se legitimarem enquanto narradores.

Santiago, leitor pós-moderno, considera o tom unificado como um caminho seguro, ou batido. Porém, pode-se interpretar a “voz única”, assumida pela narradora inominada como uma retomada do esforço de Sherazade de contar histórias alheias, apropriando-se delas, dando-lhes seu próprio tom, seu próprio sopro, revisitando a tradição milenar, mas alterando-a, escrevendo-a, inscrevendo-a na estética (“nova”, se comparada à prática oral de contar histórias) do romance – num gesto moderno afirmativo de algo efetivamente novo, renovador e inovador.

O tom onírico e poético prevalece em ambos os autores, que recorrem a muitas imagens e metáforas, como (entre tantos outros exemplos possíveis), às areias do deserto que devem ser trilhadas, como a vida que passa e se esvai (“corpos sem fala, excluídos do diálogo, e que pareciam caminhar num deserto sem Deus e sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte”, HATOUM, 1989, p. 145; “Essa história é também um deserto. Será preciso caminhar descalços na areia escaldante, caminhar e calar, crer no oásis que se perfila no horizonte”, BEN JELLOUN, 1986, p. 15) como convém a essas histórias de certos Orientes. O trecho abaixo poderia ser de qualquer um dos escritores:

O pânico e a aflição diante a morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões



de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 1989, p. 124)

A ideia da casa que se arruína é essencial nesse registro da passagem do tempo, da desagregação familiar e, conseqüentemente, da degradação da memória que acomete o núcleo dos personagens, em ambos os romances:

As coisas se degradaram aos poucos: abriram-se fissuras nas paredes do casarão, morreram de abandono as árvores do pátio, a mãe viveu essa decadência como uma vingança do céu [...], as filhas que permaneceram na casa dilapidaram o dinheiro da herança (BEN JELLOUN, 1986, p. 96).

Os romances desenvolvem, assim, uma fraternidade no desencanto com o que restara do passado, e apontam, modernamente, para a superação, pelas narradoras,⁸ de seu fardo, ao darem início à escritura da narrativa, tornando-se, ambas, escritoras, relatoras-redatoras de suas próprias histórias.

Concluindo

Há outras convergências entre as obras dos dois escritores, assim como várias divergências (cujo exame não foi proposto aqui). Mas um estudo comparativo inicial lança luz, de pronto, sobre o aspecto moderno da unificação da voz dos narradores plurais em *Relato de um certo Oriente* e *O menino de areia*. Em suas continuidades (*Dois irmãos* e *La Nuit sacrée*, respectivamente), o espectro de elementos escriturais comparáveis se amplia e densifica, e promete ser um rico solo para prospecções crítico-teóricas. Por hora, ressaltamos, enquanto elementos que unem os dois escritores, a presença em filigrana de Edward Saïd e de seu estudo moderno pós-colonial, a primazia do poético sobre o ideológico, a coincidência de alguns dos principais temas (identidade, alteridade, imigração, desterro), e o caráter essencialmente moderno de expor a contradição entre tradição e contemporaneidade. Uma “certa incorporação da tradição” ao trabalho escritural rendeu tanto a Hatoum quanto a Ben Jelloun recriminações de importantes críticos – as quais, no entanto, são minoritárias diante da enorme aceitação de suas obras junto à crítica em geral e ao grande público. Assemelham-se e irmanam-se, então, Hatoum e Ben Jelloun, autores premiados e populares em seus respectivos campos literários, e escritores-poetas-jornalistas culturais oriundos de sociedades pós-coloniais.

⁸ Em *O Menino de areia*, Ahmed assume a narração e a identidade feminina, Zahra, protagonizando o romance seguinte, *La Nuit sacrée*.



Referências

BEN JELLOUN, T. **La nuit sacrée**. Paris: Seuil, 1987.

BEN JELLOUN, T. **L'Enfant de sable**. Paris: Seuil, 1985.

BEN JELLOUN, T. L'Orient, fantasma de l'Occident, **Le Monde**, s/p, 08 dez. 1980. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/08/l-orient-fantasma-de-l-occident_2807769_1819218.html]. Acesso em: 03 jun. 2022.

BEN JELLOUN, T. **O menino de areia**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1986.

BEN JELLOUN, T. Tahar Ben Jelloun ou comment créer français, en arabe, entrevista a Amal Naccache, **Arabies**, Paris, nº13, 1988, p. 88-90.

CHIKHI, B. **Maghreb en textes**. Écriture, histoire, savoirs et symboliques. Paris: L'Harmattan, 1996.

ERCÍLIA, M. Nasce a nova literatura, **Folha de S. Paulo**, 25 nov. 1990. Disponível em: [www.miltonhatoum.com.br]. Acesso em: 29 mai. 2022.

HATOUM, M. Estou falando do Brasil, entrevista a Miguel Conde, **O Globo**, Segundo Caderno, p. 1, 28 fev. 2008.

HATOUM, M. Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos, entrevista a Carlos Graieb, **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. 1, 08 mar. 1995.

HATOUM, M. Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa, entrevista a Maged El Gebaly, **Revista Crioula**, nº7, p. 1-19, 2010a.

HATOUM, M. Quando o mito vira história e a história vira literatura, entrevista a Livia Almen-dary, **Brasil de Fato**, p. 6-7, 07 jan. 2010b.

HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Comp. das Letras, 1989.

HATOUM, M. Se for para escolher um tema, prefiro falar de literatura. A política me amargura muito, entrevista a **Marisa Loures, Tribuna de Minas**, 17 set. 2019. Disponível em: [<https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/17-09-2019/milton-hatoum-se-for-para-escolher-um-tema-prefiro-falar-de-literatura-a-politica-me-amargura-muito.html>], s/p. Acesso em: 02 jun. 2022.

SAÏD, E. W. **O Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAÏD, E. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



SAÏD, E. W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, S. Autor novo, novo autor, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4-5, 29 abr. 1989.

TODOROV, T. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.



UMA LEITURA DA INCERTEZA EM ADOLFO CASAIS MONTEIRO*

A READING OF UNCERTAINTY IN ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Rodrigo Michell Araujo¹

RESUMO: Propomos, neste trabalho, investigar o mito da busca de identidade na poesia de Adolfo Casais Monteiro. A partir de uma articulação entre mito e filosofia, nosso objetivo principal é demonstrar a manifestação de uma expressão mítica da incerteza, sobretudo em sua primeira obra, *Confusão* (1929). Considerando as diversas modulações da incerteza na obra de Casais, centramos nosso estudo no tópico do exílio para demonstrar uma fratura pressentida no tecido poético, que é anterior ao exílio físico ocasionado na década de 1950. Deste modo, a pesquisa se vale de autores como Hall e Campbell para mobilizar a questão da identidade, procurando situar a poesia de Casais Monteiro em um projeto de modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Filosofia. Mitos. Identidade. Incerteza.

ABSTRACT: We propose, in this work, to investigate the myth of the search for identity in the poetry of Adolfo Casais Monteiro. From an articulation between myth and philosophy, our main objective is to demonstrate the manifestation of a mythical expression of uncertainty, especially in his first work, *Confusão* (1929). Considering the different modulations of uncertainty in Casais' work, we focus our study on the topic of exile to demonstrate a perceived fracture in the poetic fabric, which predates the physical exile caused in the 1950s. In this way, the research makes use of authors such as Hall and Campbell to mobilize the question of identity, seeking to place the poetry of Casais Monteiro in a project of modernity.

KEYWORDS: Poetry. Philosophy. Myths. Identity. Uncertainty.

¹ Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Sergipe. Pesquisador colaborador no grupo "Raízes e horizontes da filosofia e da cultura em Portugal" (IF-Uporto), além de integrante do CIMEEP (UFS) e do grupo "Estudos de poesia brasileira moderna e contemporânea" (UFG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0473-3995>. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

*Artigo recebido em 28 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 28 de outubro de 2022.



Introdução

Trataremos de um autor que cumpriu uma *existência dividida*. Nascido no Porto, Adolfo Casais Monteiro publica seu primeiro livro de poesia aos vinte e um anos de idade, *Confusão*, em 1929, ano que funcionou como uma espécie de “preparação” para uma tumultuosa e decisiva década para o autor. Em 1931 passa a dirigir a revista *Presença* (até 1940), marco para o assim periodizado “segundo modernismo português” (também conhecido como “presencismo”). Na direção, é certo que Casais Monteiro ganha algum destaque no âmbito do modernismo português, sobretudo pela sua crítica de poesia e pelos pioneiros estudos da poesia de Fernando Pessoa. Não deixemos de destacar que data de janeiro de 1935 a famosa “carta sobre a gênese dos heterônimos” que Fernando Pessoa envia – em tom confessional – a Casais, revelando de maneira inédita o “nascimento” de seus outros *Eus*, o que certamente lhe rendeu grande projeção como intérprete pessoano. Também na direção da *Presença* Casais Monteiro foi responsável por dedicar espaço da revista a poetas brasileiros que despontavam na cena literária modernista brasileira. Advém daí sua aproximação e diálogo com poetas brasileiros, sobretudo Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto. Um importante capítulo das relações literárias luso-brasileiras do século XX, digamos.

Não obstante, foi o apelo ao fundamento da liberdade empregado em seu ensaísmo, cristalizado no acento ideológico da “função social”, tão característico da própria década de 1930 em Portugal e Brasil (que orientou o presencismo e sobretudo o neorrealismo português, este de algum modo acompanhando a onda dita “regionalista” em voga no Brasil), uma questão determinante para a censura ao exercício de sua atividade nesta década. Evidenciamos essa interferência sofrida pelo crítico na prisão acarretada em 1936 – período que envia muitas cartas a Ribeiro Couto a partir da prisão do Aljube do Porto – e na proibição de lecionar em liceus. Nisto entendemos a censura salazarista como fator “determinante” porque já está demonstrado no *corpus* do autor, sobretudo nas cartas trocadas com seus pares, que o impedimento de exercer sua *atividade de pensamento* – inclusive seu nome foi considerado proibido de publicar em alguns periódicos – foi a questão decisiva para a tomada de decisão de Casais, já pressentida em cartas a seus editores na década de 1940 e executada na década seguinte: exilar-se.

Não obstante o exílio físico integrado nos anos de 1950, o que propomos aqui é um estudo hermenêutico das imagens do exílio que já se manifestam na estreia literária de nosso autor, isto é, no final da década de 1920. Para nós, essas imagens fundamentam um ideal de mobilidade que encontra sua aderência no próprio centro da modernidade. Se, do ponto de vista



teórico, considerarmos o pensamento de autores como David Harvey, que busca localizar e interpretar as “compressões” espaço-temporais como uma forma de passagem da modernidade para a pós-modernidade (cf. HARVEY, 2008), podemos, assim, inserir a nossa investigação no horizonte das *mobilidades* empreendidas na própria modernidade, questão que se faz linha de força nuclear não só da modernidade, como também da pós-modernidade – ou modernidade tardia.

Quando falamos em “mobilidade”, não ignoramos a experiência da mobilidade que foi compartilhada por diversos povos em diversos momentos da história. Todavia, estamos mais “próximos” – ou melhor, optamos por tal abordagem aproximativa, como “escolha” metodológica – daquela “antropologia da mobilidade” empreendida por Marc Augé, situada no lugar mesmo de “repensar a noção de fronteira para tentar compreender a história contemporânea” (AUGÉ, 2010, p. 24).

Embora não seja de nosso interesse questionar fronteiras, tomamos o princípio de mobilidade por entre fronteiras questionadas como “ponto de partida” para justificar nosso estudo, por acreditarmos que o século XX português abre espaço para diversas mobilidades. A mobilidade que mais se cristalizou de forma consciente nos seus autores (e também inconscientemente, não deixemos de destacar) foi, decerto, o exílio. Para isso, acolhemos a hipótese experimentada por Carlos Leone – que também foi intérprete de Adolfo Casais Monteiro: a “singularidade do século XX português encontra-se na vinculação do velho tema da modernização pela europeização à radicalização da experiência exílica” (LEONE, 2009, p. 23, grifo nosso). Considerada esta hipótese, podemos agrupar diversos autores e intelectuais, como Jorge de Sena, Fidelino de Figueiredo e o próprio Casais Monteiro, que assumiram para si a abertura ao exílio, sobretudo após a década de 1950 – de algum modo a hipótese de Carlos Leone contribui na reflexão de uma diáspora experienciada neste século em questão.

Situamos nosso estudo nesse espaço de errâncias e deslocamentos como tentativa de estruturação de um espaço interseccional entre mito, poesia e filosofia, com o objetivo principal de demonstrar uma expressão mítica da incerteza na obra poética inaugural de Casais Monteiro, por acreditarmos que a incerteza é um tema já cristalizado em sua estreia literária, e que se desdobra ao longo de seu itinerário poético.

Por que os mitos? O que eles têm para contribuir em tal aproximação com a obra de Casais Monteiro? Qual a relação entre os mitos e a questão da incerteza? Para dar conta de tais questões, que de algum modo irão nortear nossa investigação, precisamos assumir os mitos como uma chave interpre-



tativa. Certos de que para dar conta de tal questão precisamos demarcar o que estamos compreendendo por mito, nosso interesse é o de averiguar a possibilidade de uma *intenção mítica da incerteza*. Com Adolfo Casais Monteiro, buscamos validar a hipótese numa estrutura alçada inicialmente no fundamento da “busca” enquanto outra forma de dizer a incerteza, desvelando um sujeito bem localizado num projeto de modernidade. Em Casais, ler a incerteza do ponto de vista dos mitos pode viabilizar o desvelamento de um mito que é atuante em sua obra: o mito da busca de identidade.

Ângulo 1: em torno da Busca

Quando estamos diante da hercúlea empreitada que é definir o que é mito, quase sempre percorremos um caminho mais ou menos estabilizado, que é o de regresso à Antiguidade, mais especificamente à cosmologia. Procedimento amplamente justificado na antiga compreensão de que os mitos devem funcionar como uma espécie de “biografia” dos deuses. É nesse horizonte (greco-romano, para nos situarmos no Ocidente) que a Mitologia encontra a estrutura fundamental e de base dos mitos. Nessa estrutura de base, que considera o mito como narrativa e ação, o escopo é bastante amplo e não se restringe à biografia dos deuses, mas traz também os dilemas e conflitos do homem, mesmo que os dilemas se enleiem aos dos deuses – questões que estiveram na órbita de interesse de Aristóteles, sem dúvida, quando o mito se emparceira da tragédia, ou, como destacam Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2011, p. 10), “quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”. Interessa-nos destacar, nessa estrutura, que também compete um sentimento de busca. Na Antiguidade, os mitos começaram a mostrar uma busca por um fundamento de princípio, busca pela Origem: do universo, do cosmo, da Vida. Já estava encapsulado nos mitos um acento fenomenológico de descoberta, ou se quisermos nos apropriar de um termo caro à fenomenologia, de *desvelar* o que está encoberto. É o caso da Origem, que pode ser vista pela *Teogonia* (Hesíodo) como um silencioso Caos, mas que também é legitimamente vista na figura de um ovo em outras mitologias.

Queremos, com a Antiguidade, destacar um desejo de “busca” que, de algum modo, emparceira mito e ontologia, este ramo da filosofia que toma como ponto de partida o Ser que convoca o “ente” ao presente e se faz horizonte de “possibilitação” (BLANC, 2011, 57). Enquanto “capítulo preliminar da metafísica” (VARZI, 2010, p. 14)², a ontologia foi empreendendo uma

² “Chapitre préliminaire de la métaphysique”. Tradução literal nossa.



longa busca por um “sentido do Ser”, desde a busca pela essência formal do Ser na ontologia clássica (busca inerente à atividade do pensar) até a busca da temporalidade do Ser pela ontologia contemporânea (busca inerente à experiência). Neste regresso ao princípio, podemos destacar que Mito e Ontologia não estão em polos opostos, uma vez que, segundo Georges Gusdorf (1960, p. 272), “os grandes temas da ontologia expressam estruturas que são, também elas, as mesmas do mundo mítico”³.

Quando olhamos para o Mito e para a Ontologia, tentando compreender um fundamento de “busca” enquanto procura de algo que *não está às mãos do ente* no plano fático (empírico), acreditamos que ambas partilham um espaço comum, um espaço de busca por um “sentido” – do próprio homem, das coisas e do mundo. Desde há muito que o gênero humano procura (inclusive pela via dos mitos) um sentido que lhe dê garantias sólidas para a manutenção do existir. Quando falamos em busca de sentido, queremos contornar a zona cinzenta e nevoenta da incerteza que só nos deixa suspensos. Quando procuramos o sentido (de algo, ou em algo), sentimo-nos tatear em um estreito fio que liga o Ser à existência. Falar em busca de sentido implica falar nesse estreito fio, que é o fio da familiaridade: nossa com o mundo. Quanto menos sentido acreditamos encontrar, mais o fio da familiaridade vai se afrouxando. Por isso, acreditamos que Mito e Ontologia comungam essa mesma estrutura da “busca de sentido” que quer dizer o nosso elo de familiaridade com o mundo, afinal, ainda trazendo Gusdorf (1960, p. 277) para o debate, “o papel do mito é o de dar um sentido ao mundo humano”⁴.

Se os mitos da Antiguidade, avizinhandose do horizonte ontológico, podem indicar para o homem um aceno ao “destino”, seja ele físico ou metafísico, a modernidade vem acenar mais para a aventura do que para o destino. Ou, heideggerianamente falando, o gosto pela própria “procura”⁵.

³ “Los grandes temas de la ontología expresan estructuras que son, también ellas, las del mundo mítico”. Tradução literal nossa.

⁴ “El papel del mito es el de dar un sentido al mundo humano”. Tradução literal nossa.

⁵ Acreditamos ser oportuno destacar que, ao longo de décadas investigando a obra e o pensamento de Martin Heidegger, sobretudo naquilo que se intersecciona com o poético, o que mais nos motivou no texto heideggeriano, além do destaque à poesia – ou, em termos nunesianos, como a poesia está “no centro da questão fundamental do ser” (NUNES, 1993, p. 82) –, foi decerto o acento dado ao gosto pela procura, que se enleia na procura maior pelo *Dasein*, que ora vem até o ente, ora escorrega – um *Dasein* errante, como destacado por Benedito Nunes (2000, p. 105): “O *Dasein*, é certo, está sempre se movimentando numa ou noutra direção”. Lembremos que sua obra capital, *Ser e tempo*, ficou incompleta, evidenciando que o fundamento da procura parece permanecer “aberto”, afinal a noção de “abertura” é algo implícito e até constitutivo de nós mesmos enquanto seres “aí” no mundo e na existência. Se estamos “aí” numa constante procura, vale destacar que essa procura corre o risco de malograr, e mais uma vez recorremos a Benedito Nunes (2000, p. 105) para destacar que o liame entre a procura e o erro/erância é estreita: “O investigador não pode senão descrever essas direções, porque procede como fenomenólogo, e não pode senão lograr, porque também procede como hermeneuta, descobrir-lhes o sentido latente. Assim ele descreve aqueles movimentos diretivos, o primeiro como o para-ser (*das Zu-sein*), implicado na busca, e o segundo, como o de decaída, objetificadora e alienadora, na direção do que é anônimo, público”.



Embora de maneira bastante simplista, podemos compreender a passagem para a modernidade nos termos de deslocamento do “sentido” não para um ponto final determinado (destino), mas para o próprio caminho (experiência da aventura). Os exemplos são muitos, mas basta mencionar as aventuras dos navegadores da Península Ibérica rumo à colonização, seguidas do genocídio nas Américas, que, apesar do intento, fermentou um mundo “conectado”. Esta aventura implicou um enfrentamento da Uroboros que era o Oceano Atlântico. É o que destacamos de Joseph Campbell (1997, p. 91) ao falar da era moderna: quando os barcos “cortaram o Uroboros, o Oceano, que dava a volta ao mundo, a era mitológica do pensamento europeu sofreu um golpe letal e iniciou-se a era moderna de pensamento global”.

Sob o signo da aventura, também tateamos pela obra de Casais Monteiro, margeando as incertezas que se cristalizam na superfície do tecido poético, o que justifica nossa escolha por um método hermenêutico capaz de seguir as pegadas deixadas no horizonte textual. Nossa procura pelas incertezas na poesia de Casais Monteiro, de modo geral, incide sobretudo nos desdobramentos que esta problemática da incerteza assume no corpo do poema. Este é o horizonte que temos nos dedicado, em termos de investigação doutoral junto à Universidade Federal de Sergipe, ao considerar a incerteza como linha de força estruturante de seu pensamento poético-filosófico, sendo esta pesquisa apenas um recorte. Nesta etapa, portanto, interessa-nos menos a instância da incerteza enquanto elemento da contradição interna do próprio princípio da certeza – o que levou um Werner Heisenberg a formular um “princípio da incerteza” enquanto “superação” da tradição no campo da Física –, e mais as suas modulações no interior da obra de Casais.

Ângulo 2: fraturas

Assumimos o risco de uma particular *travessia* da tradição para a Modernidade, tal como o conceito de “moderno” que implica sempre uma *passagem*, não para destacar querelas, mas por acreditarmos ser este um caminho interpretativo que melhor apreenda o mito da busca de identidade como forma de intenção mítica da incerteza, que tencionamos evidenciar na obra de Adolfo Casais Monteiro.

Apenas com o intento de esboçar um rápido painel onde se agrupam séculos tão complexos, podemos apreender a modernidade – despoletada com o enfrentamento aventureiro da Uroboros marítima, segundo Campbell – sob diversos pontos de vista. Sob o ângulo da Estética, o salto operado em relação à tradição é decisivo. Kant, no século XVIII, já havia dado o devido



acento para o “sujeito” que julga a partir do sentimento e, coincidentemente ainda no rol dos alemães, Leibniz, com sua *monadologia*, havia apontado para uma intersubjetividade que de algum modo era capaz de se comunicar entre as mônadas sem janelas. Kant e Leibniz são nomes decisivos para outro nome que agora convocamos: Friedrich Nietzsche. A obra e o pensamento do filósofo da Floresta Negra incidem diversas “dinamitações” no horizonte da cultura, pondo em causa fatos, objetividades, o próprio mundo. Nas mãos de Nietzsche o *cogito* tem de ser desconstruído para fazer ver o mundo como um tecido de *interpretação*. Na coletânea *Vontade de poder*, organizada postumamente pela irmã e pelo fiel amigo Peter Gast, acompanhamos pelos fragmentos o acento que Nietzsche pretende dar ao sujeito, ou melhor, ao *indivíduo*: uma ficção. “O sujeito não é nada que efetiva, é só uma ficção” (NIETZSCHE, 2008, p. 287).

Nietzsche precisa quebrar o ovo do *cogito* para fazer derramar o sujeito em sua individualidade interpretativa pela via da Vontade. Por essa, e tantas outras, razões que Nietzsche permanece um nome fulcral a ser lido por quem quer fazer uma radiografia do contemporâneo (ou pós-moderno) enquanto *estética do fragmentário*, herdado do “sujeito fraturado” do “perspectivismo” de Nietzsche. Pensadores que de algum modo vão deslocar o “efetivo” (objetividade, totalidade) de Nietzsche para o “sólido”, vendo na modernidade justamente a diluição do *líquido*, como empreende o pensamento de Zygmunt Bauman.

O que nos interessa em Nietzsche, para completar o painel da contemporaneidade, é justamente aquilo que o autor de *Zarathustra* pensava das “essências”. Quando fazemos perguntas essencialistas, como “por quê?”, “para quê?”, somos seduzidos pela ideia de que a “essência”, o segredo, está em um fundo só alcançado a partir de um mergulho na profundidade. Uma sensata interpretação de Nietzsche fica a cargo de Luc Ferry e dela acompanhamos: “a verdadeira profundidade consiste em revelar sob a aparência superficial da luz inteligível esse mundo obscuro e louco a que Nietzsche chamava ‘dionisíaco’” (FERRY, 2012, p. 237). Esse é o fundamento herdado por Giorgio Agamben para tratar do contemporâneo, em sua antológica conferência de 2006, “O que é o contemporâneo?": operar um distanciamento para fazer ver não as luzes, mas o “obscuro” do tempo presente, assim somos contemporâneos.

Consideramos oportuno, mesmo com o risco da exaustão, destacar Nietzsche porque advém de sua filosofia a imagem da fratura, algo que se partiu e que está em movimento. Essa é a noção que intentamos reter da modernidade e que será uma das linhas de força do contemporâneo: a



errância, a capacidade de *movência* operada por um indivíduo que não se reduz a fórmulas fixas. Afinal, “tudo se tornou intercambiável” (GUATTARI, 1992, p. 169) para o sujeito que agora é *desterritorializado*, que pode estar em casa e ao mesmo tempo não estar, ou até reinventar a casa, deslocá-la para a sua errância.

Quando falamos de mito da busca de identidade, queremos nos situar neste horizonte onde a apreensão da “personalidade” implica na consideração da “diferença”, tal como entendeu Stuart Hall (2006, p. 17):

As sociedades da modernidade tardia [...] são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições do sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos.

A extensa citação de Hall aponta para um esboroamento caro à modernidade, que é a categoria de “espaço”: podemos estar em um “aqui”, mas também em um “lá” de modo cada vez mais veloz, quanto mais “comprimos” espaço e tempo. Se podemos falar em diferentes “posições” do sujeito que se *espacializa*, também falamos de identidades, no plural. Pode parecer um axioma, mas tratar da identidade implica sempre aprender a “persona”, este complexo de camadas que vão formando a nossa “máscara” – lembremos Fernando Pessoa. As identidades também são um complexo sistema, e para tratá-la no centro da modernidade é preciso entendê-la como *processo*. Por isso os mitos são importantes, sobretudo para tentarmos esboçar o mito da busca de identidade. A identidade nunca é algo fechado, sólido, pronto, pelo contrário, está em processo de construção. Emparceiram-se, aqui, não só o sujeito social, mas também o sujeito psicológico, num processo de busca por uma identidade, como podemos ver na modernidade literária, fermentada em Shakespeare no século XVI e acentuada nas errâncias de Baudelaire, mas também na poesia modernista. No caso do Brasil, o século XX não mais procurava uma “identidade nacional” que corporizasse o conceito de “nação” tal como se fizera no século anterior pelos românticos, mas sim uma identidade que “respondesse” ao problema de uma *brasilidade autêntica* – daí que, na poesia modernista brasileira, a concepção de “fragmento” ande sempre lado a lado com a de “desestrutura” (pela forma).

Esse é o terreno pelo qual acreditamos se mover a poesia de Adolfo Casais Monteiro, no descampado da obscuridade e da incerteza. Os mitos nos são importantes porque é próprio do mito iluminar, ou interferir, (n)a realidade, por mais sombria que ela seja, afinal “o mito intervém para dar sentido à atua-



lidade” (GUSDORF, 1960, p. 249)⁶. Partindo da compreensão de que todo mito “faz falar” algo (do Ser e do mundo), entendemos que o mito da busca de identidade diz do sujeito, social e psicológico, que tem de enfrentar a incerteza de seu tempo. São as incertezas que impelem o sujeito para a errância. Veremos na poesia de Casais Monteiro como essa busca de identidade é empreendida.

Ângulo 3: errâncias

Sem a pretensão de cair na armadilha da sujeição do autor a sua obra, precisamos considerar que a própria “jornada” de Adolfo Casais Monteiro está alicerçada na errância desterritorializada e espectral da modernidade. “Fratura” evidenciada pelo seu exílio nos anos 1950, mas que já se faz pressentir nos versos de *Confusão*, de 1929. Poesia que parece estar em “nenhum lugar”. Imprecisão espacial que está intimamente ligada com a imprecisão do sujeito lírico – se quisermos expandir a colocação, reflete-se na própria imprecisão que a sua crítica tem em “classificar” sua obra poética, se é presencialista, modernista ou contra-modernista.

A poesia de Casais Monteiro caminha em um sentido mais ou menos diverso do adotado pelo autor em seu ensaísmo, sobretudo na crítica de poesia. Ao tratar da poesia e de poetas das mais variadas vertentes, Casais deixa sempre evidenciado, implícita ou explicitamente, o rigor pela forma, questão que o poeta precisa dar atenção. Já a sua poesia traz o rastro indelével do fragmentário, poemas curtos, que parecem não se “concluir”, deixando escapar sempre algo. *Confusão* traz quarenta e dois poemas que em sua maioria contêm apenas uma estrofe. Veja-se o poema “Manhã”, segundo da obra:

Tirai-me a memória... que eu viva
 Num mundo mais novo a cada passo...
 Que eu seja para mim a descoberta!
 Quero-me vencido em todo o meu passado,
 Liberto dos destroços infundáveis
 Dos eus que vou deixando esmigalhados
 Nos caminhos escuros donde venho...
 (MONTEIRO, 1993, p. 31).

Nos três primeiros versos, o apelo do sujeito lírico, para retirar-lhe a “memória”, incide no deslocamento de ângulo para o tempo presente, o aqui e agora imediato. Redirecionar o olhar não para uma tradição passada, nem

⁶ “El mito interviene para dar sentido a la actualidad”. Tradução literal nossa.



para “outros mundos” de uma realidade futura. A experiência se faz caminhando, “a cada passo”. O recurso estilístico da *aposiópesis*, figura da Retórica que indica a suspensão e a continuidade, simbolizada pelas reticências, funciona aqui como “traço” de que o “sentido”, para o poema, está na *aventura da caminhada* que se faz descoberta. Quer dizer, se for legítimo falar de “busca de sentido” neste poema, o sentido está no próprio ato descontínuo do presente, na descoberta: do eu e da realidade exterior. Podemos observar como ressoa, neste poema, as palavras iniciais de Joseph Campbell, em *O poder do mito*, ao falar que nós nos encontramos com os mitos justamente neste ponto onde “o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser [...]” (CAMPBELL, 1990, p. 14). Ou seja, a estrutura dos mitos “necessariamente” está ligada a nossas experiências, que incidem diretamente em nosso interior, isto é, em nosso inconsciente.

Ainda em *O poder do mito*, Campbell conta uma história de um “deus da Identidade” que pronunciou “eu sou” e a partir de então teve medo, pois, ao sentir-se solitário enquanto entidade, desejou um “outro”. O que podemos apreender dessa história, tendo em vista o mito da busca de identidade, é que a identidade pode pressupor um processo de *desdobramento*, tal como se avulta no poema de Casais, onde o sujeito lírico vai se desdobrando e deixando para trás os “outros eus”, como a serpente que vai se desfazendo de sua pele, a serpente como “símbolo da vida desfazendo-se do passado e continuando a viver” (CAMPBELL, 1990, p. 56). Esse é um sentido possível para a “manhã” do poema – de maneira mais ou menos análoga à imagem da “aurora” para Nietzsche, isto é, o raiar de um “novo dia” para o capítulo da moral. Ou seja, o amanhecer de novas descobertas por entre os “caminhos escuros” do presente, experiência fundamental para compor o quadro incompleto da identidade.

No poema “O que foge”, também de única estrofe, podemos falar do mito da busca de identidade nos termos da “suspensão”, sendo esta a imagem que estrutura o todo do poema:

Pelos caminhos incertos
Dum país de sonho e bruma
Vou desvairado à procura
De qualquer coisa que sinto
Fugir-me por entre os dedos.
Não sei bem o que persigo
– e que importa isso à vida?
O essencial é apenas



Perseguir alguma coisa
 Para não ser absurdo
 O tanto tempo perdido
 A divagar neste mundo
 (MONTEIRO, 1993, p. 37).

Entendemos que a busca de identidade se manifesta na imagem da suspensão, porque a ótica do sujeito do poema está turva, e com a visão comprometida o “seu” real, o seu “país”, se faz de “de sonho e bruma”, como se estivéssemos no meio de um espesso nevoeiro onde não somos capazes de definir com clareza o que está à nossa volta. Sentimo-nos suspensos, sem saber qual direção tomar. Como se Tateando, o sujeito lírico empreende uma busca desassossegada por algo que se apresenta como indeterminado. Envolto no invólucro do desvario, o ser de/da razão se converte em ser da razão incerta. Aqui, com o poema, podemos esboçar hipóteses para investigações futuras: em que medida seria a incerteza um desafio à razão? Elaborada em termos heideggerianos: seria a incerteza uma forma aberta de estranhar o mundo? Não são apenas hipóteses para o futuro, mas questões que margeiam os versos de Casais, pois se o sujeito poético, no desvario, empreende a busca, podemos argumentar que a própria experiência da procura é atravessada por tonalidades afetivas próprias deste estado, permitindo ao sujeito lírico ver o mundo como estranheza. Deste modo, se aceitarmos as questões acima esboçadas como interrogações à margem do verso, podemos inferir que o que vem à superfície na procura, aberta pela incerteza, é decerto aquela estranheza que nos fala Heidegger no longo parágrafo 57 de *Ser e tempo*, estranheza que é um modo próprio de “ser no mundo”, que é “o modo fundamental, mas encoberto, de ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2011, p. 356).

Ora, se voltarmos aos mitos, nos apropriando da afirmação de Mielietinski (1987, p. 93) de que o “pensamento mitológico é por princípio metafórico”, podemos nos valer das imagens que o poema fornece para argumentar que a busca de identidade, colmatada pelo enfrentamento da incerteza, é pressentida como algo escorregadio, que foge “por entre os dedos”. A incerteza mantém o Ser no horizonte da possibilidade – afirmação que se afina ao fundamento que levou Heidegger a empreender o incompleto projeto de *Ser e tempo*.

O processo de busca de identidade é então empreendido por um sujeito lírico que carrega o sentimento de “não pertencimento”. Não está aqui, nem lá, mesmo *estando*. A “fratura”, nos moldes nietzscheanos, está justamente entrevista nas fronteiras que são esboroadas pelo poema. Se as



categorias de “aqui” e “lá” são postas em causa, poder-se-ia insistir em outra categoria: então “aonde”? Podemos trazer um filósofo francês para perto de nós, Gaston Bachelard. Em seu antológico *A poética do espaço*, o pensador fundamenta sua “topoanálise”, ou seja, o estudo dos graus de intimidade que desenvolvemos com o “espaço”, ferramenta alçada em imagens como a “casa”, o “ninho”, locais de abrigo e proteção do Ser. Embora os grandes “modelos” de construção de intimidade, para Bachelard, sejam espaços com paredes, como o “sótão” e o “porão”, podemos confrontar o pensamento de Bachelard com o poema de Casais Monteiro: qual é a “casa” do sujeito poético? Em “O que foge” – o título já nos induz à errância –, a casa, se há casa, não tem paredes (fronteiras) porque o sujeito lírico não se identifica com nenhum lugar. Por isso, o “essencial”, aquilo que verdadeiramente importa (para o poema, segundo o poema), não é a chegada, nem o resultado, mas o caminho, a experiência.

Considerações finais

Não ignoramos o fato de que o mito da busca de identidade possa se manifestar em outras obras poéticas de Adolfo Casais Monteiro, dentro do arco temporal de quatro décadas, resultando ao todo nove livros publicados (1929-1969). Em seus versos, podemos observar a recorrência, por vezes insistente, de vocábulos como vago, indefinido, fuga, abandono. Concepções que de certo modo corporizam o fundamento da “busca” no enfrentamento da incerteza – os títulos das obras de Casais Monteiro, como já mencionado aqui, também fazem parte da “obra”, são rastros; veja-se o segundo livro de poesias do autor, publicado em 1934, que carrega o título *Poemas do tempo incerto*.

Nosso intuito foi sobretudo o de concentrar a análise na obra de estreia, *Confusão*, destacando e evidenciando uma estrutura de “não lugar”, desencadeada pela incerteza, análoga aos mitos, partindo da compreensão de que os mitos nos encontram no campo da experiência vivida, segundo Campbell. Abordagem aproximativa que nos permite legitimar uma “intenção” mítica na incerteza, a partir de Casais Monteiro. Localizar esse “mito da busca” já na primeira obra do autor nos permite não apenas evidenciar que o sentimento de “não pertencimento” já está fermentado muito antes do exílio, na década de 1950, mas também nos possibilita deixar um caminho em aberto, para que em outras obras possam ser feitas essas aproximações entre os mitos e a poesia do ponto de vista da incerteza. Um caminho por fazer, como as reticências deixadas na superfície do poema.



Referências

- AUGÉ, M. **Por uma antropologia da mobilidade**. Trad. Bruno César Cavalcanti, Rachel Rocha de A. Barros. Maceió: EdUFAL; São Paulo: EdUNESP, 2010.
- BLANC, M. de F. **Introdução à Ontologia**. 2 ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, J. **O voo do pássaro selvagem: ensaios sobre a universalidade dos mitos**. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- FERRY, L. **Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUSDORF, G. **Mito y metafísica**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.
- LEONE, C. Um nosso século XX: duas hipóteses, três preocupações e uma conclusão provisória. **Revista Estudos do Século XX**, Coimbra, n. 9, p. 17-27, 2009.
- MIELIETINSKI, E. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MONTEIRO, A. C. **Poesias completas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NUNES, B. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- NUNES, B. Heidegger e a poesia. **Revista Natureza Humana**, v. 2, n. 1, p. 103-127, 2000.
- VARZI, A. **Ontologie**. Paris: Ithaque, 2010.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.



A MODERNIDADE INTERSECCIONAL NOS CONTOS DE LIMA BARRETO*

INTERSECTIONAL MODERNITY IN THE SHORT STORIES OF LIMA BARRETO

Gabriel Chagas¹

RESUMO: Lima Barreto é até hoje apagado das discussões sobre o Modernismo e classificado como “pré-modernista”. Por isso, esta pesquisa explora o conto “Um especialista”, lendo nele um impulso modernista por incluir, em sua ficção, as margens do “progresso”, mas também parte de um olhar contemporâneo de raça e gênero. Na narrativa, Lima Barreto tematiza criticamente a objetificação de mulheres afrodiáspóricas e, por isso, o conto será discutido sob a lente teórica da interseccionalidade, fundamentada nos textos de Angela Davis, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, entrelaçada à decolonialidade, a partir das obras de Frantz Fanon, Achille Mbembe e Michel Trouillot.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Lima Barreto. Modernismo. Decolonialidade. Interseccionalidade.

ABSTRACT: Lima Barreto is still erased from discussions about Modernism and considered a “pre-modernist.” This research explores the short story “Um especialista,” showing its modernist approach for including the outskirts of “progress” but also aims to provide a contemporary perspective of race and gender. In the narrative, Lima Barreto discusses the objectification of Afro-diasporic women. Therefore, I discuss the short story under the theoretical lens of intersectionality, based on the texts of Angela Davis, Lélia Gonzalez, and Sueli Carneiro, intertwined with decoloniality, based on the works of Frantz Fanon, Achille Mbembe and Michel Trouillot.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Lima Barreto. Modernism. Decoloniality. Intersectionality.

¹ Teaching Assistant de Estudos Luso-afro-brasileiros na University of Miami. Doutorando em Estudos Literários e Culturais da University of Miami. Mestre em Literatura Comparada (PPGCL/UFRJ). Pesquisador do Laboratório Estudos Negros da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/LEN/UFRJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1681-8347>. E-mail: gxd574@miami.edu.

*Artigo recebido em 29 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 29 de outubro de 2022.



Apresentação

O escritor carioca Lima Barreto (1881 – 1922) foi um importante intérprete de seu tempo histórico. Conseguiu traduzir, em sua ficção, os horrores do racismo brasileiro durante a Primeira República. Um dos textos em que o autor tematiza a violência simbólica e prática do país é o conto “Um especialista”, no qual aborda a ironia trágica da miscigenação brasileira. A narrativa, em síntese, envolve um comendador português e Coronel Carvalho, de igual origem lusitana. Esses dois amigos tinham o hábito de conversar efusivamente sobre as mulheres com que se envolviam, tratando-as como “conquistas”. Nas palavras do narrador, “em geral, eram as conquistas amorosas o tema da palestra; mas, às vezes, incidentalmente, tratavam dos negócios, do estado da praça e da cotação das apólices” (BARRETO, 2010, p. 89).

Carvalho era viúvo e “frequentava *cocottes*; conhecia as escusas casas de *rendez-vous*, onde era assíduo e considerado” (BARRETO, 2010, p. 89, grifo do autor). O comendador, por outro lado, “era casado, deixando, porém, a mulher só no vasto casarão do Engenho Velho a se interessar pelos namoricos das filhas, tinha a mesma vida solta do seu amigo e compadre” (BARRETO, 2010, p. 90). A diferença entre eles se dá porque coronel Carvalho, que não possuía nenhum tipo de comprometimento matrimonial, “só queria às estrangeiras; as francesas e italianas, bailarinas, cantoras ou simplesmente meretrizes eram o seu fraco” (BARRETO, 2010, p. 90). Todavia, o lusitano casado deixava para trás sua esposa porque “gostava das mulheres de cor e as procurava com o afincado e ardor de um amator de raridades” (BARRETO, 2010, p. 90).

Lima Barreto, assim, tece na ficção a ideia do corpo da mulher negra como clandestino e desejado, terreno em que o adultério é possível. Com a esposa em casa, adentrava o território proibido da infidelidade. Nesse sentido, o narrador faz questão de frisar que a ação se passa à noite, momento do dia que simboliza a atmosfera daquilo que não é lícito: “À noite, pelas praças mal iluminadas, andava catando-as, joeirando-as com olhos chispantes de lubricidade e, por vezes mesmo, se atrevia a seguir qualquer mais airosa pelas ruas de baixa prostituição” (BARRETO, 2010, p. 90).

Nesse ponto, a força da metáfora escolhida por Lima Barreto como fala do protagonista lusitano, em sua perspicácia e brutalidade, rege toda a narrativa: “– A mulata, dizia ele, é a canela, é o cravo, é a pimenta; é, enfim, a especiaria de requieime acre e capitoso que nós, os portugueses, desde Vasco da Gama, andamos a buscar, a procurar” (BARRETO, 2010, p. 90). Indo ao encontro de Lélia Gonzalez, desvelamos a importância dessa metáfora quando a intelectual recorre ao conceito laciano de *objet petit a*, cuja definição, em linhas gerais, pode ser um objeto de desejo impossível de ser atingido.



(...) quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto *a*; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento (2018, p. 210).

Atento aos imaginários que configuram a balança colonial, Lima Barreto faz uma proposital alusão às especiarias desejadas pelos portugueses durante as invasões da Idade Moderna. Se pensarmos no caso lusitano, o tema da navegação e da predatória violência colonial opera como uma das bases que compõe o discurso nacional português até os nossos dias. A pretensiosa ideia de um “país de navegadores” tem seu início no pioneirismo lusitano na corrida imperialista, ainda no século XV, mas se desdobra em profundas consequências durante as gerações subsequentes.

Nesse tema, talvez o exemplo mais pertinente esteja no canto III d’*Os Lusíadas*, de Camões, ao definir Portugal como “cume da cabeça de Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa, / E onde Febo repousa no Oceano” (s/d, p. 36). Na epopeia, Portugal é a terra que inicia o mar, uma poderosa imagem repetida ainda hoje quando se quer dar nome às belezas geográficas do país.

Tendo sido a ponta de lança da expansão marítima e erguido grande parte de seu poder sobre o saque de riquezas alheias, o imaginário nacional português dá lugar central ao mar há alguns séculos. Dessa maneira, ao fazer o personagem lusitano comparar-se a Vasco da Gama e chamar a mulher brasileira de “especiaria”, Lima Barreto consegue, de uma só vez, problematizar toda uma tradição colonial de romantização dos navegadores. Com este artigo, portanto, almejo ler em Lima Barreto uma força decolonial que, por intermédio da ficção, desmantelou a ferida colonial que até hoje sangra em nós.

Embasamento teórico

Para a leitura que aqui me disponho a oferecer, é preciso lançar mão de teorias contemporâneas e, com elas, produzir novas lentes para ler Lima Barreto, ampliando os sentidos de sua ficção. Dito isso, nas palavras do teórico Adilson Moreira, em seu estudo sobre racismo recreativo, “é interessante observar como representações culturais sobre negros motivam atos que muitos consideram racistas, embora pessoas brancas pensem que são apenas meios aceitáveis de aproximação social” (2019, p. 22). Ou seja, o contato entre homens brancos e mulheres negras na república da qual Lima Barreto fez parte reproduzia o choque colonial da violência, um corpo a ser saqueado tal qual fora feito com as especiarias levadas à Europa.



A noção de “aceitável aproximação social” se coaduna, então, à realidade que banaliza o racismo, como a fetichização da mulher negra, tornando-a uma forma supostamente válida de sociabilidade, o que camufla os discursos de ódio perpetuados por essa prática. Portanto, recorro à formulação do filósofo camaronês Achille Mbembe para ratificar que “produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (2014, p. 40).

No caso específico que nos interessa, a noção de “mulato”, em sua origem, remonta ao termo *mulo* em espanhol, utilizado para designar um animal híbrido, oriundo do cruzamento entre o cavalo e a jumenta (SCHWARCZ, 2017). Por extensão de significado, o termo passou a designar o filho de mulheres negras escravizadas com homens brancos.

No conto de Lima, a figura da negritude feminina é, na voz do comendador, explicitamente objetificada quando descreve a mulher com quem havia se envolvido: “Não te conto! Foi um ‘achado’, a coisa, disse o comendador, depois de chupar fortemente o charuto e soltar uma volumosa baforada; um petisco que encontrei... Uma mulata deliciosa, Chico!” (BARRETO, 2010, p. 90). Com uma seleção lexical propositalmente erotizada, o narrador dá destaque ao ato de chupar o charuto e soltar sua fumaça. Logo, ter encontrado a mulher era para o homem português motivo de vangloriar-se de sua “conquista”.

Adiante no conto, define-a como “esplêndida mulata” (BARRETO, 2010, p. 91) e, novamente, como “uma coisa extraordinária! Uma maravilha! Nunca vi mulata igual” (BARRETO, 2010, p. 91). Com isso, identificamos a repetição não gratuita da palavra “coisa”, o que, linguisticamente, sintetiza a abordagem reificante do homem branco. Da mesma forma, Lima Barreto não poupa exemplos de um léxico predatório e de tom colonial, empregando, por exemplo, o verbo “apossar” em referência ao encontro: “– É isto! Fomos para a pensão Baldut, no Catete; e foi, pois, assim que me apossei de um lindo primor – uma maravilha, filho, que tem feito os meus encantos nestes quinze dias – com os raros intervalos em que me aborreço em casa, ou na loja, já se vê bem” (BARRETO, 2010, p. 91).

Assim sendo, a casa e a loja, isto é, a família burguesa e o trabalho burguês, em vez de ocuparem o lugar que deles se espera como reguladores da vida social, passam a ser tratados como “raros intervalos”. Já não mais interessa ao homem manter a vida que o teatro burguês branco, cravejados de hipocrisias, insiste em exigir. Por isso, faz da “mulata” seu encontro clandestino e em sua casa mantém a esposa, a fim de que possa atender aos requisitos de uma sociedade baseada nas aparências. Com isso em mente, a



teorização de que preciso para erigir esta análise parte exatamente da “mulata” como um conceito colonial, oriundo do violento contato que classificou os corpos não-brancos do Ocidente.

Podemos nortear essa reflexão com as palavras de Abdias Nascimento: “já que a existência da mulata significa o ‘produto’ do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se objeto de fornicação” (2016, p. 75). Com essa definição, o intelectual e ativista negro sintetiza perfeitamente uma tradição que, atravessando os séculos, gera inúmeros produtos na cultura brasileira. Basta lembrarmos, por exemplo, da canção “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo e Irmãos Valença, composta no início da década de 1930. Na letra, repetida efusivamente pelos bailes de Carnaval, ouve-se: “o teu cabelo não nega, mulata/porque és mulata na cor/mas como a cor não pega, mulata/mulata, quero seu amor” (BABO; VALENÇA; VALENÇA, 1932).

Colocada na posição de interlocutora, a mulher não é a musa inspiradora, mas sim objetificada, dado que o contato do homem branco apenas pode se dar porque “a cor não pega”. Nesse caso, escurecer-se opera como metáfora para uma relação inter-racial indesejada. Em outras palavras, a mulher “mulata” pode causar desejo, contanto que seja estritamente sexual e momentâneo. A propósito, é o mesmo princípio objetificante criticado por Lima Barreto quando atribui ao personagem português a vontade de “explorar”. Isso é reforçado na estrofe seguinte do samba de Lamartine Babo quando o eu lírico afirma: “mulata, mulatinha, meu amor/fui nomeado teu tenente interventor”, em referência aos interventores de Getúlio Vargas, que, naquele momento, já era presidente do Brasil.

Essa presença, enraizada no imaginário nacional, é atravessada por estigmas de vários tipos e enquadram essas mulheres em uma posição duplamente oprimida e associada a uma sexualidade inumana e descontrolada. O médico Nina Rodrigues, a propósito, tentando buscar características “naturais” da população miscigenada sob influência da eugenia, afirmou, no começo dos anos 1930, que “a excitação genésica da clássica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um tipo anormal” (*apud* NOGUEIRA, 2022, p. 229).

A esse respeito, Gilberto Freyre argumenta que a imagem da “mulata” está mais frequente no imaginário brasileiro porque “nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes” (2003, p. 72). No entanto, nada há de “glorificação” nesse retrato como pensara o intelectual pernambucano. Precisamos hoje ler tal afirmativa com responsabilidade e frisar que a frequência de mulheres “mulatas” no lirismo



brasileiro não se dá pelo tom idealizado que sugere o intelectual, mas sim pela tendência colonial de ver no corpo feminino mestiço um território a ser, com violência, “explorado”. Ou, nas palavras de Sueli Carneiro, as “antimusas da sociedade brasileira”.

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca (2011, p. 2).

Mantendo a perspectiva da tradição literária do século XIX, isso também se observa em momentos canônicos da Literatura Brasileira, tais como o romance *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em 1854 por Manuel Antônio de Almeida. No enredo, conhecemos a personagem Vidiinha, descrita em sua sensualidade e capacidade de atrair os homens, ainda que sem o compromisso do matrimônio. No Naturalismo, algo similar acontece no clássico *O cortiço*, de 1890, trama na qual Rita Baiana seduz o lusitano Jerônimo e arruína os planos casamenteiros de Piedade com o imigrante português. Como se nota, seduzir o homem branco e, conseqüentemente, impedi-lo de performar a figura do homem casado é tido como um destino incontornável da “mulata”.

Aliás, não por acaso, a canção de Lamartine Babo, assim como a trama de “Um especialista”, traz a imagem de Vasco da Gama como metonímia de Portugal: “Quando, meu bem, vieste a terra/ Portugal declarou guerra/a concorrência então foi colossal/Vasco da Gama contra o batalhão naval” (BABO; VALENÇA; VALENÇA, 1932). Dessa vez, o “produto exótico” oriundo da colonização desperta interesse e “concorrência”. Tal qual um tesouro escondido ou uma extensão de terra, o corpo da mulher é motivo de disputa. Não é difícil perceber, portanto, como a letra, ao fazer uso da alegria despreziosa da marchinha carnavalesca, pôde reproduzir uma série de estereótipos racistas que, em última análise, são ferramentas da colonialidade.

Essa análise comparada com a letra da canção se mostra ainda mais significativa quando nos lembramos de que Lima Barreto, provavelmente no Carnaval de 1906 ou 1907, abandonou os amigos em plena folia depois de escutar uma letra que considerava ofensiva. A marchinha, cuja composição havia se dado em 1902 por Arquimedes de Oliveira, foi gravada para o Carnaval de 1906, tendo feito grande sucesso entre os foliões: “Vem cá, mulata!/, Não vou lá não/ Vem, ó meu doce de coco,/ Que você me mata,/ Ou me deixa louco”. O biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1988) narra esse acon-



tecimento e nos conta que, ofendido, o escritor saiu da festa sem avisar os companheiros. Mais tarde, confessaria que aqueles versos lhe penetravam nos ouvidos como um insulto.

Por muito tempo, esse episódio foi visto como uma prova de como Lima Barreto tinha atitudes excessivas ou desequilibradas. Contudo, ler sua recusa dessa forma é reproduzir os males do racismo recreativo. O escritor, na verdade, percebeu que nada havia de inocente na música e ofendeu-se pois os versos o fizeram se lembrar de sua mãe, cuja morte na infância o havia marcado irremediavelmente.

Lendo com atenção a letra que enfureceu Lima Barreto, percebemos que, ao posicionar o homem branco como aquele que insiste em chamar a “mulata” a despeito da recusa, o texto sugere o caráter não-consensual envolvido em muitas relações desse tipo. O principal ponto, porém, está no verso seguinte ao compará-la ao doce de coco, o que desumaniza esse corpo como um “aperitivo” e, por fim, atribui à “mulata” a capacidade de matar o homem branco ou enlouquecê-lo. Em outras palavras, posta para fora da possibilidade de um lar nos moldes burgueses, a ela cabe exatamente o oposto, isto é, “destruir um lar” por meio de sua proibida sedução.

É o que se pode entender, implicitamente, na evocação da morte e da loucura (“Que você me mata,/ Ou me deixa louco”), uma vez que a morte é o oposto da vida, e a loucura é o avesso da razão, atributo que, aliás, era muito valorizado quando estavam em voga o cientificismo e o positivismo. Hoje, então, é fundamental tratarmos esses temas com a seriedade que exigem, ressaltando o quão nocivas são piadas desse tipo e sua aparente sutileza.

É essa a forma como produtos culturais de circulação popular fortalecem relações de poder em uma sociedade. Foi esse o caso do samba no tempo de Lima e o mesmo que fez a letra de Lamartine Babo, já nos anos 1930. A propósito, a composição de “Vem cá, mulata” incomodou tanto o escritor que, em sua participação na Revista *Floreal*, de 1907, fez questão de protestar contra a marchinha que, para ele, era hedionda.

Essa reflexão sobre diferentes momentos da cultura popular brasileira nos é útil na medida em que ilustra como feridas coloniais dessa natureza não se fecham, mas sim se atualizam. Não por coincidência, encontramos também na família de Lamartine Babo, na geração seguinte, outra reprodução desses valores e normas coloniais. Isso porque o sobrinho do cantor de “Teu cabelo não nega” seria mais um a se apropriar da imagem da “mulata” para mercantilizá-la em benefício próprio. Refiro-me ao apresentador e radialista Osvaldo Sargentelli, filho de Leopoldo de Azeredo Babo, que, por sua vez, foi irmão do compositor.



O radialista carioca fez sua fama com as dançarinas de seu programa, nomeadas como “as mulatas do Sargentelli”, expressão em que o adjunto adnominal denotando posse explica, por si só, a gritante ferida colonial que reproduzia e reforçava. O comunicador, aliás, autodenominava-se “mulatólogo”. Por isso, como aponta Rômulo Nogueira ao compará-lo ao conto do escritor carioca, “assim como o personagem do conto de Lima Barreto, Sargentelli era um ‘especialista’ no assunto” (2022, p. 226).

À interessante leitura de Nogueira, poderíamos acrescentar que a herança desse “espetáculo” no imaginário carioca é tamanha que, a despeito do seu falecimento em 2002, ainda hoje considera-se o aniversário de Sargentelli o “dia da mulata” (8 de dezembro). Nesse momento, preciso solidificar o arcabouço teórico deste percurso com a reflexão do antropólogo haitiano Trouillot sobre quais datas são celebradas por uma sociedade. Para o intelectual caribenho, decidir quais eventos são comemorados produz, inevitavelmente, silêncios sobre a memória.

No capítulo 4 do livro *Silenciando o passado*, Trouillot oferece uma instigante análise de eventos ocorridos no dia 12 de outubro, questionando o fato de que essa data, com a chegada de Cristóvão Colombo às Américas em 1492, é até hoje “celebrada” como dia de Colombo. Nas palavras de Trouillot, “a criação desse momento histórico facilita a narrativização da história, a transformação do que ocorreu naquilo que se diz ter ocorrido” (2016, p. 132).

Não é difícil, por isso, entender que existe sempre uma agenda política por trás do estabelecimento de uma nova data, festividade ou feriado. No caso de Sargentelli, qual é a narrativa com a qual lidamos? Sob o ponto de vista simbólico, por mais inofensiva que possa parecer, a escolha de seu aniversário como “dia da mulata” traz subjacente a sub-humanidade dessas mulheres. Afinal, não são lembradas por elas mesmas, mas por meio de um homem branco que enriqueceu através da exploração midiática de seus corpos. Ademais, sendo este o dia em que nasceu o apresentador, carrega-se, de forma implícita, a ideia de que foi ele o responsável por “criar” a mulata, algo que já previra Fanon (2008), ao descrever o negro como uma invenção branca do colonialismo.

Na mesma linha de raciocínio, cabe lembrar que Sargentelli se referia a essas mulheres como “mulatas que não estão no mapa”. Com essa expressão, a colonialidade do constrangedor espetáculo se aprofunda ainda mais, pois aciona no imaginário a noção de um mapa e, portanto, um terreno a ser explorado. Ou seja, se essas mulheres ainda não estão mapeadas, são corpos “selvagens”, “primitivos” e “desconhecidos” a serem cartografados e conquistados.



É o que parece ser também sugerido ao falar do “ziriguidum” como sua característica marcante, apontando para um campo semântico de mistério, indefinição e exotismo. Em outras palavras, se a “mulata” está para fora do mapa desenhado por essa cartografia, resta-lhe o lugar clandestino, submisso e perigoso. Aliás, a própria noção de cartografia que temos até hoje é profundamente europeia, branca e masculina. Por tudo isso, ao pensarmos nas “mulatas do Sargentelli”, concordamos com as palavras de Lélia Gonzalez.

A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar”. Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade (2018, p. 45-46).

Análise do conto

Mantendo no horizonte a teorização sobre raça e gênero e a “invenção da mulata”, é possível girar certas chaves na leitura de “Um especialista”. Como se nota, a objetificação desse corpo faz dele um mero assunto dentre tantos outros nos quais o homem branco poderia “especializar-se”. Portanto, com o título do conto, Lima Barreto enfatiza a oposição colonial entre sujeito e objeto que, aliás, fundamentou a forma como o “novo mundo” havia sido visto desde o século XVI. O homem branco, na posição de “explorador” e, séculos mais tarde, de “intelectual civilizado”, viria em sua posição de especialista para desbravar os corpos, paisagens e riquezas das Américas e da África, cujos habitantes, como consequência, seriam atirados à posição de objeto, uma vez que, sendo estudados, não poderiam jamais ser eles próprios os especialistas.

A catequese forçada e a implementação do sistema escravocrata no Brasil opera nesse sentido a partir da expansão marítima europeia, mas, com a ascensão da eugenia no final do século XIX, a ideia de “especializar-se” em corpos negros fica ainda mais nítida no mundo ocidental. Em outras pala-



bras, o racismo e a supremacia branca encontram (até hoje) formas de se atualizar para jamais perderem o fôlego.

Assim, enxergamos a força revolucionária de Lélia Gonzalez (2018) ao requisitar a importância de enegrecermos as bibliografias. Não se trata de uma questão meramente representacional – ainda que representatividade na Academia também importe –, mas sim uma metodologia a fim de reverter a forma como as ciências humanas têm sido conduzidas há alguns séculos, em razão da qual, na imensa maioria das vezes, o corpo negro se torna, na melhor das hipóteses, um “exótico” objeto de estudo.

No conto de Lima Barreto, encontramos a crítica irônica a esse tipo de “especialista”, razão pela qual não é exagero dizer que o autor carioca assume essa tradição para invertê-la ou, ao menos, problematizá-la. O comendador, fascinado diante da beleza negra que roubara sua atenção, conta ao amigo, em tom de vitória, que sua amante é “bem fornida de carnes, roliça; nariz não muito afilado, mas bom!” (BARRETO, 2010, p. 91 – 92). Quem sabe o que teria escrito o intelectual carioca caso tivesse conhecido “as mulatas do Sargentelli”. Certamente, esse encontro teria nos rendido preciosas crônicas do mordaz autor.

Na própria descrição de sua nova “conquista”, o tom do personagem parece reproduzir a linguagem de alguém que se enxerga não apenas em uma posição superior, mas também externa e distanciada, tal qual um analista que, sem envolvimento afetivo, realmente acredita ter se “especializado” no tema. O nariz da jovem, portanto, carregando um traço negroide, é visto como um defeito, pois, apesar de não ser tão fino, como se espera em um padrão eurocêntrico de beleza, é “permitido” no contexto em que, afinal, não se casaria com aquela mulher.

O personagem ressalta, ainda, que sua beleza “não se descreve” (BARRETO, 2010, p. 92), ou seja, o enigma de tamanho “exotismo” desperta nele uma incompreensão ambígua. Mais uma vez, é impossível não nos lembrarmos das ideologias subjacentes em Sargentelli ao afirmar que “suas” mulheres não estão no mapa, isto é, ainda não puderam ser descritas. Desse modo, se, por um lado, não possui linguagem que dê conta de semelhante deslumbramento; por outro, é preciso manter um distanciamento daquele corpo, justamente por se tratar de um tema indecifrável.

Na mesma passagem, a força satírica do narrador barretiano assume uma nota naturalista. O homem lusitano, que a essa altura do enredo já havia proferido racismos de vários tipos, é descrito segundo os moldes do romance de tese do século XIX, sendo animalizado e, por consequência, transformando-se em uma assombrosa figura, adequada às frases que usara para se referir a sua amante.



O comendador falara com um ardor desusado nele; acalorara-se e se entusiasmara deveras, a ponto de haver na sua fisionomia estranhas mutações. Por todo ele havia aspecto de um suíno, cheio de lascívia, inebriado de gozo. Os olhos arredondaram-se e diminuíram; os lábios se haviam apertado fortemente e impelidos pra diante se juntavam ao jeito de um focinho; o rosto destilava gordura; e, ajudado isto pelo seu físico, tudo nele era de um colossal suíno (BARRETO, 2010, p. 92).

Para Rômulo Nogueira, por intermédio desse fragmento, “inverte-se, ademais, os tradicionais polos da relação homem branco e mulher negra em que a representação do primitivismo, animalesco e selvagem cabe ao lado feminino” (2022, p. 225). Com efeito, o narrador não deixa dúvidas a respeito da sua posição no que se refere ao personagem. Embora o tom irônico já possa ser percebido sutilmente nas primeiras páginas da narrativa, Lima Barreto consolida, com esse parágrafo, o sarcasmo que se faz primordial na interpretação desse texto. Não há, então, qualquer tipo de respeito ou admiração pelo comendador, o que pode, facilmente, ser lido como crítica à truculência da mentalidade colonial.

O homem, então, admite que quer “prová-la, enfeitá-la, enfeitá-la e ‘lançá-la’” (BARRETO, 2010, p. 92). Logo após dizê-lo, conta ao amigo seu plano de ir com a amante para o cassino naquela mesma noite. O enredo, então, começa a delinear a horrenda revelação que surgiria em breve. Com um tom de tragédia grega, Lima Barreto já havia, na verdade, logo no começo da trama, incluído uma espécie de vaticínio que sugeria o desfecho do conto: “Nunca vi mulata igual. Como esta, filho, nem a que conheci em Pernambuco há uns vinte e sete anos!” (BARRETO, 2010, p. 91). Esse recurso se desdobra pouco a pouco para que o leitor perceba a revelação inominável que viria a seguir. O autor aqui não poupa na ironia trágica ao fazer com que o comendador se refira à amante como “filha”.

- Você tem razão, disse o comendador; Recife é bonito, e muito mais...
- O senhor, já esteve lá?
- Seis anos; filha, seis anos; e levantou a mão esquerda à altura dos olhos, correu-a pela testa, contornou com ela a cabeça, descansou-a afinal na perna e acrescentou: comecei lá minha carreira comercial e tenho muitas saudades. Onde você morava?
- Ultimamente à rua da Penha, mas nasci na de João de Barro, perto do hospital de Santa Águeda.
- Morei lá também, disse ele distraído (BARRETO, 2010, p. 95).

Por fim, envolvido com a mulher, enebriado por seu exotismo de “mulata”, o comendador defronta-se com a terrível verdade. Era sua filha.



Lima Barreto enfrenta o tema do incesto sem receio e, com ele, desfere um golpe certo nas hipocrisias, perversidades e injustiças do racismo. Afinal, o comendador estava prestes a fazer, com a própria filha, o que anos antes havia feito com a mãe da jovem.

A mulata, que ainda não se havia bem apercebido do estado do comendador, respondeu ingenuamente: – Mamãe morreu em setembro de 1893, por ocasião da revolta... Ouvei contar essa história em fevereiro. É isso.

O comendador não perdera uma sílaba; e, com a boca meio aberta, parecia querê-las engolir uma a uma; com as faces congestionadas e os olhos esbugalhados, a sua fisionomia estava horrível.

O coronel e a mulata, extáticos, estuporados, entreolhavam-se.

Durante um segundo nada se lhes antolhava fazer. Ficaram como idiotas; em breve, porém, o comendador, num supremo esforço, disse com voz sumida:

– Meu Deus! É minha filha! (BARRETO, 2010, p. 97).

Tal como a descoberta de Édipo, que fere irremediavelmente os próprios olhos ao descobrir seu crime, o comendador se vê diante de uma inominável violação. No conto, porém, não são os olhos do personagem que perdem a capacidade de ver, mas sim os nossos próprios olhos de leitores, uma vez que, após o impacto da descoberta, o narrador interrompe o desenrolar da trama. Logo, o desfecho trágico existe, mas não se desenvolve com fôlego. Em vez disso, pega-nos de surpresa, deixando para a imaginação leitora a recriação do destino dessas personagens.

Considerações finais

Com a sustentação teórica de intelectuais de nosso tempo, eu pretendi com esta análise oferecer uma perspectiva contemporânea que faça jus à potência da ficção barretiana. Em uma geração na qual importam cada vez mais os marcadores sociais da diferença, é importante mobilizar os dados de raça, classe, gênero e lugar de origem para interpretar o escritor carioca e, com ele, entender um pouco mais do Brasil. Nesta breve pesquisa, procurei lançar luz sobre essas questões, mas almejo, principalmente, chamar atenção para o fato de que, neste ano de 2022, em que comemoramos os cem anos do Modernismo oficial no Brasil, Lima Barreto também merece ser celebrado. Afinal, por brutal ironia do destino, tem também em 2022 uma efeméride, o centenário de sua morte no dia 1º de Novembro de 1922.



“Um especialista”, portanto, mostra como Lima Barreto pode ser lido em perspectiva decolonial e interseccional. A esse argumento, poderíamos acrescentar obras como “Clara dos Anjos”, “Cló”, “Uma conversa vulgar” e “Um e outro”. Em todos esses textos, o ficcionista se preocupa em tematizar a situação da mulher negra no Brasil, além, é claro, de suas diversas importantes crônicas nas quais denunciou, à frente de seu tempo, o horror do feminicídio. Lê-lo no século XXI, enfim, não é apenas render homenagem a um autor fundamental da Literatura Brasileira, mas também usar nossas lentes contemporâneas para pensarmos o que o passado pode nos ensinar a fim de cogitarmos algum tipo de futuro.

Referências

BABO, L.; VALENÇA, R.; VALENÇA, J. **Teu cabelo não nega**. Rio de Janeiro: Gravadora Victor: 1932. (3min 07seg). Disponível em <https://www.letras.com/lamartine-babo/366356/> Acesso em 16 de julho de 2022.

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

CARNEIRO, S. Enegrecer o Feminismo: A situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/> Acesso em 16 de julho de 2022, 16:56:12.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Domínio público Acervo da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Domínio Público, s/d. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf> Acesso em 16 de julho de 2022, 11:47:20.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo, Editora UCPA, 2018.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.



NOGUEIRA, R. **Direitos humanos e literatura na diáspora africana brasileira**. 2022. 408 f. Tese. (Doutorado em Direito) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

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

TROUILLOT, M. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. Tradução: Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.



AMÉRICA (LATINA) EM PERSPECTIVA NA POESIA*

(LATIN) AMERICA IN PERSPECTIVE IN POETRY

Éverton de Jesus Santos¹

RESUMO: O espaço latino-americano figura como pano de fundo em obras literárias como *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly. Na tessitura do plano histórico, há ênfase no aspecto geográfico, mormente com a menção a localidades da América Latina. Diante do exposto, este estudo, com base em Dimas (1985), Brandão (2013) e Ramalho (2013), e a partir do levantamento de alguns referentes contidos nos poemas, tem o objetivo de traçar reflexões sobre a questão da apropriação do espaço latino-americano nos poemas, de modo a chegar a um entendimento sobre a geografia do canto épico e da geografia do canto lugar como formas de validar a imbricação entre espaço e literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. América Latina. Espaço.

ABSTRACT: The Latin American space appears as a backdrop in books such as *Toda a América* (1926), by Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), by Pablo Neruda, and *Latinomérica* (2001), by Marcus Accioly. In the elaboration of the historical plan, there is an emphasis on the geographical aspect, especially with the mention of places in Latin America. Thereby, this study, based on Dimas (1985), Brandão (2013) and Ramalho (2013), and from the survey of some references contained in the poems, aims to outline reflections on the question of appropriation of the Latin American space in the poems, in order to understand the geography of epic singing and the geography of local as ways to validate the imbrication between space and literature.

KEYWORDS: Poetry. Latin America. Space.

¹ Graduado em Letras (UFS), Mestre em Literatura e Cultura (UFS), Doutor em Literatura e Recepção (UFS). Membro do CIMEEP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>. E-mail: etoosaantos@gmail.com.

*Artigo recebido em 25 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 25 de outubro de 2022.



Introdução

Este estudo se inicia com uma ressalva: não se trata de os textos literários abordados envolverem em sua composição apenas um espaço – seja mencionado, representado, simbolizado etc. O que a informação do título evidencia é a centralidade que a América Latina tem nas obras, de modo que se torna não somente o conteúdo – digamos, a matéria épica –, mas também a principal (não a única) referência geográfica e histórica sobre a qual se produzem os relatos. É com base nessa percepção que falamos em “um espaço”, ainda que, obviamente, dentro dessa mesma perspectiva, onde sejam identificadas múltiplas menções e ocorrências (continentes e subcontinentes, países, regiões, cidades, povoações etc., salvaguardadas as devidas proporções em cada uma das três obras).

Acreditamos que, tendo como pano de fundo a dimensão geográfica implicada nos textos, isso se transforma numa chave de leitura para compreender epopeias latino-americanas como as obras *Toda a América* (1926), do brasileiro Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), do chileno Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), do também brasileiro Marcus Accioly. Uma visada sobre dois dos títulos já mostra o aspecto de totalidade em “*Toda*” e “*general*” (geral), assim como se nota o aspecto espacial em “*América*” e o adjetivo “Latino” amalgamado em uma palavra que é ao mesmo tempo “homérica” e “América”, sem nos esquecermos do “*Canto*” como primeiro índice de vozeamento que o poema traz e de “latino” como aspecto referente às línguas neolatinas faladas na América, como português, espanhol e francês. É nessa confluência entre canto (no sentido ao mesmo tempo de canção e lugar) e conto (no sentido de narração, relato) que situamos a presente discussão, sendo a América Latina tanto aquilo sobre o que se canta/conta quanto aquilo que é canto/território.

Com base nessas noções iniciais, elencamos como objetivo deste estudo elaborar algumas reflexões no tocante à apropriação realizada pelos poetas quanto ao espaço latino-americano, fazendo com que seus poemas se tornem uma representação geoistórica do subcontinente (aqui também referido como região). Tal enveredamento parte da hipótese de que a geografia do canto épico e a geografia do canto lugar validam, de algum modo, a ligação estabelecida entre espaço e literatura, algo que fica evidente nas obras *corpora*. Além disso, não podemos nos esquecer de que a tessitura das nações na bandeira da Pátria Grande (expressão cunhada por Darcy Ribeiro) ou da Nuestra América (esta tomada a José Martí) compõe o ideário dos poetas em relação à integração latino-americana, algo com que vários intelectuais e políticos desta parte dos trópicos já sonharam ou sobre o que já conjecturaram.



Para tanto, faremos leituras dos textos teóricos e críticos selecionados e traçaremos paralelos com o *corpora* literário, buscando reconhecer a incidência da América Latina como pano de fundo de uma série de discursos que legitimam a existência dela como um conjunto, mas também observando a constituição dos relatos a partir da multiplicidade de referentes e ocorrências a ela relacionados.

Com isso, esperamos demonstrar que o *locus* de enunciação latino-americano está também vinculado à perspectiva do espaço enquanto dimensão essencial para se compreender diversas demandas e muitos eventos (anteriores e posteriores à “descoberta” e à colonização), sendo os poetas cantadores de uma região que, ao ser vislumbrada literariamente, avança em direção a intercâmbios culturais, na medida em que se dá o reconhecimento de aspectos históricos e geográficos de alguma maneira compartilhados, corroborando a expressividade das epopeias enquanto recursos de identificação comunitária e, ao mesmo tempo, obras de arte através das quais se aprende, se deleita, se ensina.

Algumas considerações iniciais

Inicialmente, alguns apontamentos de Antônio Dimas (1985) são relevantes para a discussão proposta, pois ajudam a esclarecer a especificidade da imbricação entre literatura e geografia. O estudioso destaca que a importância do geográfico é relativa, mas por vezes ganha evidência tanto quanto o foco narrativo e as personagens, além de ter papel determinante no desenvolvimento das ações e do enredo, ou seja, o espaço e suas noções se constituem como um viés pelo qual é possível agregar mais sentidos ao texto ou mesmo compreender a obra. Por isso, é essencial “descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1985, p. 6), para que, com isso, as relações entre o espaço e a história/o relato sejam iluminadas.

Desse modo, a função que o elemento espaço tem na literatura é mais do que algo acessório ou complementar, muitas vezes é a própria substância do texto, ficando em primeiro plano. Podemos dizer que isso se aplica às obras selecionadas de Carvalho, Neruda e Accioly pela profusão de elementos que ajudam a caracterizar a abordagem dos poetas acerca dessa região, construindo, assim, objetos literários que, conforme aponta Dimas (1985), beiram a obsessão geográfica, tão grande é a relevância dada ao todo e suas partes da América (Latina). Ou seja, considerar o local em que a maior parte dos relatos ocorre contribui para que sejam estabelecidas leituras concernentes à ambientação, atribuindo significados às escolhas realizadas pelos escritores.



Outro estudioso que pensa a relação entre espaço e literatura é Luis Alberto Brandão (2013), ressaltando a noção transdisciplinar da categoria espaço, a qual é tomada e adaptada por diferentes vertentes e campos do conhecimento, além de assinalar a ausência de um sentido unívoco para o conceito, ao qual são atribuídos definições e sinônimos como “lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território etc.” (BRANDÃO, 2013, p. 50), demonstrando a diversidade de concepções e o uso de termos diferentes, mas com a mesma intenção de remeter ao aspecto geográfico, espacial.

É importante mencionar que existem, segundo Brandão, quatro modos de abordagem do espaço mais recorrentes nos estudos literários ocidentais do século XX, a saber: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (2013, p. 58). O tipo de abordagem empregada nesta pesquisa é a primeira, representação do espaço, que, por sinal, é uma das mais utilizadas, uma vez que não se questiona o que é o espaço, ele é dado como algo “pré-dado” no universo extratextual, pré-existente, tendo características físicas e concretas. Assim, o cenário ou os lugares em que são contextualizadas as ações aparecem nas obras em forma de referentes geográficos como um recurso ficcional que, por exemplo, pode direcionar o olhar para se pensar no pertencimento ao local ou na identidade que se cria na relação firmada entre sujeito/personagens e espaço habitado, pelo qual se viaja ou do qual se ouve falar ou se conhece.

Na questão propriamente épica, Christina Ramalho (2013) faz algumas considerações que nos levam a entender os referentes geográficos como componentes da epopeia, ficando claro que podem aparecer em qualquer parte do texto. O que sobressai de mais relevante para a nossa discussão é a questão do plano histórico no que concerne ao conteúdo, emergindo daí duas categorias: “(a) especificamente histórico; (b) predominantemente geográfico” (RAMALHO, 2013, p. 109). Quanto ao plano histórico, trata-se da possibilidade que o poeta tem de tratar da história tradicional a partir de um contato abstrato, evidenciando fatos, eventos, acontecimentos, personagens, lugares, temporalidades, tudo isso em diálogo com versões tornadas matéria nos relatos épicos. Assim, é possível que a escrita de um poema longo focalize o elemento espaço como cerne do plano histórico, dando relevo a uma dimensão que pode exercer funções específicas e colaborar para o estabelecimento de diálogos e de uma cartografia literária em meio à recriação da história, no caso em questão, da América (Latina), o grande referente geográfico em que se inscrevem as ações tornadas substância nas



obras *corpora*. A partir desse aparato teórico, passaremos, na sequência, a um levantamento e algumas considerações acerca de elementos espaciais – especialmente os circunscritos à região em questão.

A América (Latina) representada: um giro pelos poemas

O contexto de *Toda a América* (1926), *Canto general* (1950) e *Latinoamérica* (2001) se situa, em maior ou menor grau em cada uma das obras, na dimensão cultural, histórica, geográfica e política da América (Latina). O uso dos parênteses é para indicar que há casos, como os de Carvalho e Neruda, em que não aparece a expressão “América Latina”, como a menciona profusamente Accioly, mas somente “América”, que se compõe nos dois primeiros poemas quase que sempre como uma designação genérica para todo o continente, mas, de certa forma, uma metonímia para se referir mais especificamente à parte latina dos trópicos.

Iniciando pelo poema de Carvalho, é interessante pontuar que houve uma edição lançada no ano de 2001, a qual conta com um prefácio de Antonio Olinto intitulado “Poema de um Continente”, texto em que se apresenta a seguinte explicação: “Éramos, como ainda somos, todos, americanos. Somos a América. Os Estados Unidos se apossaram do termo por haverem incluído em seu nome a palavra América” (2001, p. 22-23). Ou seja, a chamada América Latina seria a verdadeira América, não a do Norte, que teria tomado para si o nome, integrando-se de algum modo ao continente devido à contiguidade territorial; e é objetivando encontrar ou retratar aspectos da identidade latino-americana literariamente que Carvalho parte, nessa obra, para a criação do sentido dessa massa composta por nações irmãs que se inscrevem sob o nome de americanas, sendo filiadas pela latinidade.

Para executar seu projeto, ainda que não abarque toda a América, como propõe o título do livro, Carvalho recorre a elementos espaciais como “pampas”, “savanas”, “planaltos”, “caatingas”, “sertão”, “mangues”, designando regiões, biomas, formações geográficas que compõem o espaço latino-americano. Em relação ao termo “América”, ele aparece 34 vezes ao longo de diferentes poemas, seja em posição de vocativo, seja como continente em que ocorrem ações, significando a terra americana. Em ambos os casos, a ocorrência cria a representação de uma viagem em que o eu-lírico/narrador – a dupla instância de enunciação dos poemas épicos – atravessa os mares e chega a diferentes destinos, reconhecendo a especificidade de sua terra americana e a contrastando com a Europa. Por sinal, “Europa”, “África” e “Ásia” aparecem citados apenas uma vez em um poema dessa obra de Carvalho.



Mais diretamente relacionados à América, principalmente a Latina, mapeamos os seguintes elementos: “Brasil” (país citado o maior número de vezes) e as seguintes localidades – “Juazeiro”, “Crato”, “Ouro Preto”, “Bahia”, “Congonhas”, “Sabará”, “Copacabana”, “Marajó”, “Ribeirão Preto” e “São Paulo”; “Chile” e alguns de seus territórios – “Iquique”, “Los Andes”, “Antofagasta”, “Arica”, “Maipo”, “Punta Arenas”; “México” e uma série de cidades – “Tampico”, “Tonalá”, “Jalisco”, “Tlaquepaque”, “Xochimilco”, “San Agustín Acólman”, “Cholula”, “Puebla de Los Angeles”, “Puebla”, “Querétaro”, “Guadalajara”, “Orizaba”, “Xochimilco”, “Oaxaca”, “Tenochtitlan”; “Bolívia” e sua capital, “Sucre”, além de “Potosí”; também são citadas “Mollendo”, “Tacna” e “Oroya”, no Peru; “Puente del Inca”, “Punta de las Vacas” e “La Pampa”, na Argentina; “Pittsburgh”, “Virgínia”, “Alaska” e “Broadway”, nos Estados Unidos; “Bogotá”, capital da Colômbia; “Cuba”; as ilhas ou grupos de ilhas “Trinidad”, “Antilhas”, “Barbados”; e a região dos “Andes”.

Esse painel diversificado – que de certo modo representa um roteiro de viagem percorrido pelo diplomata Ronald de Carvalho em suas atividades – apresenta os Estados Unidos (que não compõem a América Latina), sendo possível perceber, seja nos títulos, seja no corpo dos poemas, a referência a países, capitais, províncias, comunas, estados, regiões etc. que, no conjunto da obra, recobrem uma parcela do subcontinente e demonstram o itinerário da viagem, mas, acima de tudo, valorizam a pertença a esse território de “[...] massas informes, / onde as raças e as línguas se dissolvem” e em que “o nosso espírito áspero e ingênuo / flutua sobre as coisas, / sobre todas as coisas divinamente rudes, / onde boia a luz do dia Americano!” (CARVALHO, [1926] 2001, p. 31). Assim, a ocorrência desses elementos espaciais eleva a latino-americanidade para além da europeização, da colonialidade, evidenciando a especificidade geoistórica e cultural que dá cor e forma a essa “América de todas as imaginações, do asteca / e do germano, do guarani e do latino, do / hispano e do inca, do aimoré e do saxão, / do eslavo e do africano” (CARVALHO, [1926] 2001, p. 31).

Passando ao poema épico de Neruda, *Canto general* tem um quantitativo maior de elementos e de número de ocorrências². Por exemplo, “América” aparece 62 vezes ao longo dos poemas, mas também são citados “Antártica”, “Ásia”, “Europa” e “Oceania”, além dos subcontinentes “Centro América” e “Norte América”, não aparecendo América do Sul. A menção a outros continentes não quer dizer, necessariamente, um contraste com a América como a toma o poeta em sua obra, mas vale esclarecer que, por ser a América o centro geoistórico da epopeia, o centramento do relato recai sobre ela, e, consequentemente, há um maior registro do nome desse continente.

² Em relação a *Canto general* e *Latinomérica*, não procederemos ao registro de todas as localidades mapeadas – como foi feito com *Toda a América* –, pois a quantidade de elementos é bem maior.



Ainda que não tenha sido observada, no nosso levantamento, a expressão “América Latina” para indicar a porção do continente em que de fato se situa o épico nerudiano, concebemos que o uso apenas de “América” se trata de uma metonímia, apresentando o todo como a parte, uma vez que, por exemplo, ainda que os Estados Unidos sejam mencionados, ou o Canadá, nossos irmãos do Norte, a ocorrência demonstra disparidades e oposições, especialmente em face do imperialismo norte-americano. Logo, depreendemos, nas nossas análises, que o canto geral é da América Latina, com suas dores, sua história de catástrofes, sua geografia contígua e entrecortada, sua resistência à barbárie, sua cultura mestiça.

No que diz respeito, por sua vez, ao mapeamento dos países latino-americanos e suas localidades, vemos a preocupação de Neruda em abordar ou ao menos pinçar elementos que deem conta de recobrir o território, o que torna sua epopeia uma cartografia literária. A única ressalva a ser feita é a ausência de “República Dominicana” (nominalmente falando), que não consta em *Canto general*, apenas sua capital, Santo Domingo. Já em relação às demais nações que compõem a região, 19 foram referenciadas, apesar de Costa Rica, El Salvador e Haiti somente aparecerem uma vez cada, e Argentina, Equador, Honduras, Panamá, Guatemala, Venezuela, Colômbia, Bolívia e Paraguai não terem muita expressividade – falando aqui em termos de nomeação e quantidade de ocorrências, não de importância no relato.

Por outro lado, na tentativa de justificar a maior quantidade de ocorrências observadas nos casos de Chile, México, Brasil e Peru, por exemplo, é preciso recorrer a eventos relatados na obra e/ou que dizem respeito diretamente à história do poeta. No que concerne ao Chile, além de ser a terra de origem de Neruda, é o principal microcosmo latino-americano com o qual as demandas do eu-lírico/narrador se enredam, valendo lembrar também que, antes de ser *Canto general*, a ideia do poeta chileno era compor um “Canto general de Chile”, que, por sinal, é o Canto VII da epopeia. Já em relação ao México, Neruda morou lá por alguns anos, além de ter sido nesse país, em 1950, que foi publicada a epopeia escrita na clandestinidade, pois à época Neruda estava sendo perseguido politicamente, assim como o Partido Comunista Chileno, pelo presidente Gabriel González Videla. Quanto ao Brasil, por sua vez, é mais lembrado como a pátria de Luís Carlos Prestes, político comunista que encabeçou o movimento chamado Coluna Prestes. E o Peru figura bastante na obra por ser onde se localiza Machu Picchu, a cidade em que Neruda teve a inspiração necessária para registrar a história de martírios da América. Para ilustrar o pendão integracionista na epopeia em questão, apresentamos a estrofe a seguir:



Me duele en ti mi pueblo,
toda mi patria americana,
todo lo que han roído de tus huesos
dejándote ceñida por la espuma
como una miserable diosa despedazada,
en cuyo dulce pecho roto
orinan los perros hambrientos
(NERUDA, [1950] 2011, p. 486)³.

Tais versos evidenciam a totalidade da pátria americana do eu-lírico/narrador, que se expressa angustiosamente diante da condição de dor do povo e da série de catástrofes que se seguiram ao choque – não encontro – entre europeus e nativos na América. Esse continente, do qual foram roídos os ossos e que é comparado a uma miserável deusa despedaçada que alimenta seus filhos, ou seja, a massa de povos dessa terra que sofre pela espoliação e pela transgressão com o estado de coisas anterior à conquista, em 1492 (na América espanhola) e 1500 (no Brasil, a América portuguesa), seria marcado pela dor como um laço que unifica as vinte nações. Para curar as feridas coloniais, seria preciso fazer justiça poética e reescrever uma nova história à luz do revisionismo, ultrapassando, sem esquecer, o passado de violências e martírios, como denuncia o poeta.

Na sequência, a epopeia *Latinomérica* é a que mais apresenta elementos espaciais não apenas geográficos, físicos, mas também míticos (como “Paraíso”, “Éden”, “Eldorado”, “Atlântida”), compondo uma representação geral do subcontinente e, inclusive, abarcando no relato os demais continentes e alguns países de cada um deles. Além disso, em relação às nações latino-americanas, há uma abundância de cidades, povoações, distritos, capitais, isto é, territórios situados na região, o que mostra a preocupação de Accioly em demarcar geoistoricamente sua epopeia.

Na categoria continentes e subcontinentes, a expressão “América Latina” aparece 38 vezes, e o termo “América”, 318, o que reflete a apreensão de duas entidades apenas aparentemente distintas pelo eu-lírico/narrador. Isso porque o continente americano representaria a totalidade, ao passo que o subcontinente seria uma porção, uma região. No entanto, o mais das vezes “América” é o referente utilizado metonimicamente para abarcar a pátria grande latino-americana, não necessariamente o todo que integra Estados Unidos e Canadá, pois há uma clara distinção entre as histórias desses países e as das nações desta parte dos trópicos. Em se tratando dos demais continentes, “Áfri-

³ “Me dói em ti meu povo, / toda a minha pátria americana, / tudo o que roeram de teus ossos / deixando-te cingida pela espuma / como miserável deusa despedaçada, / em cujo doce peito partido / urinam os cachorros famintos” (NERUDA, 2010, p. 428, tradução de Paulo Mendes Campos).



ca”, “Ásia”, “Oceania” e “Europa” são citados (faltando a Antártida), além de se remeter a “América Central”, “América do Sul” e “América do Norte”, constituindo, desse modo, uma cobertura em nível macro, diríamos globalizada.

No tocante à menção a todos os países latino-americanos, como dissemos, vale ressaltar que alguns têm mais expressividade que outros na tessitura do plano histórico, a exemplo de República Dominicana, Costa Rica, El Salvador, Venezuela, Honduras e Equador, cujas ocorrências não são muito significativas (porém, cabe dizer que cada país tem poemas cujos títulos são seus nomes e em que são tratadas questões específicas). O destaque, por sua vez, é dado ao Brasil, terra natal do poeta, país do qual mais se fala, seja pelo afeto e pelo nacionalismo, seja pelo maior domínio da história dele por Accioly, assim como ocorre também em Carvalho e Neruda – denotando maior relação entre poeta e lugar de origem.

Outra constatação a ser feita é que países como Haiti, México, Paraguai, Nicarágua, Cuba, Panamá, Argentina e Colômbia aparecem também com mais recorrência, mas, no conjunto, as vinte nações, ao serem citadas (sem ser necessário calcular quantas vezes para se concluir o que vamos assinalar), remetem ao chamado à identificação com a latino-americanidade e à partilha das histórias para participar da escrita da História, isto é, o fator geográfico serve como ponto de partida para, juntamente com a história, promover a comunhão entre as nações, aproximando-as e tornando o diálogo possível pela literatura. Ao invés da verticalidade dos patriotismos, a horizontalidade do transnacionalismo, essa é a proposta de integração que faz convergir o destino dos países da América Latina. Com o escopo de exemplificar como a questão da integração é trabalhada no poema em tela, trazemos os seguintes versos:

Deus te salve (PátriAmérica)
 latinunidade (pano
 de uma só bandeira) ó atlas
 de terra (mapOceano)
 MarOceano pintado
 de azul e branco (no pano
 de uma só bandeira) ó terra
 em cores (globOceano)
 ó pátria feita de pátrias
 (ACCIOLY, 2001, p. 395).

O tema da união pode ser percebido no nível da formação de palavras, observando como “PátriAmérica”, “latinunidade”, “mapOceano”, “MarOceano” e “globOceano” se constituem por aglutinação – ou pela



justaposição em “MarOceano” –, sobressaindo a ligação entre a pátria e a América (que, no caso, seria a Pátria Grande), a raça latina e a unidade (melhor dizendo, a unidade latina, que poderia ser a mola propulsora da integração), e o mapa, o mar e o globo com o Oceano (trazendo à baila o contexto das navegações e das conquistas, do expansionismo europeu). É por meio da síntese das singularidades que os países latino-americanos têm que se abre a possibilidade de pensar o “pano de uma só bandeira” e a “pátria feita de pátrias” como um tecido em que as linhas são as nações. É nesse viés que entender a unificação dessa região como uma comunidade se torna um projeto que é, mais do que uma idealização, uma realidade a ser vivenciada, na medida em que se poderia, com isso, promover um desenvolvimento mútuo e compartilhado.

Levando a discussão a um outro nível, é interessante a respeito da geografia latino-americana e do seu potencial telúrico o que escreve Luis Alberto Sanchez, visto que dialoga diretamente com nossa intenção de focalizar essa dimensão das obras aqui estudadas. Citamos:

América – no sólo América latina sino América toda – existe, pues, como un todo, en función de su geografía. El territorio la nivela, le da unidad y personería. Poco importa que el paisaje, emanación de la geografía, no atraiga directa y concretamente, como objetivo inmediato, a sus escritores, mucho más importante y decisivo es que ese paisaje, o, mejor, la fuerza de la naturaleza, imprima su marca sobre los individuos, selle con su sello a la literatura americana, explicable sólo a través de la clave de su ambiente físico (SANCHEZ, 1991, p. 47)⁴.

Nesse âmbito, proceder ao mapeamento e à quantificação de certos referentes geográficos (observe-se que, para os intentos esboçados, não mapeamos, por exemplo, as referências a acidentes geográficos naturais como rios, oceanos e formas de relevo), nos ajuda, além de situar essa emanção da geografia, a visualizar os recortes feitos pelos escritores em tela, os referentes que mencionaram, do que porventura se esqueceram ou o que deixaram fora do relato, especialmente destacando que a América (Latina) é constituída ou se constitui através de um feixe de veias abertas (entendam-se as veias, aqui, como geografia, história, cultura, política, economia

⁴ “A América – não apenas a América Latina, mas a América como um todo – existe, então, como um todo, dependendo de sua geografia. O território o nivela, dá unidade e personalidade. Não importa que a paisagem, emanção da geografia, não atraia direta e concretamente, como objetivo imediato, seus escritores, muito mais importante e decisivo é que esta paisagem, ou, melhor, a força da natureza, imprima sua marca nos indivíduos, carimbo da literatura americana, explicável apenas por meio da chave de seu ambiente físico” (tradução nossa).



etc.), fazendo eco a Eduardo Galeano (2017). Isso porque a América Latina, por um lado, ou a América (forma mais recorrente para se referir ao subcontinente de modo metonímico), não é invocada em vão, como diz Neruda, e precisa ter suas “hestórias” contadas e cantadas, como diz Accioly, e invocar/ contar/cantar perpassa exatamente revisitar o fluxo de narrativas em muitos pontos comuns, com suas personagens, seus acontecimentos e seus tempos particulares, que fazem com que o aspecto geográfico seja uma extensão do histórico e vice-versa, na composição desses poemas longos, e compreender isso colabora para se pensar o subcontinente enquanto um ente no mundo, nele imbricado e, portanto, significado; dele uma parte em comunicação com outras – maiores e menores.

Considerações finais

Diante dos apontamentos expostos, fica claro que *Toda a América, Canto general e Latinoamérica*, a despeito das peculiaridades que subjazem a cada obra, apresentam afinidades e exploram o potencial da integração latino-americana, aproximando realidades nacionais, narrando eventos ou abordando aspectos da cultura, ainda, recriando, a partir de topônimos, o sentimento de pertencimento que se expressa a partir do lugar. Numa perspectiva mais ampliada, cada elemento relacionado ao espaço é um recorte da América Latina, e o conjunto composto por cada recorte forma um mosaico, um tecido, o pano de uma só bandeira, fazendo eco, assim, a uma rede de pensadores e intelectuais que encorpam os debates quanto à unificação da região como uma transnação.

O que podemos depreender disso é que a literatura – como os exemplos de Carvalho, Neruda e Accioly – é uma via de acesso e difusão desses discursos que apregoam a latino-americanidade como identificação entre as vinte nações desta parte dos trópicos, não necessariamente uma união sob o domínio de um único governante ou um bloco com a finalidade de permitir fluxos financeiros somente, mas um conglomerado de países que se reconhecem como irmãos, aceitam suas diferenças, impulsionam suas semelhanças e se influenciam mutuamente a partir de trocas e diálogos, fazendo da solidariedade uma marca e da integração uma postura combativa para resistir aos imperialismos norte-americano e europeu, também se libertando das heranças coloniais e se projetando no cenário global.



Referências

ACCIOLY, M. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

CARVALHO, R. de. **Toda a América**. Ilustrações por Nicola De Garo. 3. ed. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001 [1926].

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

NERUDA, P. **Canto geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NERUDA, P. **Canto general**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011 [1950].

OLINTO, A. Prefácio: Poema de um Continente. In: CARVALHO, Ronald de. **Toda a América**. Ilustrações por Nicola De Garo. 3. ed. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001, p. 19-24.

RAMALHO, C. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SANCHEZ, L. A. **¿Existe América Latina?** Examen espectral de América Latina. 4. ed. Lima, Perú: Edición Luis Alva Castro, 1991.



OS LAMENTOS DA GUERRA NA PERSPECTIVA DE MULHERES NA OBRA *MAR ABSOLUTO*, DE CECÍLIA MEIRELES*

THE LAMENTS OF THE WAR FROM THE PERSPECTIVE OF WOMEN IN THE WORK *MAR ABSOLUTO*, BY CECÍLIA MEIRELES

Elionete Rodrigues Barbosa¹

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar os lamentos da guerra, trazidos por Cecília Meireles em seu livro *Mar Absoluto* (1945), sob uma perspectiva social e afetiva de um eu lírico feminino, diante da frustração e da dor causados pela perda de seus entes queridos. Desse modo, a partir de uma leitura mais atenta da escrita cecilianiana, destacando os aspectos temáticos e formais, buscaremos perceber na composição de seus poemas, o comprometimento diante de questões femininas e políticas em torno do mundo, a citar, os males causados pela guerra. Para tanto utilizaremos as contribuições teóricas de Beauvoir (2016), Lamego (1996) Moura (2016), Silva (2022) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles. *Mar absoluto*. Lamentos. Feminino.

ABSTRACT: This study aims to analyze the lamentations of war, brought by Cecília Meireles in her book *Mar Absoluto* (1945), under a social and affective perspective of a female lyrical self, in the face of frustration and pain caused by the loss of loved ones. Thus, from a closer reading of Cecilia's writing, highlighting the thematic and formal aspects, we will seek to perceive in the composition of his poems, commitment to women's issues and politics around the world, to cite, the evils caused by the war. To do so, we will use the theoretical contributions of Beauvoir (2016), Lamego (1996) Moura (2016), Silva (2022) among others.

KEYWORDS: Cecília Meireles. *Mar absoluto*. Lamentos. Feminine.

¹ Doutoranda do curso de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará-UFC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-295X>. E-mail: belionete@gmail.com.

*Artigo recebido em 30 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2022.



Introdução

O presente trabalho buscou elucidar o eu poético de Cecília Meireles na obra *Mar absoluto*, enfatizando como a leitura de alguns poemas vão compondo um cenário de desencontros, desesperança, saudades e divagações de mulheres, que perduram por toda a obra e formam uma arquitetura que diz muito, não somente da poeta Cecília, mas da mulher que sentiu os horrores da guerra vividos por outras pessoas.

Desse modo, no *corpus* dessa pesquisa serão analisados os poemas “Lamento da noiva do soldado e “Lamento da mãe órfã”, além dos estudos de teóricos que contribuirão com as reflexões apresentadas, sendo os principais: Simone de Beauvoir, em seu *Segundo Sexo: fatos e mitos* (2016), obra que esclarece sobre aspectos relevantes do que é ser mulher em uma sociedade patriarcal e os aspectos míticos da maternidade; Valéria Lamego, em *Uma farpa na Lira* (1996), e seu estudo sobre a militância de Cecília Meireles e, principalmente, o livro *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda guerra Mundial* (2016), de Murilo Marcondes de Moura, o qual esclarece muito sobre como Cecília destacou essa temática em seus poemas.

Assim, iniciaremos com a análise do “Lamento da noiva do soldado”, no qual será destacado como essa noiva vai lidar com a perda de seu amado e da concretização do sonho de se tornar esposa. Em seguida, analisaremos o poema “Lamento da mãe órfã”, no qual buscaremos os aspectos míticos da maternidade e de como essa mãe lida com a falta do filho perdido para a guerra. Por fim, traremos o poema “Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro”, publicado em 1955.

Lamentos da guerra na voz de mulheres – uma análise da obra *mar absoluto*, de Cecília Meireles

Ao propor essa interseção entre guerra e questões sociais das mulheres na obra *Mar absoluto*, trazemos a reflexão de Nelly Novaes Coelho (2003), a qual defende que a literatura é como um feixe de relações, que não nasce da pura fantasia de suas autoras ou autores, mas que germina de uma complexa interação entre o espírito criador do artista, o tempo em que ele vive e o húmus cultural herdado. Nesse contexto, Antonio Candido, no livro *Literatura e Sociedade* (1965), discute sobre o melhor vínculo entre a obra e o ambiente. O autor mostra que o valor e o significado de uma obra estavam relacionados à condição de mimese, ou seja, de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que



ela tinha de essencial. Assim, por ser uma construção simbólica, uma obra literária pode veicular preconceitos e estabelecer discriminação ou ser um elemento de emancipação.

Como diz Valéria Lamego em seu livro *Uma farpa na Lira – Cecília Meireles na revolução dos 30* (1996, p. 256): “Cecília mostrou sua militância em muitos trabalhos desenvolvidos, desde ensaios, crônicas e poemas”. Em uma carta datada de 15 de novembro de 1933 a Fernando de Azevedo, Cecília confessa:

Eu tenho esse mau costume de sofrer pelo mundo inteiro. Hoje estive num cinema e vi, num jornal da Paramount, a mobilização austríaca para vigilância das fronteiras, em vista das atividades políticas da Alemanha. Ainda agora, escrevendo-lhe, sinto lágrimas no coração daqueles homens desgraçados que já viram uma guerra, quando ainda jovens, e estão a ponto de ver outra (*apud* MOURA, 2016, p. 236).

Esse trecho demonstra o quanto as questões políticas incomodam Cecília, e que os aspectos relacionados à barbárie causada pelas guerras a sensibilizavam de forma bem particular, podendo tal fato ser percebido através das vozes poéticas que choravam seus mortos, em especial o lamento das mulheres - figuras complexas no contexto de guerra - pois assumem papéis de expectadoras (aquelas que observam e esperam) e, ao mesmo tempo, de figuras ativas, já que muitas tiveram que assumir a função de provedoras, enquanto os homens estavam em campo. E é com um olhar sensível ao contexto e a essas figuras femininas que a poeta dá voz a essas mulheres.

Assim, Cecília vai trazer uma poesia de guerra de forma bem peculiar através de um lirismo e da alusão a elementos da natureza, tão característicos na construção de seus poemas. Sobre esse último elemento, Sadilier (1984 *apud* MOURA 2016, p. 242), ao analisar o poema “Madrugada no campo”, ressalta:

a poesia de Cecília constantemente atrai o leitor para um contato com os aspectos mais íntimos e sensíveis da natureza. [...] Esta intimidade entre leitor e natureza é conseguida pelos *close-ups* do campo cujos detalhes microscópicos estão em primeiro lugar na descrição deste ambiente ao amanhecer.

Seguindo a mesma linha de leitura da autora acima, observamos que, em *Mar absoluto*, é possível perceber a construção de uma narrativa histórica que vai sendo elaborada através não somente de elementos da natureza (animais, plantas e o próprio mar), como de seres mitológicos (Diana, Helena), lugar (Cemitério de Tipoia) e até de figuras masculinas, vítimas desse



período (soldados). Como ressalta Murilo Marcondes Moura em seu livro *Mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial* (2016),

não deixa de ser surpreendente que o lirismo (de fato) delicado de Cecília Meireles tenha se mostrado, entre nós, um dos mais permeáveis aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. De algum modo, aquele “costume de sofrer pelo mundo inteiro”, de que a jornalista dera notícia no início dos anos de 1930, foi retomado pela poeta em diversas passagens entre 1939-1945 (MOURA, 2016, p. 238).

Note-se que os elementos citados acima vão servir de pano de fundo para uma leitura nítida e sensível do pesar desses eu líricos femininos que materializam o desalento, a frustração e a dor contidos na não realização de dois aspectos fundamentais na concretude da feminilidade da mulher na sociedade, a destacar: o casamento e a maternidade. Como nos diz Beauvoir (2016), “para a mulher não há divórcio entre sua condição propriamente humana e sua vocação feminina. E é por isso que, para esta, o casamento e a maternidade são tão decisivos em sua valorização social”. Nesse contexto, Cecília vai descrever a dor de quem vê a ruptura de um projeto de vida (casamento) e de descontinuidade da função materna, ocasionados pela barbárie da guerra. Para ilustrar esse pesar na voz dessas mulheres, utilizaremos o seguinte poema:

Lamento da noiva do soldado

Como posso ficar nesta casa perdida,
neste mundo da noite,
sem ti?

Ontem falava a tua boca à minha boca...
e agora que farei
sem saber mais de ti?

Pensava que eu vivesse por meu corpo e minha alma!
Todos os olhos são cegos...Eu vivia
unicamente de ti!

Teus olhos, que me viram, como podem ser fechados?
Aonde foste, que não me chamas, não me pedes,
como serei agora, sem ti?

Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu
coração...Longe e solitário... Neve, neve...
E eu ferverei em lágrimas, aqui! (MEIRELES, 2017, p. 485).



Na primeira estrofe se inicia o lamento de perder o noivo e não ver mais sentido em sua existência. Observe-se os versos: “Como posso ficar nesta casa perdida/neste mundo da noite/sem ti?”. Note-se que o segundo verso traz uma referência a tempos sombrios, difíceis, *mundo da noite*. Na sequência, na terceira estrofe, ela continua em tom confessional as dúvidas que habitam em seu coração, em sua mente. Ressaltemos a construção nesse trecho do lampejo de lucidez da voz que fala nos versos, a qual se dá conta, de forma espantada e dolorida, do quão enganada estava sobre sua vida, sobre sua pessoa, que ela vivia não por si, mas por ele, o noivo perdido, e afirma: “Todos os olhos são cegos...”. Ao usar o pronome indefinido (“todos”), deixa em destaque uma opinião e pensamentos que não são só dela, mas da sociedade em geral. A cegueira aí representa o que não se pode ver sobre o futuro, a inoperância de planos não consumados que habitam nos seres humanos, de um modo geral, daí as reticências no final, que deixam a cargo do leitor a conclusão da frase.

Ainda na análise do poema, vemos a referência aos campos de guerra e o descaso com os soldados que jazem no chão inertes e sozinhos, longe dos seus. Os versos que finalizam a última estrofe descrevem essa imagem triste que passa diante dos olhos dessa noiva: “Cai neve nos teus pés, no teu peito, no teu coração...Longe e solitário... Neve, neve...”. Notemos que a repetição da palavra neve é usada como forma de trazer a frieza, não somente climática, mas da desvalorização da vida, desse coração, no qual cai neve, que não sente mais nada, está frio, sem vida. No entanto, em seguida o eu lírico feminino finaliza com a sequência, “e eu ferver em lágrimas, aqui!”. Contrapondo-se ao substantivo neve (frieza), temos o verbo ferver (revolta), o qual mostra o quanto essa noiva/mulher sente, junto a dor da perda de seu amado, uma revolta pelo fim dos sonhos nupciais causados pela morte de um jovem, vítima de um sistema que compara a guerra como sinônimo de virilidade e patriotismo, e não como desperdício de força humana, de vidas. Além desse contraste, vamos ter também a sobreposição do amor, frontalmente contrariado pela realidade da guerra. Nas palavras de Moura (2016, p. 266), “não há como deixar de observar o choque violento que se estabelece entre o rebuscamento da declaração de amor, presente nos quartetos, e a objetividade despojada da linguagem dos dísticos, encarregada de fazer referência à guerra”.

Sobre o contraste entre “neve e ferver”, Silva (2022) conclui que:

a presença da neve pode ser relacionada com o inverno/frio do hemisfério norte, provável local em que a guerra ocorre. Com essa ambientação e levando-se em consideração a data de publicação



da obra, 1945, é possível imaginar que se trata de uma representação das consequências da Segunda Guerra Mundial. Já o verbo “ferver”, pode ser relacionado com o verão/calor do hemisfério sul, local onde supostamente a noiva ficou.

Assim, “O lamento da noiva do soldado”, através da voz feminina do poema que fala de sua desilusão provocada pela barbárie da guerra, fala de questões políticas, sociais e afetivas, trazidas na voz poética de uma mulher. Como ressalta Moura (2016), Cecília, ao falar da guerra, muitas vezes fala do amplo a partir da perspectiva do miúdo, ou seja, o luto de uma noiva, ou de uma mãe que veremos logo em seguida, representa a dor de muitas mulheres que vivenciaram perdas semelhantes, mostrando com isso como a guerra deixa sequelas na vida de muitas pessoas.

Sobre os lamentos femininos, ainda temos “O lamento da mãe órfã”. Poema que fala da dor e desalento de uma mulher que perde o sentido da vida com a morte de um filho. Paralelo à uma alusão à guerra, observamos nesse poema a não- materialização de mais um dos temas da feminilidade, talvez o mais importante, que é a maternidade e os laços que unem mãe e filho.

Sabemos que as correntes teóricas radicais, como as da Beauvoir ou Judith Butler, consideram a maternidade como o eixo central da “opressão das mulheres” pois, na opinião das autoras, sua realização determina o lugar das mulheres na família e na sociedade; no entanto, mesmo com toda essa discussão sobre o que ser mãe significa para o público feminino, o filho ainda é considerado, culturalmente, como um ser que tem uma ligação com sua genitora que vai para além do físico, do biológico. Não obstante, é preciso levar em conta que o tema da morte de um filho é, em si, recorrente na literatura. Podem ser citados, na literatura brasileira, o poema “Cântico do Calvário”, do poeta romântico Fagundes Varela, e o poema “Ser”, do modernista Carlos Drummond de Andrade. Ambos os autores falam sobre a perda de um filho, mas na voz do pai, de um eu lírico masculino, que trata da dor da perda do filho amado e a certeza de que é finda sua presença.

Semelhante ao poeta, Cecília Meireles, traz o tema da morte do filho só que evocada por uma voz feminina, a da mãe, mas que também é construído com base em dois eixos: o da materialidade e o da espiritualidade. Para essa análise, vejamos o seguinte poema da autora:

Lamento da mãe órfã

Foge por dentro da noite,
reaprende a ter pés e a caminhar,



descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes,
corre entre a lua e os mármore,
vem ver-me,
entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habita,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos!
Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermentos do chão, desfigurado e decomposto!
Não te envergonhes do teu cheiro subterrâneo,
dos vermes que não podes sacudir de tuas pálpebras,
da umidade que penetra teus finos, frios cabelos
cariciosos.

Vem como estás, metade gente, metade universo,
com dedos e raízes, ossos e vento, e as tuas veias
a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés.

Não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora
também te trouxe,
porque hoje és dono do caminho,
é meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!

Conduze-me aonde quiseres, ao que conheces, - em teu braço
recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas,
arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os senhores
e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadá-
veres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.
(MEIRELES, 2017, p. 513).

O poema é composto por cinco estrofes, as quais trazem uma narrativa de uma mãe que suplica, que invoca a vinda do filho morto. Esse chamamento é representado pelo verbo *vir* no presente, “Vem”. A forma imperativa do verbo mostra a urgência da súplica do retorno do filho por uma mãe que anseia sua presença.

Cecília procura intensificar a dor dessa mãe que, em princípio, sabe que o filho está morto, mas que, mesmo ciente de sua situação de decomposição, o quer perto de si. Para tanto, a poeta divide o poema em dois eixos, sendo que o da materialidade vai surgir nas duas primeiras estrofes, as quais vão falar da morte, pois o eu lírico invoca o morto a fugir de onde está. Temos também a descrição de aspectos bem explícitos sobre o que



o corpo (matéria) sofre no processo de decomposição, como os descritos na segunda estrofe: “Vem para perto, nem que já estejas desmanchado/em fermentos do chão, desfigurado e decomposto/Não te envergonhes do teu cheiro subterrâneo/dos vermes que não podes sacudir de tuas pálpebras/da umidade que penetra teus finos, frios cabelos/cariciosos”. Note-se que a riqueza de detalhes do ato de decomposição da matéria aproxima essa mãe (e o leitor), em tempo presente, do filho falecido, como se fosse possível vê-lo fisicamente. Tal descrição também serve para mostrar o processo que separa o ser vivo (a mãe) desse mundo (de decomposição), em que o filho morto submerge, misturando-se com a natureza. E ela, mãe, traz o sentimento à descrição quando, de forma carinhosa, refere-se aos cabelos “cariciosos”, como se pudesse, ou desejasse, tocá-los.

Para trazer à tona a espiritualidade, o inimaginável, a autora introduz na terceira estrofe um ser híbrido que ainda não se transformou e se foi completamente, que está “metade gente, metade universo”. Assim aborda o aspecto mítico da maternidade no poema, nessa representação de uma ligação entre mãe e filho que ultrapassa a esfera carnal e que, no texto, tem o poder de mudar os rumos da existência e a certeza que a morte deixa para a humanidade, como visto na sequência: “não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora/também te trouxe”. Desse modo, essa mãe suplica ao filho que fuja, mesmo que temporariamente, que mude o caminho traçado para ele e venha buscá-la, já que representa toda e qualquer forma de companhia e amor que possa surgir para ela. Assim, o eu lírico justifica seu apelo: “és dono do caminho/é meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!”. Veja que os verbos estão sempre no presente, o que intensifica ainda mais a mensagem de que ele “é” tudo na vida dela. Mesmo morto, ele ainda é o centro, ou seja, a morte não conseguiu desfazer esse laço entre ambos. E, portanto, conclama este filho: “recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas”; assim como ela o recebeu em seu nascimento, e que juntos busquem o desconhecido, levando os resquícios do que foi vivido aqui na terra, ou seja, “arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte/ estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim”.

De forma esclarecedora sobre os aspectos estéticos e temáticos da poética de Cecília, Moura (2016, p. 250) destaca que:

Nada em Cecília Meireles é simples, apesar de sua falta de afetação. Muita coisa em sua poesia parece, à primeira vista, familiar: o léxico, em geral discreto; as formas, passíveis de serem associadas ao acervo da tradição, em especial ibérica; porém, algo sempre



foge a esses esquemas gerais, e esse algo é, justamente a grande poesia da autora, que atinge um alto grau de pessoalidade e de engenho a partir de elementos tão compartilhados.

Essa tensão trazida pela autora em abordar elementos, aparentemente, comuns, mas com grande valor reflexivo, pode ser constatado em todos os poemas de *Mar Absoluto*, mas de sobremaneira no último verso do poema acima, quando traz os termos “princípio e fim/princípio no fim”, colocados de forma sinônima e complementares, o que ressalta a importância de se pensar de forma mais profunda o nascimento de uma pessoa, sua passagem pela terra dos vivos e sua morte. Sendo, no entanto, esta última a responsável pelo resumo de todo o sentido da vida. Tal comparação fica ainda mais intensa quando fica nítido no poema que a existência da mãe só se justifica pela vida do filho e, ao perdê-lo, a vida dela não faz sentido. Ele era sua motivação e sua função neste mundo, e cabia-lhe então, assim como ela lhe deu a vida, de forma paradoxal, trazer a dela novamente através da morte.

Note-se que o poema ainda fica aberto a várias interpelações e enigmas a serem decifrados nessa imagem descrita de forma tão simbólica. Diante disso, seguindo adiante as análises desses elementos que envolvem natureza e pessoas, temos como exemplificação um poema que traz reflexão sobre afetividade, questões sociais, feminino e contexto de guerra mesmo não estando em *Mar absoluto* ele completa a análise pensada para esse artigo. Para essa descrição, contaremos com o poema *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*, publicado em 1955.

Esse poema foi fruto de uma viagem realizada por Cecília Meireles à Itália na década de 1953 quando visitou o cemitério militar brasileiro. De acordo com Moura (2016), Cecília dá notícia de sua primeira visão do cemitério de Pistoia:

Cemitério Militar Brasileiro...Um cemitério de jovens – sem tristeza. A tristeza é ver como ficam os capacetes dos soldados, depois de uma rajada de metralhadora. E recordar que, dentro daquele capacete, esteve uma cabeça querida. [...] Mas os fazedores de guerra são lá criaturas humanas! (MOURA, 2016, p. 259 *apud* Crônicas de viagem, 1999, p. 79).

A leitura que a poeta faz sobre o cemitério dos pracinhas brasileiros, que se encontravam em outro país, longe de seus entes queridos, não tinha nada de bonito, mas de triste. E para demonstrar esse sentimento no poema acima, ela procura, através do recuo do eu e de certo distanciamento em



relação aos problemas do mundo, apontar, de forma crítica, a crueldade e pragmatismo da realidade.

Os versos descrevem desde a chegada dos soldados, o momento de guerra (fogo) até o fim (morte). Para isso, a poeta divide o poema em oito estrofes, sendo a partir do primeiro verso da segunda estrofe já descreve a morte deles. Assim vai construindo uma leitura que mostra que os soldados chegaram cheios de expectativas boas em relação à guerra. Verificamos isso nos termos “felizes, sorriso, esperança”, intensificados pelos adjetivos “grande, largo e forte. Isso seguido de um olhar admirador desse eu lírico que os consideravam “belos”.

No entanto, como se observasse a cena, em tom confessional, o poema inicia a segunda estrofe trazendo à tona uma quebra de expectativa, uma dura realidade pois “Marte, porém, soprava fogo/por estes campos e estes ares”. Dois versos para ilustrar, sem delongas, o início e o fim desses jovens. Daí em diante a poeta traz um tom melancólico ao descrever o sepultamento deles: “E agora estão na calma terra/sob estas cruzes e estas flores/cercados por montanhas suaves”, assim, utilizando-se desses elementos da natureza, Cecília vai abrandando a descrição e, de forma muito poética, compara o túmulo com dormitório e morte com sono: “São como um grupo de meninos/ num dormitório sossegado”.

Contudo, o último verso finaliza com dois pontos, o que prenuncia uma explicação do que de fato acontece, e, nesse momento, ela traz o elemento feminino: as mães. Mulheres que suplicam a presença do filho morto. Um sofrimento que parece não ter fim, é duradouro, e que, “de muito longe/ entre as mil cortinas do tempo”, ainda vai perdurar. E os “jovens” / “meninos” / “crianças”, são os filhos dessas mães que “esperam que ainda acordem/como foram, fortes e belos”, antes desse “falso jogo atlético”, idealizado por “homens desumanos”. Fica nítida a metaforização da poeta ao referir-se a guerra como jogo atlético seguido do adjetivo rude e sintetizada em metralha e sangue. Note-se que ao colocar o verbo no presente, “metralha”, o poema apresenta uma oralidade em tempo real, o que dá ainda mais exatidão e destaque na violência sofrida pelos soldados e que tudo resulta em sangue, dor e saudade de vozes que não podem ser ouvidas, “longe”, levadas pelo vento. Contudo, a natureza novamente toma a cena e acolhe, recebe esses filhos. Como descreve Moura (2016), o cemitério se forma através da analogia das montanhas suaves, como paredes, nuvens imensas como os lençóis e calma terra, perfumada de flores como o leito.

Moura (2016, p. 260), ressalta que:



O poema tem um andamento rítmicos próximo ao da fala, o que lhe proporciona a tonalidade calma sem deixar de ser dramática. Observem-se a sintaxe e a pontuação, gramaticalmente convencionais e explicativas, assim como a fluidez na concatenação das frases e das ideias, sem contar o entrelaçamento, quase imperceptível, “natural”, entre os tempos verbais do passado (a guerra) e do presente (repouso).

Assim, ainda tentando elucidar o eu poético de Cecília Meireles em *Mar absoluto*, é possível enfatizar como a leitura desses poemas vão compondo um cenário de desencontros, desesperança, saudades e divagações de mulheres, que perduram por toda a obra, que formam uma arquitetura que diz muito, não somente da poeta Cecília, mas da mulher.

Considerações Finais

Diante do estudo realizado pode-se identificar o quanto Cecília Meireles era uma pessoa sensível a dor dos outros, e que através da riqueza de um léxico muito bem selecionado, conseguiu compor, com sutileza de detalhes, um conflito armado nada sutil, como ela mesma traduz – “rude”, levando do indivíduo/nacional para o coletivo/internacionalista. Ressalte-se que, ao contrário do que muitos críticos acreditam, a autora não pode ser enquadrada somente como a “pastora de nuvens”, que escreve a partir de um espaço recolhido, íntimo, privado e bucólico, e que não se envolve com assuntos relacionados ao contexto social da sua época, e por que não dizer, da atualidade, já que as temáticas tratadas em alguns de seus poemas mostraram um olhar sensível e crítico diante da dor de muitos, sobretudo, das mulheres. Desse modo, em *Mar absoluto e outros poemas*, o contraste é o pano de fundo central da obra: enquanto de um lado se lê a simplicidade da natureza, a expressão declarada de amor de noivas e mães, e a beleza dos seres e das pessoas, do outro se vê sangue, saudade e lágrimas como reflexo da barbárie da guerra.

No tocante ao universo feminino, a referida obra é recheada desses desabaços, que mostra a intensidade com que uma luta armada deixa na vida de muitas pessoas. Isso feito com um acabamento tão expressivo que, muitas vezes, demonstra o quanto os lamentos são, em sua maioria, uma pintura poética desse cenário - que ela mesma define como “sóbrio” -, daí a escolha por tantos poemas narrativos, os quais trazem proximidade ao que está sendo vivido e sentido, assim como o grande “Elegia”, que fez



para sua avó, Jacinta Garcia Benevides. Assim, Cecília, compartilha com seus leitores sua inspiração poética e um léxico sensível para descrever uma natureza intrigante e criaturas profundamente humanas repletas nelas do que é belo, feroz e sublime.

Referências

- BEAUVOIR, S.. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2016.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade** – Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- COELHO, N N. **O conto de fadas**: símbolos mitos arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.
- LAMEGO, V. F. **A farpa na lira** - o jornalismo de Cecília Meireles na revolução de 30. Mestrado em Comunicação Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MEIRELES, C. “Mar absoluto” (1945). In: MEIRELES, C. **Poesia completa**. São Paulo: Global, 2017.
- MOURA, M. M. **O mundo sitiado**: a poesia brasileira e a Segunda guerra Mundial. São Paulo, Ltda, 2016.
- SILVA, R. D. A construção do feminino no poema “lamento da noiva do soldado”, de Cecília Meireles. In: **II Colóquio de pós-graduação em Letras**, CPGL-Campos de Assis, São Paulo. 2011, p. 175-179. Disponível em <http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373298718.pdf>. Acesso em 9/06/2022.



APROXIMAÇÕES: O ENSAÍSMO LITERÁRIO DE ANTONIO CANDIDO À LUZ DE MÁRIO DE ANDRADE*

APPROACHES: THE LITERARY ESSAYS OF ANTONIO CANDIDO SIDE BY SIDE OF MÁRIO DE ANDRADE

Vinícius Victor A. Barros¹

RESUMO: À luz das especificidades do gênero ensaio, discutimos as aproximações e os contrastes possíveis entre a prática ensaística e a crítica literária de Antonio Candido e Mário de Andrade. Argumentamos que algumas características essenciais do ensaio estão presentes em importantes produções dos autores e que vão para além das simples inserções de recursos estéticos de linguagem aos procedimentos de análise crítica. Procuramos evidenciar que o caráter ensaístico da crítica literária de Antonio Candido, especialmente, provém de uma extensa e sinuosa tradição que, no Brasil, começa a tomar força no romantismo e se consolida no modernismo, com lugar de destaque para a produção de um dos seus maiores intelectuais: o poeta e, também, crítico literário Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Candido. Mário de Andrade. Ensaio.

ABSTRACT: Side by side with the specificities of the essay genre, we discuss the approximations and possible contrasts between the essayistic practice and the literary criticism of Antonio Candido and Mário de Andrade. We argue that some essential characteristics of the essay are present in important productions of the authors and that they go beyond the simple insertion of aesthetic resources of language to the procedures of critical analysis. We seek to show that the essayistic character of Antonio Candido's literary criticism, especially, comes from an extensive and winding tradition that, in Brazil, begins to gain strength in romanticism and is consolidated in modernism, with a prominent place for the production of one of his works greatest intellectuals: the poet and also literary critic Mário de Andrade.

KEYWORDS: Antonio Candido. Mário de Andrade. Essay.

¹ Doutorando em Estudos Literários, PPGLL-UFG/CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9445180194072983>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3342-3312>. E-mail: victorbarros.adm@gmail.com.

*Artigo recebido em 30 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2022.



À guisa de preâmbulo: o crítico e o poeta

No Brasil, especificamente, a crítica literária dialética encontra nas figuras de Antonio Candido e Roberto Schwarz dois de seus maiores expoentes. Ambos os autores, ao longo de décadas de reflexão, elaboraram um ângulo de visão particular que propôs repensar as complexas mediações entre as formas de representação artística e a sociedade. Em outras palavras, a visada posta em prática por esses críticos consistia em afirmar o primado da forma do objeto, buscando *pari passu* estabelecer o seu substrato social na própria obra literária – algo que não é óbvio, muito menos fácil de se pôr efetivamente em prática. Essa posição metodológica de análise e interpelação da literatura e suas relações com a realidade, inédita no país até então, foi elaborada e exposta tendo a assimilação da forma ensaística como linguagem fundamental. No que concerne especificamente a figura de Antonio Candido, uma de suas preocupações centrais foi estabelecer um alcance democrático para a sua produção intelectual, algo que, conforme demonstraremos, veio na esteira dos intelectuais modernistas, em especial sob o signo da influência de Mário de Andrade.

Tanto em Antonio Candido, quanto em Mário de Andrade, a prática do ensaísmo foi capaz de aliar o rigor do pensamento crítico a uma escrita singular que se faz notar, dentre outras coisas, pelos fortes traços autorais e, principalmente, pela simplicidade e comunicabilidade – isso, contudo, sem cair em qualquer tipo de reducionismo ou simplificação dos assuntos a serem tratados. Como resultado, a crítica literária no sentido defendido e praticado por Candido, por exemplo, almejava ser compreendida tanto por leitores especializados, quanto por alunos e diletantes – o que, em boa medida, talvez, justifique o fato do crítico costumeiramente ser lembrado não apenas por sua extensa e importante contribuição à pesquisa na área da literatura, mas também pela formação de outros tantos intelectuais comprometidos com a popularização do ensino e o adensamento da reflexão crítica nos mais diversos segmentos do conhecimento.

Este empenho de popularização do conhecimento se traduz no esforço de Candido em expressar, com o máximo de clareza possível, o complexo do conceito e da teoria. Tal vocação, fruto de extenso trabalho e estudo, assume muitas vezes, conforme observa Arrigucci Jr. (1992, p. 185), a dimensão de um importante ato político, haja vista que em contexto social como o brasileiro, com poucos possuindo acesso à cultura e a educação de qualidade, “a retórica da complicação do discurso pode funcionar como instrumento de dominação política ou da mais solene mistificação”. Em Antonio Candido, a



reconhecida dimensão empenhada de popularização do conhecimento difere largamente da figura do intelectual isolado em sua “torre de marfim” que contempla o mundo exterior, em atitude de indiferença e distanciamento a qualquer compromisso com os desafios sociais.

O ato político que envolve o engajamento na democratização do saber, aliada a peculiaridade de uma exposição crítica livre de amarras dogmáticas, bem como a marca de certo tom íntimo de oralidade, permite aproximar o ensaísmo da maneira como foi praticada por Candido à produção de alguns dos intelectuais e artistas que estiveram à frente do modernismo brasileiro. Lembramos, em especial, a proximidade à escrita e ao pensamento de um dos maiores expoentes do movimento: Mário de Andrade. Intelectual esse cuja vastíssima produção se caracterizou, dentre diversos outros motivos, por ressoar, no mesmo tom, certo compromisso com a popularização do conhecimento e da cultura e uma refinada proposta estética de vanguarda literária. Para além disso, Mário de Andrade foi poeta inovador, professor de música, turista aprendiz, pesquisador da cultura popular brasileira (coordenou, entre 1935 e 1938, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo) e, por fim, grande crítico de arte. Dentre essas profícuas atividades, o polímata reuniu um sem-número de escritos, ocasião em que se destaca o caráter ensaístico de seu pensamento e de sua exposição – algo que pode ser interpretado, na chave da época, como uma, das várias, subversões do escritor à norma estabelecida, que primava pelos longos, exaustivos e empoados tratados científicos.

Os textos propriamente ensaísticos de Mário de Andrade, embora cubram uma porção de temas, como podemos verificar, por exemplo, em *A escrava que não é Isaura*, de 1925, interligam vertentes distintas da produção intelectual do autor. Desse modo, as questões da crítica de arte e da literatura confluem, na obra do autor, para uma percepção capaz de integrar a composição estética e a consciência social, tema esse que será desenvolvido em *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943, e que também está na raiz da crítica literária de Antonio Candido. Assim, a escrita ensaística de Mário, lhe permitiu uma imprecisão metodológica fecunda, entretanto, há de se pontuar, trata-se de uma imprecisão que não implica em abandono ou mesmo anarquia do método de análise que, por sua vez, foi sempre preciso, sofisticado e voltado para reconhecimento da potencialidade política da arte inerente ao projeto estético do movimento modernista.

Em Mário de Andrade, essa disciplina para com a análise das obras de arte, em especial a literatura, não se deu senão com muito aprimoramento da consciência técnica. De modo que o poeta desenvolveu uma intensa e co-



erente atividade que o distanciou, em certa medida, dos seus companheiros de modernismo e o aproximou do grupo de jovens intelectuais que surgiam no contexto da Universidade de São Paulo no decênio de 1930, entre eles Candido. Vale a pena lembrar que essa aproximação não ocorreu sem atritos. Na mordaz concepção do próprio poeta a seriedade acadêmica do grupo de jovens intelectuais era de “maciça sensatez”, “burrice lenta e grave dos Paulistas” (ANDRADE apud DUARTE, 1985, p. 200) – algo que viria a ser endossado por Oswald de Andrade que, a respeito do excesso de seriedade desse grupo de acadêmicos, cunhou uma alcunha para defini-los: “os chato-boys”.

Seja como for, Mário foi escolhido por Antonio Candido e seus companheiros para apresentar o primeiro número da revista de cultura *Clima*, justamente por ser ele um autor que concretamente viveu e tematizou as dificuldades afetivas, intelectuais e políticas de uma geração de críticos que não se acomodou com a harmoniosa estabilidade de princípios e métodos definidos, e sim na atualização crítica constante, afastada de qualquer convicção repetitiva e autorreferenciada. Tema esse que direciona o ensaio “Elegia de abril”, publicado em maio de 1941, na revista e que faz uma forte autocrítica do papel dos intelectuais brasileiros na sociedade, em especial, da geração do próprio Mário de Andrade (2002, pp. 208-209), que assevera: “nós éramos uns inconscientes”, e arremata provocando, “amontoados nesta minerva (minerva ou mercúrio?...) da fase dos simpatizantes, não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpassem de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte”.

Dito de outra maneira, Mário reafirma sua confiança “na potência moralizadora da técnica”, pois, para ele, é no compromisso com a técnica, com o método, que se define uma conduta capaz de livrar o artista e o intelectual de quaisquer formas de conformismo: “se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista” (ANDRADE, 2002, p. 216). Resta, portanto, discutir em que medida a técnica de análise e a liberdade ensaística se relacionam e se completam, tanto no crítico Antonio Candido, quanto no poeta Mário de Andrade e quais as possíveis influências desse sobre aquele.

O ensaísmo literário como uma “suposta” herança modernista

Para Arriguicci Jr. (1992, p. 183), a suposta “herança” do modernismo, capitaneado por Mário, na produção intelectual de Candido pode parecer inesperada à primeira vista, uma vez que o crítico pertence à geração da década de 40, caracterizada principalmente por uma formação universi-



tária rigorosa e que já não encontrava seus modelos naqueles intelectuais de outrora, apesar de todo o contato e reverência que pudessem ter, por exemplo, com o próprio Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Sérgio Milliet.² Curiosamente, porém, “o traço oral da linguagem dos ensaios de Candido parecem dar continuidade a uma literatura, como a modernista, que se construiu muito mediante a imitação da fala [...] apropriando-se de torneios da língua coloquial” (ARRIGUCCI JR., 1992, p. 184). Dessa maneira, assim como as produções literárias e as investigações críticas dos principais nomes do modernismo brasileiro, os ensaios de Candido também são marcados por uma prosa calcada na linguagem oral e com origem na conversa culta, sem afetação, tributária do diálogo e da conversação respeitosa com o interlocutor – que, por sua vez, é sempre incentivado a contribuir à construção do argumento.

Para Ligia Chiappini (1999, p. 59), a concepção de ensaio de Candido, aberta e rigorosa, assim como na aula, parece nascer de uma profunda intuição – aperfeiçoada na longa prática da pesquisa e da docência – de que, “para lidar com textos e pessoas, é preciso combinar razão e sensibilidade, empatia e distância, afirmação e dúvida, concentração com alguma dispersão, direito à palavra com direito ao silêncio”. Por isso, tanto o ensaio crítico como a aula, são praticados por Candido como um trabalho consequente e responsável, que não abre mão da objetividade como esforço, da busca pela verdade por intermédio do debate e da beleza das ideias. Algo que também foi uma atitude de referência de Mário de Andrade quando, na juventude, por seu talento musical e habilidade didática, a um só tempo rígida e descontraída, foi convidado a lecionar Teoria Musical no Conservatório Dramático e Musical da cidade de São Paulo.

De volta ao ensaio, no Brasil, o gênero só ganha expressividade de fato com a popularização dos folhetins e periódicos no século XIX. Nessa época, o texto ensaístico passa a integrar um espaço de ampla receptividade do público leitor, tornando-se indispensável para a divulgação de ideias, de textos de criação literária e de análises das mais variadas. Alexandre Eulálio (1989, pp. 25-26) confirma o importante papel dos periódicos, especialmente para a crítica literária, na popularização de ideias e do texto ensaístico que “através de contato direto e constante com o público letrado, do qual ao

² Vale destacar também a figura de Gilda de Melo e Sousa que, além de grande ensaísta e filósofa, foi casada com Antonio Candido e prima de Mário de Andrade, com quem morou dos 12 anos de idade até se casar. Portanto, desnecessário pontuar a relação de intimidade entre o crítico e o poeta modernista. Mais detalhes sobre essa relação ver *A palavra afiada* (2014), da própria Gilda de Melo. Outro ponto interessante de aproximação pessoal de Candido com os próceres do modernismo é a relação, de idas e vindas, é verdade, do crítico com Oswald de Andrade – de quem chegou a ser padrinho de um dos filhos.



mesmo tempo acompanha e dirige o gosto, essa prosa será o veículo mais direto para a decisiva oralização da língua literária”. Décadas mais tarde, o ensaio participará ativamente do processo de Independência do país, atuando como veículo privilegiado para a veiculação do pensamento liberal, além de se fazer presente na ordem do dia da crítica literária de teor nacionalista que tanto marcou as produções de nossos escritores e intelectuais românticos.

Já ao início do século XX, o ensaísmo se estabelece definitivamente como meio característico para a exposição de ideias de uma nova geração de intérpretes e pesquisadores que procuravam discutir as peculiaridades sócio-históricas do país. Nas palavras de Antonio Candido (2000b, p. 113), “é característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio”; prova disso é o surgimento de importantes nomes e obras do chamado “ensaísmo social brasileiro”, como Paulo Prado e *Retrato do Brasil* (1928), Gilberto Freyre e *Casa-Grande e Senzala* (1933), Sérgio Buarque de Holanda e *Raízes do Brasil* (1936), apenas para citarmos alguns nomes importantes. Além desses intérpretes do Brasil, os intelectuais expoentes do modernismo, a exemplo dos já citados Mário de Andrade e Oswald de Andrade, também incorporaram em suas produções literárias o viés de pesquisa e reflexão que se popularizava pelo país.

Nesse sentido, o contexto de surgimento e afirmação do modernismo é bastante conturbado e está intimamente relacionado aos desdobramentos do modo e do meio utilizado para se pensar o Brasil da época. Trata-se de um período marcado por fatos como: as manifestações sociais dos decênios 1910 e 1920; o intenso diálogo dos intelectuais com as vanguardas europeias; a contestação dos sistemas técnicos e teóricos de viés estruturalista que já não davam conta das especificidades da cultura produzida no país, dentre outros acontecimentos. Esse agitado contexto sociohistórico, marcado pela renovação de ideias e pelo engajamento político, contribuiu para que o ensaísmo de um intelectual como Mário de Andrade se desenvolvesse lado a lado à sua prática poética. É o que se pode notar facilmente no “Prefácio interessantíssimo” presente em *Paulicéia Desvairada*, publicado em 1922, ocasião em que o autor explora as potencialidades do texto ensaístico recorrendo à organização fragmentária de citações e versos junto à uma rebuscada reflexão estética que reivindicava ao modernismo a liberdade de criação poética face à imposição de métodos prévios (ANDRADE, 2013, pp. 63-73) – algo que, guardado os devidos contextos e objetivos, pode ser lido também nas formulações teóricas de Adorno (2012, p. 19), que nos lembra a “alergia” do ensaio a qualquer tipo de “obtusos espírito dogmático”.



Para João Luiz Lafetá (2000, p. 158), Mário de Andrade vai além: ele “não se preocupou simplesmente em expor a teoria de sua prática, mas fez questão de que a teoria fosse, ela mesma, vazada na forma – entende-se: na linguagem – que procura justificar e explicar”. Isso justifica, em boa parte, a recusa do intelectual modernista ao apego com as explicações teóricas e ao uso indiscriminado dos conceitos e terminologias nas ocasiões em que se propunha a refletir sobre as particularidades estéticas da literatura e a realidade social brasileira. Assim, somente o texto ensaístico seria capaz de oferecer a liberdade necessária para uma exposição que se preocupa tanto em debater a teoria e as implicações conceituais imanentes do objeto abordado, quanto a própria prática de trabalho intelectual e o desenvolvimento dos argumentos.

De acordo com Ligia Chippini (1999, p. 59), assim como a aula de Candido “é escrita, acabada e, ao mesmo tempo, oral e aberta ao improviso, seu ensaio é completo e claro em si mesmo”, ainda assim seu texto também é “elíptico, seletivo, inconcluso e aberto à produção de novas relações e novos significados propostos pelo leitor”; trata-se, para a autora de um “pensamento em processo, que está sempre examinando, Tateando, tentando, retomando”. Em Candido, para além de mero recurso de exposição e construção dos argumentos, a “alergia ao dogma”, conforme propõem o programa adorniano (cf. ADORNO, 2012), constitui ainda uma posição crítica ante a complexa e nunca imediata relação entre a Literatura e a Sociedade; um jogo difícil entre análise e síntese, buscando o equilíbrio para nem amarrar excessivamente os fios do pensado e do escrito, engessando o sentido, nem afrouxá-los demais, deixando-os escapar” (CHIAPPINI, 1999, p. 59). Roberto Schwarz também aponta para o sentido adogmático do ensaísmo de nosso crítico, ao dizer:

Até onde vejo, Antonio Candido nunca foi fanático de conceitos, nem aliás de métodos. No seu trabalho a acuidade estética e a reflexão histórica pesam mais que a teoria abstrata, a qual qualificam segundo a circunstância. Sem prejuízo da bibliografia atualizada, a relação independente com as inovações conceituais de Europa e América do Norte é um dos segredos da sua inteligência crítica (2019, p. 264).

Como se vê no “Prefácio à terceira edição” de *Literatura e Sociedade*, de 1965, Antonio Candido (2000a, p. 1-2) buscou sempre desenvolver um método crítico que fosse a um só tempo estético e histórico, afim de evitar o ponto de vista “paralelístico” que separa os aspectos sociais da sua perti-



nência com relação ao estético da obra. Trata-se de uma “crítica integradora” pensada com o intuito de mostrar, e não apenas enunciar teoricamente, de que maneira as obras se constituem a partir de “materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser” (CANDIDO, 2010a, p. 9). A partir desse processo, denominado pelo autor anos mais tarde de “redução estrutural”, os dados externos ao objeto literário são pensados em relação a maneira com que o artista os configura e pelo modo com que esses mesmos dados passam a atuar tanto na organização da obra como no esclarecimento da própria realidade.

A preferência por compreender a “interpretação em funcionamento”, assim como a forma do ensaio propõem, implica em pensar à mercê das variações do próprio objeto, com maior atenção à plausibilidade da exceção do que à da regra, no que diz respeito à autoridade de um método delimitado. A diferença, o inquietante, as oscilações particulares do objeto artístico, aquilo que escapa das discussões doutrinárias em si, não são apenas consideradas pela crítica de Candido; tais singularidades assumem, na maioria das vezes, lugar de destaque na interpretação das complexas relações entre Literatura e Sociedade. É o que se percebe, por exemplo, em dois famosos ensaios de análise literária publicados pelo autor na década de 1970: “Dialética da malandragem” (1970) e “De cortiço a cortiço” (redigido em 1973). Ensaios nos quais seus roteiros, “com suas etapas muito diversas, cujo encadeamento é sempre uma surpresa”, talvez seja mais elucidativo do que “a indicação dos seus conceitos principais” (SCHWARZ, 2019, p. 265).

Retomando brevemente, em “Dialética da malandragem” (1970), Candido inicia o ensaio discutindo diretamente a recepção crítica de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. O crítico constata que uma linha dessas recepções, orientada por leituras pouco atentas de um estudo de Mário de Andrade, advoga que a obra pertenceria ao gênero do romance picaresco. Ao contrastar semelhanças e diferenças com a tradição picaresca, Candido observa que o fator decisivo para abandonar tal caracterização é a diferença de princípio estruturante do romance com relação à picaresca que se dá por diversos fatores. O protagonista Leonardo Filho será visto, então, não como um pícaro da tradição europeia, mas como um autêntico malandro – figura histórica que, segundo Schwarz (1989, p. 131), sintetiza: a) a dimensão folclórica universal do trickster e a dimensão folclórica local de um Pedro Malasarte; b) um clima cômico datado – o pe-



ríodo regencial e produção jornalística satírica; e c) uma intuição profunda de movimento de um extrato específico da sociedade brasileira à época (os homens livres e pobres).

A partir da análise das ações e da caracterização de Leonardo Filho, Candido observa a existência de oscilações entre as esferas sociais da ordem e da desordem, cujas idas e vindas do herói atuam também no movimento que vai da parte (o personagem) à totalidade (o livro). “Se o protagonista for assim, é de esperar que o livro, tomado no conjunto, apresente a mesma oscilação de algumas analogias e muitas diferenças em relação aos romances picarescos” (CANDIDO, 2010b, p. 21). Trata-se de uma análise em sentido dialético que observa nas páginas das Memórias a formalização estética dos elementos históricos e sociais ao seu redor. Dizendo o mesmo noutras palavras, em “Dialética da Malandragem” (1970), Candido identificou o princípio mediador que organiza em profundidade, e a um só tempo, tanto os dados da ficção, quanto os dados do real, sendo, assim, parte essencial dos dois planos – do Rio de Janeiro oitocentista e da estrutura formal da obra.

Esse achado crítico, além de incidir luz nova sobre a tradição de interpretações do romance, também atesta a congruência entre aquilo que há de melhor da crítica literária de Antonio Candido e as potencialidades oferecidas pela forma do ensaio, gênero sob o qual foi concebido o estudo das Memórias. Em “Dialética da malandragem” (1970) o modo como os argumentos são expressos e se organizam entorno da estrutura textual, bem como o encadeamento da sequência lógica das ideias, que obedecem a arrojados movimentos de avanços e digressões ante ao tema proposto, são indícios de como a forma ensaística é aproveitada por Candido. Outro exemplo importante é a recusa às soluções aceitas a priori (a filiação ao romance picaresco) ou comandadas pela autoridade de um método qualquer (a tradição de leituras estritamente estruturais ou sociológicas), em prol de uma solução até então inédita (o malandro e a dialética da ordem e desordem). O ensaísmo de Candido, portanto, identifica as perguntas que o próprio texto literário emite, propondo novas indagações e redirecionando tais questionamentos às experiências com o mundo. As respostas a tais indagações não procuraram fundamentar suas hipóteses em postulações definitivas e perenes, pois, conforme observa a definição de Massaud Moisés (2012, p. 613), o campo de ação do ensaio “é o livro pensamento, sujeito em contínuo reexame, aberto a novos ensaios” a fim de funcionar “como etapa de uma busca que constitui a própria natureza e a de todo saber que se pretenda convivente”.



À guisa de epílogo

Para Célia Pedrosa (1994, p. 80), as dúvidas e inquietudes encontradas na postura e na produção de Mário de Andrade “são talvez a mais importante aprendida na leitura dos textos de Candido”. Isso se dá porque, ao longe dela, o leitor se vê “seduzido” pela expressividade e exemplaridade de uma crítica que aponta para além da individualidade do intelectual por trás do texto, mas também sua perspectiva social e política. Organizandose em função dessa “dupla perspectiva”, Célia Pedrosa (1994, p. 81) nos diz ainda que, tanto a escritura de Candido, quanto a de Mário, se impõe como gesto simultaneamente firme e flexível, de definição e questionamento, “é daí mesmo que advém sua força sedutora – proporcional a sua capacidade de revelar ou sugerir lacunas, ambiguidades e contradições inerentes a toda atividade vivida e pensada como aventura”.

Na obra dos autores, portanto, sobressai a motivação que implica a tentativa de compreender as várias posições e configurações possíveis do objeto literário, sempre com liberdade e prudência – o que é, essencialmente, ensaístico. Instrumento crítico por excelência, o ensaio avança por tentativas, experimentações e tateios, deixando-se guiar pela imaginação crítica do autor; assim, a procura de novos ângulos de desvendamento, avançando sobre o já dado, corresponde a um impulso ao mesmo tempo experimental e inquiridor na demanda do conhecimento. Nessa direção, o ensaísmo praticado por Candido e Mário guia-se, em maior grau, por uma relação dialética entre o instinto e a experiência, do que necessariamente por um conjunto de regras estritas, sem, contudo, desprezá-las quando bem assente. Em entrevista a Manuel da Costa Pinto (2002, p. 1), Candido, por exemplo, reafirma esta inclinação à uma espécie de leitura intuitiva, pois acreditava que “o crítico muito estrito em matéria de teoria e método acaba tendendo a tratar apenas as obras que se enquadram nos seus pressupostos”; diz ainda que “o espírito analítico depende de uma inclinação natural do convívio com certos textos, além das oportunidades de receber influências diretas ou indiretas”.

Em “Lembrança de Mário de Andrade”, do livro *O observador literário* de 1959, um dos raros momentos em que Candido se debruça mais sobre a personalidade do poeta modernista do que propriamente sobre sua produção, o crítico ressalta alguns aspectos da inteligência e do trabalho de Mário que merecem ser pontuados. Aspectos esses que, se não estivermos forçando a nota, podem ser colocados lado a lado com as práticas e concepções do próprio crítico literário. Diz Candido (2008, p. 91) que Mário, “possuindo da inteligência uma concepção ao mesmo tempo alta e simples, via nela um ins-



trumento de revelar beleza e servir ao próximo, condicionando, entretanto, por técnicas pacientes e habilidosas, hábitos meticulosos e regulares”. Para nosso crítico, o poeta modernista “tinha o culto da solidariedade humana e só se entenderá a sua obra levando isso em conta”; possuía o “desejo de se realizar com autenticidade, o de servir, usar a inteligência, num espírito por assim dizer público” (CANDIDO, 2008, p. 92). Nada mais próximo, então, da prática, da conduta e da dimensão do pensamento de Antonio Candido.

Não é preciso ir mais longe para se verificar como os autores encontraram no ensaio a forma privilegiada de exposição dos seus pensamentos e de suas visões de mundo solidárias e humanistas. Para além da simples inserção de recursos estéticos de linguagem aos procedimentos de análise, o ensaio potencializou a essência crítica de dois espíritos essencialmente “do contra”, acostumados a se posicionarem firmemente na contramão de qualquer tipo de moda e tendência redutora. Assim, o senso do relativo e a flexibilidade para evitar o ponto de vista único, buscando sempre a crítica integradora; a procura pelas mediações nada evidentes entre o assunto a ser tratado e o concreto da realidade; a precisão e clareza da prosa, capaz de tratar dos assuntos mais complexos em termos simples, sem incorrer em rebaixamentos; o respeito à natureza imanente do objeto, suas contradições, instabilidades e regras de composição, enfim, são todas características que fazem do ensaio, nas mãos desses mestres, uma prazerosa e produtiva deambulação crítica face à marcha forçada da produção em série do conhecimento.

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012. p. 15-46.

ANDRADE, M. Prefácio Interessantíssimo. *In*: ANDRADE, Mário de. **Pauliceia Desvairada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 59-76.

ANDRADE, M. Elegia de abril. *In*: ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 207-220.

ARRIGUCCI JR., D. Movimentos de um leitor. *In*: D’INCAO, Maria Angelo; SCARABÔTOLO, E. F. (org.). **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. cap. Crítica e Ensaio, p. 181-204.

CHIAPPINI, L. Um mestre no ensino e no ensaio. *In*: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido**: Pensamento e militância. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Humanitas/FFLCH/USP, 1999. cap. Perfis de Antonio Candido, p. 52-60.



EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. **Língua e Literatura**, São Paulo, ano XIV, v. 17, p. 9-54, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114000>. Acesso em: 19 out. 2021.

CANDIDO, A. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000a. p. 1-16.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000b. p. 101-126.

CANDIDO, A. Lembranças de Mário de Andrade. In: CANDIDO, A. **O Observador Literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. cap. Terceira parte, p. 91-95.

CANDIDO, A. Prefácio. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010a. p. 9-14.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010b. p. 17-48.

DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

LAFETÁ, J. L. As poéticas da juventude. In: LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. cap. A consciência da linguagem (Mário de Andrade, I), p. 153-157.

MOISÉS, M. O ensaio. In: MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 595-622.

PEDROSA, C. O medo e a viagem. In: PEDROSA, C. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. cap. 1- Um homem do seu tempo, p. 66-82.

PINTO, M. C. A vocação crítica de Antonio Candido. **Revista Cult**, São Paulo, 11 set. 2002. Entrevistas, p. 1. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/vocacao-critica-de-antonio-candido/>. Acesso em: 27 out. 2021.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 129-156.

SCHWARZ, R. Sobre Antonio Candido. In: SCHWARZ, R. **Seja como for: Entrevistas, retratos e documentos**. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 264-269.



OS MACOBEBAS E O MACUNAÍMA DE JOAQUIM CARDOZO*

THE MACOBEBAS AND MACUNAÍMA BY JOAQUIM CARDOZO

Thayane Verçosa¹

RESUMO: Na peça “Marechal, boi de carro” (1975), Joaquim Cardozo apresenta a localidade de Muribeca completamente destruída pelos macobebas, seres caracterizados, principalmente, pelo seu caráter destrutivo. Dessa maneira, o monstro Macobeba, personagem originalmente criado por Júlio Bello, dá origem a um grupo de criaturas, sem que o seu criador seja sequer mencionado na trama – diferentemente do que acontece com Macunaíma. Na mesma peça, ao contar uma cena de convívio com este, um personagem fala que ele era o mesmo do livro de Mário de Andrade. Assim, contrastaremos aqui o modo como Macobeba e Macunaíma, figuras centrais do Modernismo brasileiro, são refigurados na peça, bem como refletiremos acerca das diferenças nos modos de reelaboração dos mesmos. Para realizar tal análise, um estudo comparativo entre os personagens mencionados, mobilizaremos conceitos que compõem uma reflexão contemporânea sobre o estudo das personagens, como, por exemplo, o conceito de refiguração, tal como concebido por Carlos Reis.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Cardozo. Macobeba. Macunaíma. Refiguração.

ABSTRACT: In the play “Marechal, boi de carro” (1975), Joaquim Cardozo presents a place called Muribeca, that is completely destroyed by macobebas, a group of creatures characterized by their destructive behavior. Thus, the monster Macobeba, first created by Júlio Bello, gives rise to a group of beings, even though Júlio Bello is not even mentioned in the play. On the other hand, Macunaíma, created by Mário de Andrade, also appears in the play, but just like he is in Mario’s book. One of the characters of the play tells a story in which he meets Macunaíma and he is pretty much the same. Therefore, we are going to compare how Macobeba and Macunaíma, very important characters of Brazilian Modernism, are refigured in the play, highlighting the differences in their re-elaborations. In order to produce this analysis, a comparative study of the mentioned characters, we are going to use concepts that are part of a contemporary reflection on the study of characters, like the concept of re-figuration, developed by Carlos Reis.

KEYWORDS: Joaquim Cardozo. Macobeba. Macunaíma. Re-figuration.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na UERJ, bolsista da CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9680-8252>. E-mail: thayanevercosa@hotmail.com.

*Artigo recebido em 30 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 28 de outubro de 2022.



Macobeba

No dia 7 de abril de 1929, o primeiro texto sobre o monstro Macobeba foi publicado no periódico pernambucano *A província*, antecedido pelo título – “Macobeba é mais feio que o cão” – e por um breve resumo, não assinado, caracterizado pelo tom de novidade: “Em artigo para *A província* o Sr. José Mathias inicia hoje uma série de revelações sensacionais sobre um tal Macobeba, bicho horroroso que está aparecendo nas praias do sul”². Ocupando um espaço considerável da terceira página do periódico, composta pelo extenso texto e pelo desenho da criatura, feito por Manoel Bandeira – um importante artista gráfico e desenhista pernambucano –, o primeiro relato da aparição do monstro destaca algumas de suas principais características bem como alguns de seus feitos, que, no decorrer dos textos, se tornam recorrentes:

Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos. Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de lobisomem, enorme cabeleira [...] de “Mãe-d’água”, feroz como “João Galafoice”, traiçoeiro e rápido como o “Pai do Mato”, o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa. [...] Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de “Lobisomem”. Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes (MATHIAS, 1929, p. 3).

Além de ser, em alguma medida, inserido na tradição folclórica brasileira, uma vez que a única saída para livrar a localidade dos horrores provocados pelo monstro parece ser a união de “João Galafoice”, “Pai do Mato”, “caiporas” e “Mãe-d’água”, também se destaca na passagem supracitada os diversos elementos que constituem seu caráter animalesco-diabólico: a sua velocidade; o modo como, por onde passa, deixa tudo queimando; o seu

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).



acre cheiro que entontece as pessoas – composto, inclusive, pelos vapores de enxofre deixados pelo diabo –; a sua ferocidade; a sua maldade; e o seu comportamento destrutivo.

A mencionada caracterização permanece na maior parte dos textos sobre o monstro, publicados de abril a setembro de 1929 no mencionado periódico. Nesse período, Macobeba é o protagonista de 28 textos que abordam seus malfeitos, seu caráter destrutivo, sua genealogia, entre outros. Desse total, 26 foram escritos por José Mathias, pseudônimo do senhor de engenho e escritor Júlio Bello – amigo de Gilberto Freyre, diretor do periódico à época das publicações sobre a criatura –, um por Estevão Pinto e o outro por José Lins do Rego. É possível pensar que as 26 publicações formam uma espécie de unidade, uma vez que apresentam diferentes acontecimentos vividos pelo monstro que, de certa maneira, se sucedem.

Por outro lado, ainda que publicados no mesmo periódico, os textos de Estevão Pinto e de José Lins do Rego diferem significativamente das aventuras de Macobeba contadas por Júlio Bello. Em “Qual é a família do Macobeba?”, o antropólogo reflete acerca do surgimento da criatura, garantindo: “Com toda a certeza, o macobeba será um desdobramento de um dos mitos secundários, a saber, a Yara, o boi-tatá, o saci, o lobisomem e o hipupiara” (PINTO, 1929, p. 2), defendendo também que: “O macobeba – espécie de lobisomem malfazejo, aparecido ultimamente em Pernambuco – surgiu, portanto, num momento propício, que é o do período áureo do folclorismo nacional” (PINTO, 1929, p. 2). Assim, ele concebe a personagem como um derivado tardio da mitologia indígena brasileira, sendo, desse modo, um produto do folclore nacional.

O autor de *Menino de Engenho*, por sua vez, apresenta diferentes utilidades da criatura monstruosa, ao contar, por exemplo, que aprendeu a corografia de Pernambuco acompanhando as andanças do personagem por diferentes rios, engenhos e regiões, ou ao defender aquilo que ele apresenta como uma espécie de função pedagógica da criatura com as crianças:

Entre os meus dois meninos esse retrato é capaz de liquidar com a vontade mais impertinente. E diga-se, de passagem, não há vontade mais decidida e mais firme que a de um menino que quer uma coisa. Para mim [...] o Macobeba, Deus há de me perdoar a imagem, caiu-me do céu. É só falar no nome do bicho e os meninos a amolecer a vontadezinha impertinente. [...]. Macobeba renovou para o mundo dos meninos essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo. Macobeba é o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí. Porque, repetindo uma palavra



dos modernos, em matéria de destruir ele realiza uma “totalidade”. Para mim ele foi um descanso (REGO, 1929, p. 3).

De acordo com José Lins do Rego, para as crianças o Macobeba é “o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí”, despertando, conseqüentemente, “essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo”; assim, a exibição do retrato ou a menção ao monstro parecem bastar para amedrontar os meninos e demovê-los de determinadas atitudes. Além disso, o autor de *Fogo Morto* também revela o medo despertado por Macobeba em uma camada mais popular da sociedade, ressaltando como uma parte da população passa a temer a criatura. Nesse movimento, ele acaba desvelando dois modos distintos de recepção da personagem: (i) o popular/infantil, no qual o monstro é realmente temido pelo seu caráter destrutivo e predatório, e (ii) o intelectual/literário, modo pelo qual a criatura é admirada por características diversas, como, por exemplo, suas utilidades, sendo, inclusive reapropriado por outros autores.

Assim, é no segundo modo de recepção que podemos conceber a retomada e reelaboração do personagem por escritores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Manuel Cavalcanti Proença e Joaquim Cardozo, sendo refigurado pelos mencionados escritores de modos bastante diversos, em meios variados, com publicações em diferentes estados brasileiros. Enquanto o autor de *Pauliceia desvairada* ironiza o aspecto diabólico-assustador original do monstro em uma crônica publicada ainda em 1929 em um periódico paulista, Graciliano Ramos, em 1930, com a utilização de um pseudônimo, publica duas críticas políticas alegóricas nas quais funde o monstro a um político local, a fim de criticar o messianismo na política. Jorge de Lima, em 1945, por sua vez, reelabora o monstro como uma espécie de vilão em dois textos repletos de elementos maravilhosos, publicados em um periódico carioca. Manuel Cavalcanti Proença, em 1959, tal como Graciliano Ramos, também elabora uma crítica alegórica, agora ao caráter diabólico do capitalismo, ao figurar o monstro como o presidente de uma megacorporação totalitária e predatória, o vilão a ser combatido e derrotado no seu *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*.

Joaquim Cardozo, por sua vez, na peça “Marechal, boi de carro”, composta por três quadros, inicia o primeiro deles com a localidade de Muribeca completamente destruída pelos macobebas, que acabaram de deixar o local, como anuncia o personagem chamado Primeiro homem em sua fala inicial: “O poder não está nas armas / Não está na força a coragem. / Os macobebas fugiram / Somente resta a paisagem” (CARDOZO, 1975, p. 253). Nesse ce-



nário do que sobrou após a destruição feita pelas criaturas, ele dialoga com outros dois personagens, o Segundo Homem e o Terceiro Homem, buscando compreender o que eram tais seres, a partir, principalmente, do caos instaurado por eles. Assim, o Primeiro Homem, que tem a sua fala inicial interrompida pela passagem de um carro de boi – cujo destino vai sendo decidido ao longo da peça –, continua: “Os macobebas; quem sabe / De onde vieram tantos seres / Nunca vistos. Tantos seres... / Não se sabe bem quem eram / De onde surgiram assim, / Com seus costumes estranhos / Pois cangaceiros não eram / Nem tampouco eram bandidos / Ou salteadores de estradas” (CARDOZO, 1975, p. 254-255).

Ao negar, por uma espécie de eliminação, que os macobebas fossem determinados tipos de bandidos, ele é respondido pelo Segundo Homem da seguinte forma: “Bem armados é que estavam / De punhal e mosquetão / E levaram Muribeca / A uma grande danação / Suponho que eram demônios / Pelos crimes de então; / Pelas misérias que aqui / Cometeram” (CARDOZO, 1975, p. 255). Nessa dificuldade de categorizar os tipos de crimes, eles começam a tentar definir os macobebas como criaturas demoníacas, o que é reforçado pelo Terceiro Homem:

Logo quando / Na cidade se instalaram, / Depois de tantas pessoas / Terem ferido ou matado / À nossa matriz rumaram / À nossa grande matriz / E dela a Santa tiraram: / Nossa Senhora das Dores / E em seu lugar colocaram / Uma mula sem cabeça / Por isso penso que são / Gente do inferno enviada / Por Satanás” (CARDOZO, 1975, p. 255).

Assim, em uma espécie de progressão, que vai de “seres” a “Gente do inferno enviada / Por Satanás”, o diálogo entre os três personagens, que se inicia com a tentativa de inserir os macobebas em categorias de criminosos humanos – tentativa essa, porém, sempre acompanhada de negações – conclui que talvez as criaturas não fossem humanas. Logo, nesse crescente, o Segundo Homem levanta a possibilidade de que eles fossem demônios, dado o caráter perverso de seus crimes. O Terceiro Homem, por sua vez, ao mesmo tempo em que reforça esse elemento demoníaco, ao contar que eles substituíram a imagem da Santa pela de uma mula sem cabeça, traz um elemento folclórico para a caracterização das personagens, o que é respondido pelo Primeiro Homem da seguinte forma:

Não... Não... Nada / Disso; porém, eu suponho / Que não sendo cangaceiros / Nem bandidos, ou de estradas / Salteadores, talvez fossem / Gênios da terra surgidos / Surgidos da pedra bruta



/ De uma noite antecipada / Talvez ciganos, boêmios... / Talvez antigos bandidos / Surgidos do chão da morte / Por coisa feita ou feitiço / Que comunica a má sorte, / Que contra a nossa cidade / Tenha armado algum demiurgo / Com macabra crueldade (CARDOZO, 1975, p. 255-256).

Ainda que não haja um consenso, tampouco uma definição, os diferentes depoimentos convergem para a mesma caracterização, isto é, a dos macobebas como criaturas malignas, demoníacas, destrutivas e malvadas, algo reforçado pela resposta do Terceiro Homem: “Seja assim, ou de outro modo / Tenha sido o seu serviço, / O certo é que Muribeca / Passou aflições incríveis / Com a chegada e a maldade / Dos macobebas” (CARDOZO, 1975, p. 256). Depois dessa sequência de tentativas de definição com a constante presença do elemento maligno destrutivo e predatório, os personagens vão elencando outros feitos dos macobebas – no caso, as suas invencionices –, o que é conjugado com a apresentação de algumas criaturas que têm nome próprio. Dessa maneira, após o Segundo Homem concordar: “Basta somente aludir / Às invenções imprevistas / Às loucas iniciativas – Partido sujo e infeliz – / Que os ladrões aqui tomaram” (CARDOZO, 1975, p. 256), o Primeiro Homem continua da seguinte forma:

E os seus chefes. Esquisito / É enumerá-los: o chefe, / O que logo aparecia, / Com orgulho se chamava / Comandante Mulamanca; / Um outro se dizia / Capitão Caxerenguengue! / Um terceiro se nomeava / Sargento-mor João Bulhufas, / Que sempre comendo estava / E sempre soltando bufas (CARDOZO, 1975, p. 256-257).

Se, por um lado, quando os macobebas são pensados enquanto grupo, o que se ressalta inequivocamente é o seu elemento destrutivo, quando eles são apresentados individualmente, há um tom cômico, elaborado com um humor popularesco, configurado a partir do uso de trocadilhos e de palavras de duplo sentido. Isso pode ser percebido quando os personagens falam de uma das professoras da universidade criada pelos macobebas:

PRIMEIRO HOMEM / E a mestra que lecionava / Erotológica atual? / Como era que se chamava? / Do seu nome não me lembro. //
TERCEIRO HOMEM / É verdade; do seu nome / Também não me lembro. Esqueci: / Mas era assim qualquer coisa / Como doutora Cocota, / Professora Maricota / Não sei bem, não me recordo. //
SEGUNDO HOMEM / [*Explicando*] / Mas... tratava-se da ilustre; / Da mais célebre de todas / Que deste assunto entendia. / – Esta



cadeira ensinava / A muito ilustre doutora / De origem italiana,
/ De nome internacional; / Era a doutora Ancoreta / Della Bella
Chochota. Ah! / De que prestígio gozava / Na famosa Academia!
(CARDOZO, 1975, p. 260-261).

Aqui, o mencionado humor popularesco feito a partir de piadas de duplo sentido fica bastante evidente: desde o nome da disciplina ensinada pela professora, passando pelo nome italiano dela, até a garantia de que ela “gozava” de “prestígio”, os elementos são elencados com o intuito de provocar o riso, tal como quando os personagens falam de outras disciplinas da universidade:

SEGUNDO HOMEM / Na sua universidade / Também matérias exóticas / Se ensinavam, se aprendiam, / Ciências como as seguintes:
/ – Bestialógica analítica, / Cadeira que era regida / Pelo doutor Rabanete. / – Geometria operatória / Do doutor Zebralezinho, / Onde enxertos se faziam / Os possíveis e impossíveis / Cagafobética artística, / Regida pelo eminente / Professor Canguru / E tantas e tantas outras... (CARDOZO, 1975, p. 259-260).

Os nomes das disciplinas e dos professores são apresentados aqui também com um aspecto risível, sem, entretanto, tantos trocadilhos de duplo sentido como na menção à professora, na cena analisada acima. Além de todos esses elementos já apresentados e comentados, os três personagens também falam de algumas invenções produzidas pelos macobebas na universidade criada por eles:

SEGUNDO HOMEM: / Na louca Universidade / Fundaram um Instituto / De pesquisas tecnológicas: / Por simples transformações / Nas proteínas da boca / O paladar alteravam: / O que era doce se fez / Salgado. E o gosto do sal / Era mais doce que açúcar. // TERCEIRO HOMEM / O mau cheiro era cheiroso / E o cheiroso é que fedia / Convenientes mudanças / Das proteínas, diziam. / Assim, a bosta da vaca / Podia bem se comer. / Os bolotes dos cavalos / De bom gosto também eram, / Os caganitos de cabra / Nos armazéns se vendiam // PRIMEIRO HOMEM / Mas eles próprios gostavam / Era da boa comida, / Da carne de boi, / Mão de vaca e chambaril, / Da buchada e do filé; / Muito boas feijoadas / Com carne-seca e com tripa, / Com pé de porco e linguiça. / Gostavam do que era bom / E para os pobres diabos / Ficavam só destinados / Os produtos descobertos / Em suas sensacionais / Pesquisas (CARDOZO, 1975, p. 257-258).



Dessa maneira, essa espécie de inversão de sabores feita pelos macobebas, essas “mudanças das proteínas”, além de revelar um aspecto *trickster* das criaturas, revela aqui também mais uma forma de manifestação do elemento predatório deles, porque enquanto estes saboreavam vários tipos de carne, a população precisava se contentar com os excrementos dos animais, que passaram por mudanças de cheiro e de sabor para se tornarem comestíveis a fim de que sobrasse mais comida para os macobebas. Tal atitude, em alguma medida, reforça o já comentado aspecto destrutivo dos personagens, uma vez que até com a comida da população eles acabaram.

Finalmente, a partir da análise dos comentários feitos pelos três personagens, percebemos que na peça de Joaquim Cardozo vai se desenhando a imagem dos macobebas como um grupo destrutivo e predatório, que não poupa a localidade de Muribeca. Desde as tentativas de definição dos seres sem que se chegue a um consenso sobre o que eles realmente seriam, passando pelas práticas predatórias, os comentários apontam constantemente para o caráter diabólico dos personagens. Por outro lado, tal caracterização convive com passagens risíveis, como, por exemplo, quando os três homens comentam sobre os chefes dos macobebas ou apresentam alguns professores da universidade criada por eles, com um tipo de humor elaborado, principalmente, a partir do uso de trocadilhos e de palavras de duplo sentido. Ao mesmo tempo, por diversas vezes, eles mencionam diversos elementos do folclore brasileiro, apontado uma relação dos macobebas com eles, como, por exemplo, quando eles substituem a imagem da Nossa Senhora na Matriz pela de uma mula sem cabeça.

Dessa maneira, a refiguração – que, de acordo com Carlos Reis (2018, p. 421): “reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma figura ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens” e pressupõe, em alguma medida, a manutenção de “traços físicos e psicológicos que permitam reconhecer a personagem refigurada” (REIS, 2018, p. 421) – de Macobeba elaborada por Joaquim Cardozo, ao invés de simplesmente trazer, para a sua peça, o monstro criado por Júlio Bello, faz uma série de mudanças em relação à figura original. Para além dos elementos supracitados, aqui o monstro deixa de ser uma criatura individual, com o nome grafado com letra maiúscula, e passa a representar um grupo de criaturas, agora escrito com letra minúscula, tornando-se um substantivo simples. Ademais, os aspectos físicos do Macobeba de Júlio Bello – como, por exemplo, os quatro olhos de fogo, o seu grande tamanho, a sua velocidade e a sua característica vassoura (lembrada ironicamente por Mário de Andrade em sua refiguração) – não aparecem na peça.



Logo, a refiguração de Macobeba por Joaquim Cardozo parece aqui se inserir naquilo que poderíamos classificar como a cadeia de refigurações *autorais* da criatura, uma vez que, tal como Nabil Araújo concebe para Fausto, nas diferentes refigurações do monstro por autores do modernismo brasileiro: “se adensarão, na verdade, os vínculos de cada nova refiguração da mesma a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um ‘sobrenome’, a denotar, então, um laço de filiação” (ARAÚJO, 2020, p. 319-320). É justamente por isso que, tal como fizemos anteriormente de forma breve, podemos contrastar o Macobeba de Graciliano Ramos, o de Mário de Andrade, o de Manuel Cavalcanti Proença, o de Jorge de Lima e o de Joaquim Cardozo, percebendo **não só** as diferenças entre eles, mas também as mudanças em relação à figura original.

Macunaíma

Diferente desse processo de refiguração autoral que podemos identificar na reelaboração de Macobeba é o modo como Macunaíma aparece na mesma peça. No segundo quadro da obra, enquanto algumas pessoas esperam pelo leilão de um querido boi da região prestes a ser sacrificado, os personagens Capitão, Catirina, Bastião e Mateus resolvem passar o tempo conversando, de modo que este se propõe a contar uma história para “a todos divertir” (CARDOZO, 1975. p. 288), com o que prossegue:

Nesta várzea, pois, eu vinha, / Quando repentinamente / Lembrei-me de olhar o céu: / Olhei as constelações / E para surpresa minha / Estava do céu ausente / Aquela que Ursa Maior / Se chama. [...] Ia assim a caminhar / Quando vi que certo vulto / Estava se aproximando, / No outro sentido ao que eu vinha, / Pela estrada capengando. / Pensei que fosse o caipora, / Pensei mesmo em lobisomem. / Até que, perto chegando, / Vi que era o preto safado / Sem vergonha, sem caráter, / Macunaíma chamado (CARDOZO, 1975, p. 289).

Já na apresentação de Macunaíma, Mateus faz uma espécie de citação da obra de Mário de Andrade ao tratar Macunaíma como “sem caráter”, e uma referência direta à obra ao falar da Ursa Maior. Essas menções ao livro marioandradiano acontecem também em outras passagens, como, por exemplo: “BASTIÃO / E como estava o moleque / Mateus? Mais novo? Mais velho? // MATEUS / Ora, Bastião, você sabe / Que no céu não se envelhece. / Macunaíma, em verdade / Era o mesmo que morou / E que inda mora no livro / Do poeta Mário de Andrade” (CARDOZO, 1975, p. 291), ou como



quando Macunaíma lamenta sobre os rumos que os acontecimentos na Terra estão tomando: “Tudo isto aqui anda mal, / E o sem caráter sou eu!” (CARDOZO, 1975, p. 292), ou, ainda, quando diz: “– Ai que preguiça! Me disse”, ou “E a Catirina, a moleca / Que não quis brincar comigo?” (CARDOZO, 1975, p. 302). Assim, seja ao falar que Macunaíma é o mesmo que mora no livro de Mário de Andrade, ou ao trazer elementos que o leitor da obra reconhece prontamente ao encontrá-los na peça, como como o “sem caráter”, o “Ai que preguiça!” e o “brincar comigo”, por exemplo, não há dúvidas para o leitor de que se trata do mesmo personagem.

No encontro com Mateus, Macunaíma também conta duas histórias sobre a péssima administração pública, fazendo uma espécie de crítica política/social. A primeira delas diz respeito a um governante que compra uma máquina de quebra-gelo para usar no mês de novembro no Ceará. O segundo caso, por sua vez, diz respeito ao governante que construiu uma ponte de ferro para facilitar o transporte e a queima de carvão, prática já ultrapassada e inadequada à época de sua construção.

Na sequência, depois de contar essas histórias para Mateus, Macunaíma avisa que precisa ir embora:

– Vou-me embora, seu Mateus, / Pois se no céu minha falta / Notarem, vai dar um galho / Danado entre os astrônomos / Dos observatórios. Vai / Ser o diabo; e impelindo / A toda força a cadeira, / Desceu rápido a ladeira; / Logo passou como flecha / Por cima dos espinheiros, / Por cima das bananeiras / Que a margem da estrada bordam / E sumiu na escuridão. / Olhei para o matagal / Para ver se distinguia / Do capenga algum sinal / [Pausa] / Pouco depois olho o céu: / Novamente lá estava / Brilhando no céu supremo / A constelação da Ursa. / Ia depressa, depressa / Pra chegar até as outras / Suas vizinhas, que então / Tinham desaparecido / Nos horizontes do Além (CARDOZO, 1975, p. 311).

Assim, da mesma maneira como surge inesperadamente, Macunaíma, quando percebe que as estrelas estão se distanciando e que as pessoas podem sentir falta da Ursa Maior, rapidamente volta a ocupar o seu lugar no céu. Ainda que Mateus fale que ora Macunaíma estava usando um relógio de prata, ora de ouro, ou ainda que ele diga que o personagem marioandrado estava usando muletas e depois mencione que ele estava em uma cadeira de rodas – mudanças na narrativa sempre percebidas e comentadas pelos personagens que estão ouvindo a história –, as menções ao livro de Mário de Andrade são muito presentes na refiguração deste personagem e não são prejudicadas pelas mencionadas variações.



Portanto, ainda que Joaquim Cardozo reelabore duas figuras extremamente relevantes do Modernismo brasileiro em sua peça, os modos como Macobeba e Macunaíma são refigurados são significativamente distintos. Enquanto Macunaíma aparece como parte de uma história narrada por um personagem, isto é, como o elemento central de um caso que visa divertir os seus companheiros, os macobebas são extremamente importantes para os acontecimentos da peça, uma vez que são os responsáveis pela trama que atravessa o primeiro quadro, quando as pessoas estão retornando à Muribeca depois da destruição que eles provocaram.

Diante das inúmeras menções à obra de Mário de Andrade, desde o surgimento de Macunaíma na peça, o leitor não tem dúvidas de que se trata do mesmo personagem marioandradiano, agora protagonizando uma história contada por terceiros – na qual as pequenas mudanças em termos de itens que o acompanham não prejudicam o seu reconhecimento, uma vez que o leitor sabe que a história está sendo narrada por um outro personagem com o intuito de divertir aqueles que o acompanham. Já os macobebas, por outro lado, passam por tantas transformações – de uma figura individual animalesco-diabólica tornam-se um grupo de seres diabólicos que conservam, em alguma medida, com manifestações distintas, o caráter destrutivo original; o fato de que o nome de Júlio Bello não seja sequer mencionado –, que, diferentemente do que acontece com Macunaíma, a presença deles na obra provavelmente não produziria um reconhecimento imediato do monstro no leitor, uma vez que trata-se do modo como Joaquim Cardozo se apropriou e reelaborou a criatura, acrescentando novos elementos na sua versão.

Finalmente, essas diferenças entre os modos de reelaboração dos mencionados personagens são relevantes para que pensemos nos distintos processos de refiguração de Macobeba e Macunaíma na releitura que Joaquim Cardozo faz desses personagens. Enquanto o primeiro, diante de tantas mudanças, pode ser classificado como um exemplo de *refiguração autoral*, o segundo, ainda que também refigurado, não se afasta da criação de Mário de Andrade, podendo ser classificado como um caso de refiguração.

Essa análise contrastiva entre os dois personagens refigurados nos permitiria, também, levantar uma hipótese, que ainda precisa ser bastante desenvolvida, sobre as diferenças de recepção entre os dois personagens. Com o passar do tempo, enquanto Macobeba, uma criação individual, foi recebido por uma certa tradição de autores modernistas e reelaborado de maneiras distintas por eles – recebendo as marcas e as características dos diversos escritores que o refiguraram ao longo do tempo –, Macunaíma, originalmente protagonista de uma lenda, da mitologia de um povo, deixa de



ser uma espécie de criação coletiva para se tornar um personagem de Mário de Andrade, depois da publicação de seu livro – tal como aparece na peça de Joaquim Cardozo. Logo, esse estudo comparativo nos ajuda a pensar também sobre as consequências das releituras na recepção das obras.

Referências

ARAÚJO, N. Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética). In: ARAÚJO, Nabil. **Re-figurações de Fausto**: entre literatura e mito. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 289-326. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/re-figuracoes-de-fausto.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2022.

CARDOZO, J. Marechal, boi de carro. In: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**, Recife: Cepe, 2017. p. 251-342.

MATHIAS, J. [Júlio Bello]. Macobeba é mais feio que o cão, **A província**, Pernambuco, n. 80, p. 3, abr. 1929.

REGO, J. L. Macobeba é um ótimo professor de corografia, **A província**, Pernambuco, n. 130, p. 3, jun. 1929.

REIS, C. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

PINTO, E. Qual é a família do Macobeba?, **A província**, Pernambuco, n. 158, p. 2, jul. 1929.



ECOS DO MODERNISMO NO CINEMA ANTROPOFÁGICO DE ROGÉRIO SGANZERLA*

ECHOES OF MODERNISM IN ROGÉRIO SGANZERLA'S ANTHROPOPHAGIC CINEMA

Caleb Benjamim Mendes Barbosa¹
Eduardo Melo França²

RESUMO: A partir de Rocha (2011), Vieira (2013), e Xavier (2014), o presente artigo procura investigar a influência do Modernismo de Oswald de Andrade e do Regionalismo de Gilberto Freyre na obra de Rogério Sganzerla; e como esta inseriu-se no debate sobre a emancipação da situação colonial da cultura brasileira. Quer nos manifestos, quer na narrativa fílmica *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), o diálogo intersemiótico com os escritores modernistas redimensionam a problemática da constituição identitária da arte brasileira ao propor antropofagia de Tradição, Região e Modernidade enquanto alternativa viável que coloca em outro diapasão a velha relação de dependência cultural dos povos descolonizados.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. Intersemiose. Identidade. Antropofagia.

ABSTRACT: Based on Rocha (2011), Vieira (2013) and Xavier (2014), this article seeks to investigate the influence of Oswald de Andrade's Modernism and Gilberto Freyre's Regionalism on the work of Rogério Sganzerla; and how it was inserted in the debate on emancipation from the colonial situation of Brazilian culture. Whether in the manifestos or in the filmic narrative *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), the intersemiotic dialogue with modernist writers reshapes the problem of the identity constitution of Brazilian art by proposing anthropophagy of Tradition, Region, and Modernity as a viable alternative that places in another tuning fork the old relationship of cultural dependence of decolonized peoples.

KEYWORDS: Intersemiosis. Modernism. Identity.

¹ Mestrando do PPGL/UFPE. Pesquisador bolsista CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5235-1481>. E-mail: caleb.benjamim@ufpe.br.

² Doutor pela UFPE; Professor de Literatura Brasileira da UFPE; Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Subjetividade e Forma. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1288-5611>. E-mail: eduardomeloFranca@gmail.com.

*Artigo recebido em 29 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2022.



Introdução

Para o cinema brasileiro, a década de 60 significou um ponto de inflexão, obrigando-o a mudar seu *modus operandi*, quer no modo de produção, quer na forma dramática e plástica de plasmar as ideias e imagens. Externamente, o esgotamento estético e narrativo que o cinema hollywoodiano começará a viver, ao lado da guerra fria, da guinada política estudantil com o Maio de 68 e a proliferação das contraculturas que iriam desaguar, entre outras manifestações, no *Woodstock* de 1969. Internamente, a ditadura militar que, chegou ao poder com a ajuda de entidades civis, logo enrijeceu o regime através de leis de censura e opressão política após o AI-5. Ademais, a própria modernização técnica da linguagem cinematográfica – como uso de câmeras mais leves, formatos menores e gravadores portáteis –, possibilitou aos cineastas ganharem a rua e baratear as produções, levando equipamentos mais sofisticados, leves e de baixo custo para fora dos grandes conglomerados de estúdios de cinema.

A confluência desses, entre outros fatores, engendraram uma profusão de novas ondas cinematográficas, do Neorealismo italiano à *Nouvelle Vague* francesa, passando pela própria reinvenção do cinema norte-americano com a *New Hollywood*, até os países latinos como México, Argentina, Brasil e Cuba, por exemplo. Se graças à desburocratização e barateamento das produções a revolução de um novo cinema, aos países descolonizados, surgiu como via de acesso à emancipação; em contrapartida, trouxe em seu bojo o velho peso do vínculo colonial, haja visto a influência das conquistas e experimentações estéticas vanguardistas dos novos cinemas franceses e italianos. Aos novos cineastas dos anos 60, fazer cinema no Brasil partia do duplo esforço de *desprovincialização* do fazer cinematográfico do contexto nacional, sem escorregar no velho mimetismo e usar lentes alheias para nos fotografarmos.

É nesse contexto de debate acerca do que seria um cinema que exprimisse genuinamente uma linguagem nacional no berço da Boca do Lixo – espaço que por um curto período representou o signo emancipatório, graças ao sucesso industrial das pornochanchadas –, que floresce o cinema marginal e marginalizado de Rogério Sganzerla. Preocupado com a apropriação singular que nosso cinema brasileiro fez de sua raiz europeia e norte-americana, e sobretudo como ele relaciona-se, recria, ressemantiza, e a compreende, em sua obra reverbera ecos dos discursos modernistas dos anos 20. O presente artigo lança um olhar sobre as relações intersemióticas dos modernismos de Oswald de Andrade e Gilberto Freyre na obra de Rogério Sganzerla.



A partir da análise comparada do *Manifesto Antropofágico* (1990) de Oswald de Andrade, do *Manifesto Regionalista* (1976) de Gilberto Freyre, e do cotejo com o manifesto *Cinema fora da lei*, escrito por Sganzerla em 1968 durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, nosso objetivo é demonstrar esses ecos das noções modernistas de Antropofagia, Tradição, Região e Modernidade presentes nos escritos e no filme do cineasta marginal. Recorremos ainda às leituras críticas de Rocha (2011), Vieira (2013) e Xavier (2014) enquanto aporte teórico-metodológico que sustenta e norteia nossa análise dos textos de Andrade, Freyre e do texto-filme de Sganzerla. Em um primeiro momento, destacamos alguns comentários acerca do pensamento modernista dos autores de 20, procurando linhas de convergência e pontos de cruzamento entre eles; em seguida tentaremos apontar algumas das reverberações da antropofagia e do regionalismo no *Cinema fora da lei*. Por fim, investigamos como tais ideias encarnam plástica e dramaticamente no filme *Bandido da Luz Vermelha* e como este mantém um diálogo cerrado com outra obra de Oswald de Andrade, o romance *Serafim Ponte Grande* de 1933.

Modernismo de 22 revisitado

Em 1928, com o *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade irá se colocar na esteira do famoso ensaio machadiano *Instinto de Nacionalidade* (ASSIS, 2008), de 1873, e advogar não abdicar da tradição europeia, mas abrir-se ao diálogo e problematizá-la. Verticalizando a discussão que começara em 1924 no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, e trazendo à noção de poesia de exportação a sua complementaridade crítica, i.e., a antropofagia, o modernista paulista não apenas reflete sobre o fazer literário nacional, mas sobretudo acerca do perfazer de nossa própria construção identitária. Essa construção, por seu turno, não se encerra na busca de uma substância monolítica e definidora perdida – como a figura do indígena foi para os Românticos brasileiros. Para Oswald de Andrade não existe códigos culturais assentados e imutáveis, mas em constante ebulição e renovação de tal modo que o seu congelamento criaria realidades afetadas só possíveis pelo autoritarismo.

O processo de construção da identidade brasileira, país de imigração descolonizado, sempre teria sido antropofágico, pois ressignifica-se constantemente por intermédio de contatos culturais que terminariam por se interpenetrar e reinventar-se continuamente. Até então, contudo, não podíamos escolher nossas influências, eram as impostas devido à colonização; agora, os modernistas podiam escolher com quem dialogar, quem seria deglutido den-



tro do repertório cultural. Não mais uma antropofagia forçada e arbitrária, mas com liberdade crítica de aceitação do Outro e reivindicação de si, num processo violento de invenção da identidade, algo que implica escolha, reflexão e diálogo cultural. Assim, ao invés de uma identidade unificada e inalterada, Oswald de Andrade intercede a favor de uma construção identitária em efervescência, que não se ufanise nem se deixe essencializar, e cuja influência de suas raízes e rizomas seja incorporada criticamente. A identidade reivindica antropofagicamente tudo que outras culturas trouxeram à sua constituição: “nunca fomos catequizados, fizemos carnaval” (ANDRADE, 1990, p. 48).

Em 1926, Gilberto Freyre publicava o seu *Manifesto Regionalista*, resultado do “1º Congresso Regionalista do Nordeste”, organizado pelo grupo modernista-regionalista do Recife, e encabeçado pelo próprio sociólogo. Na conferência de abertura, através das noções de Tradição, Região e Modernidade, o sociólogo equaciona as variantes que compunham o processo de nossa construção identitária e deveriam dialogar entre si. Na concepção freyreana a Tradição significa:

as experiências sociais, estéticas e culturais que, advindas das raízes lusas, ibéricas, afros e ameríndias, foram se miscigenando e se transformando em novas manifestações estéticas e culturais, terminando por moldar as características socioculturais do Brasil como um todo (VIEIRA, 2013, p. 48).

Gilberto Freyre percebeu que esses traços herdados, como a língua, serão cultivados e apropriados em cada região de maneira diferente; Região é a diversidade sem a qual a tradição inexistente, pois a abre em possibilidade de contatos de culturas vindouras: inter-regionais e internacionais. Já a Modernidade encerraria o diálogo com as diversas Vanguardas, cujas conquistas estéticas deveriam ser reivindicadas, tal como a tradição, à construção identitária da arte brasileira, a fim de criar combinações enérgicas. Para não se tornar uma massa amorfa ao tudo assimilar, Gilberto Freyre soma ao processo a reflexão crítica de tal forma que cada linha de força será deglutida simbolicamente a partir da realidade crítica e particularidade da outra. Ou seja, a região é a ferramenta que lê a tradição e a partir dessa tensão entre ambas lê-se as influências dos constantes rizomas que o fluxo cultural da modernidade proporciona. A recíproca, aqui, é verdadeira; os valores da Região, Tradição e Modernidade não se anulam, mas antes a identidade aflora justamente da tensão entre as partes, da interpenetração do pluralismo e do personalismo: “Só assim, acreditava, es-



tariam estabelecidas, através da conciliação entre o regional e o humano, a tradição e a experimentação, os fundamentos para uma arte brasileira que aspirasse à universalidade.” (VIEIRA, 2013, p. 50).

Se sobrepormos os discursos de Oswald de Andrade e Gilberto Freyre a nossa identidade seria formada e reformada a partir de um processo contínuo no qual a Tradição, nossa herança cultural comum, a Região, a maneira que essa herança manifesta-se em cada parte de nosso país continental, e a Modernidade, as tendências modernas e modernizantes vindas da Europa, compõem um circuito orgânico que se retroalimenta antropofagicamente. Aos escritores dos anos 20 havia a herança romântica do fazer literário enquanto missão, a constante e renovada influência estética estrangeira, agora vinda via vanguardas europeias e a modernização poética ali implicada, e o paradoxo afã de *desprovincializar* a cultura brasileira reafirmando sua singularidade. Os cineastas dos anos 60, por sua vez, debatiam-se com semelhantes questões cujas respostas os levariam ao debate internacional ao mesmo tempo que estabelecia uma ponte dialógica com os escritores dos anos 20. Conclusão prática: ambos redigiram ensaios, assinaram manifestos, elaboraram teorias. O alcance das ideias antropofágicas viria reverberar não apenas no Cinema Novo e Marginal, mas em toda a renovação cultural, da Tropicália de Caetano à Marginalia de Oiticica, na qual os artistas e intelectuais buscaram “apropriar-se do ideal antropofágico, reinscrevendo-o na conturbada circunstância dos anos 60-70” (ROCHA, 2011, p. 652).

Contra o mimetismo e a ufanista diferenciação nacional, contra a própria noção pejorativa de subdesenvolvimento, os cineastas voltaram-se ao canibalismo cultural, à antropofagia enquanto metáfora criativa e criadora à apropriação da alteridade, reafirmando um cinema imperfeito, fora da lei e terceiro-mundista. Porém, não por reivindicar uma subprogressão social ou econômica. Não para adentrar na dinâmica do debate cultural aceitando as regras hierárquicas do jogo de poder colonizador, mas sim para reescrevê-las. Para ao aceitar o signo vazio que o próprio nome identidade trazia em seu bojo, também constatar a renovação e reimaginação da experiência antropofágica, enquanto potência poética capaz de ampliar as possibilidades do fazer cinematográfico e, inclusive, de desnacionalizar e desoswaldianizar a noção de antropofagia. Os ensaios, manifestos e teorias dos cineastas dos 60 procuraram não encerrar o debate em um ponto de vista monológico, mas pela linguagem aberta e colagem de múltiplas perspectivas verticalizaram em novo diapasão as noções de um fazer cinema nacional.



Análise comparada dos manifestos

O exemplo de *Cinema fora da lei* de Sganzerla é paradigmático (2008, p. 15-17). Nele a influência do modernismo de 22 deflagra-se enquanto caminho possível senão de emancipação artística, ao menos de autêntica avacalhada crítica e criativa. Dividido em treze tópicos escritos em um estilo telegráfico e antirretórico, Sganzerla propõe um cinema devorador, antropofagicamente esfomeado, que degluti não apenas a tradição cinematográfica dos gêneros clássicos (musical, documentário, western, o policial, ficção científica, etc.), mas as influências dos cineastas mais dispares (de Fuller, Welles, Murnau, Buñuel, Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray até aqueles que modernizavam a linguagem cinematográfica como Rossellini e Godard), alinhado aos seus próprios pares (Glauber e Mojica Marins). Ou seja, no “filme-soma” de Sganzerla, na sua consciente “fusão e mixagem de gêneros”, tradição (cinema clássico), modernidade (neorrealismo e *nouvelle vague*) e região (o próprio cinema brasileiro praticado na Boca do Lixo e pelos cine-manovistas) se antropofagizam numa chave paródica cuja resultante é uma verdadeira carnavalização (SGANZERLA, 2008, p. 15).

Do alto do cinema intelectual e intelectualizado de Glauber tensiona-se o cinema mais chão da Boca do Lixo, no qual as influências não são escamoteadas, mas afloram menos como modelo opressor a ser superado do que como família pedagógica e espiritual. O filme-soma torna-se um espaço de negociação e conflitos simbólicos cujo centro é o contraditório, e a antropofagia deglute por vezes não o modelo importado, mas a nossa própria imitação de segunda mão deste modelo. Não o interessa devorar apenas a comédia norte-americana; a nossa versão brasileira desta comédia, a chanchada, servirá de alimento para as formas dramáticas e plásticas que plasmarão sua obra. “Um filme mágico e cafajeste”, com personagens “sublimes e boçais”, mistura de perseguição policial e “reflexões metafísicas” sobre a solidão e a incomunicabilidade humana; filme metafórico, mas realista, no qual o que menos importa é a matéria vertente dos personagens (poderia ser São João Batista, Marx ou Chateaubriand) do que o “pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60” (SGANZERLA, 2008, p. 17).

Assim, Sganzerla procura mais do que filmar o Brasil de seu tempo, mas o seu funcionamento, não suas cores locais, mas “as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido” (SGANZERLA, 2008, p. 16). O cinema fora da lei é aquele fora do estabelecido, da norma. Para o cineasta, assim como seu personagem boçal, não se trata de tentar entrar na lei, encaixar-se. Ao marginal e marginalizado não existe a opção de estar dentro ou fora da ordem, apenas os frutos dessa maldição que, numa outra perspectiva, são benesses.



Estar de fora permite-lhe filmar o “possível e o impossível”, alarga o campo de visão e debate, pois vê com distanciamento crítico não apenas aquilo que está no centro, na lei e na ordem estabelecidos, mas inclusive a si próprio. É por fazer um cinema fora da lei que Sganzerla pode antropofagizar a lei a partir de suas próprias demandas e contingências, pode problematizá-la e dilatar o fazer cinema no Brasil, valendo-se não apenas de todo um cardápio de formas a serem deglutidos, mas da galeria de temas, motivos, gêneros e tipos dos quais a boçalidade e a avacalhagem serão suas linhas mestras.

Nem tudo está na lei, pois está proíbe, é seletiva, já fora dela tudo, possível e impossível, é filmável – não só a lei, mas seus contrários passíveis de serem antropofagizados. É a própria ampliação do cardápio; estar fora da lei é pensar inclusive mais do mundo e outras possibilidades que não a da velha lógica da dominação que a lei embota. Ademais, boçal é a alma que excede o mundo, e este mundo é subdesenvolvido à vastidão. No boçal Sganzerla encontra não só uma crítica ao cinema nacional que maquiava sua própria fome com os adereços cenográficos, mas um tipo de subjetividade, para além da alienação, que trás em seu bojo um princípio moderno e modernista. O boçal é o indivíduo demoníaco problemático (LUKÁCS, 2012) cuja alma lhe é maior do que o mundo subdesenvolvido em que vive e a única alternativa, a avacalhagem, extrapola-lhe. “Avacalhar”, portanto, é obrigar a imaginação a pensar o que ela não quer, é alargar o horizonte do possível. Ante a incapacidade de vias de acesso à ação, a ridicularização de si, do outro e do próprio agir. Neste cinema, libertador e revolucionário, a forma dramática e plástica não pode ser outra senão de uma estética errática, instável e imperfeita, que faz da contingência e da precariedade sua força motriz e linha mestra de sua câmera nervosa:

O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento (SGANZERLA, 2008, p. 17).

Antropofagizando da *nouvelle vague* e ao neorrealismo, dos gêneros do cinema clássico americano às nossas copias incompetentemente criativas, de Glauber à Boca do Lixo e os manifestos modernistas dos anos 20, tudo Sganzerla lê e deslê à luz de suas próprias demandas e contingências. A antropofagia, portanto, se torna o ato de leitura que instrumentaliza às chaves da Tradição, Região e Modernidade. O cinema marginal e marginalizado (e por que não o nosso próprio?) seria formado e reformado a partir de



um processo contínuo no qual a tradição antropofagiza a região (brasilidade presente em nossos equívocos tradutórios), a região antropofagiza a modernidade (as novas técnicas e experimentações linguísticas vindas dos novos cinemas que afluíam no mundo), e a modernidade antropofagiza a tradição (a forma dramática e plástica do cinema industrial hollywoodiano), de modo que esses vasos comunicantes permaneçam em circulação crítica graças à liberdade de escolher quem irá deglutir dialogicamente do repertório cultural, e não mais ser impositivo. Portanto, contra uma suposta identidade de um cinema nacional, uma pluralidade de cinemas nacionais que venham a reboque de modos de subjetivação e formas de vida mais sutis e silenciosas.

Serafim Ponte Grande x Bandido da Luz Vermelha

Se demonstrado as relações antropofágicas e regionalistas no manifesto de Sganzerla, na obra fílmica não será diferente a presença e mixagem da forma dramática e plástica modernista de Oswald de Andrade; sobretudo de *Serafim Ponte Grande* (1933, 1ed), romance antropofagizado em *Bandido da Luz Vermelha*. Mais do que a experimentação com a linguagem, em ambos, vemos marcas de um narrador irônico e fragmentário. No romance de Andrade, o narrador autoconsciente tenta construir um discurso narrativo antropofagizando diversas linguagens textuais, por vezes contraditórios. Por exemplo, o começo do romance assimila recortes textuais dos mais distintos: das páginas de diário (ANDRADE, 1987, p. 27-36), passando pela forma dramática (ANDRADE, 1987, p. 22-23), até chegar ao texto jornalístico (ANDRADE, 1987, p. 49) e o poema (ANDRADE, 1987, p. 69-70). Logo, não somente a narração se fragmenta, mas o próprio enredo da narrativa perde sua lógica causal, linear e progressiva, graças aos inúmeros cortes e saltos, emulação da técnica da montagem cinematográfica. O romance inicia não como na narrativa tradicional realista, com a apresentação do personagem principal, mas com uma dupla ironia. A primeira, metalinguística, na descrição autorreflexiva feita pelo narrador oswaldiano que desestabiliza o jogo da ilusão mimética ao voltar-se para o leitor; a segunda, páginas à frente, denuncia textualmente o tom irônico do narrador, levando-nos a desconfiar de sua fidedignidade:

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol. (ANDRADE, 1987, p. 17).



PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A—e —i —o —u
Ba —Be —Bi —Bo —Bu
Ca —Ce —Ci —Co —Cu

20 ANOS DEPOIS

—Apresento-lhe a palavra “bonificação”
—Muito prazer. . . (ANDRADE, 1987, p. 19).

A ação propriamente dita parece iniciar apenas páginas depois, quando o narrador-personagem identifica-se como “Eu, Serafim Ponte Grande, empregado do uma Repartição Federal saqueada e pai de diversas crianças desaparecidas” (ANDRADE, 1987, p. 45). Contudo, ela continua sem assentar-se numa intriga estável, pois esta fragmenta-se em episódios, digressões e comentários, cuja costura precisará ser feita pelo leitor. Ademais, a dupla ironia do narrador estará presente em toda narrativa. Seja no humor contido na piada que abre o romance, ou em passagens do diário: “-Fiz um peido!!!/ Travessuras de Cu...pido!” (ANDRADE, 1987, p. 31). Ou seja, no diálogo metalinguístico com o leitor: “Os leitores já terão adivinhado que era Serafim Ponte Grande.” (ANDRADE, 1987, p. 103). A autoconsciência de sua ficcionalidade é tamanha ao narrador oswaldiano que permite não apenas referir-se a si mesmo, mas com sofisticada ironia e boçalidade expulsar um personagem para fora do romance:

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe: -Diga-me uma coisa. Quem é nesse livro o personagem principal? Eu ou você? Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance (ANDRADE, 1987, p. 99).

Semelhantemente podemos dizer sobre o narrador fílmico que organiza o discurso fragmentário de *Bandido da Luz Vermelha*. Aqui, o enredo é pouco mais do que a intriga com JB da Silva, além dos mais diversos episódios paralelos e triviais, quase que autônomos, como o fim de semana com Janete Jane e a cena da praia, antropofagizada de *Acessado* (1960) de Godard. A única ação progressiva – a traição de Janete Jane e a vingança contra a gangue Mão Negra –, é atravessada por inúmeros comentários sociológicos, digressões sonoras, opiniões dos locutores, reflexões existenciais, medos e desejos de Jorge, o Bandido. A ação propriamente dita também inicia-se diversos minutos depois do início do filme, já *in media res*, e não *ab*



ovo, sem qualquer explicação prévia de contexto ou apresentação tradicional de personagens, e cuja ordenação lógica será, sem demora, fragmentada por saltos temporais, cambalhotas espaciais, recuos e avanços, mudanças de locação e inversões cronológicas: “Em suma, Jorge coleciona assaltos, crimes, notícias, mulheres, aparências, nomes, profissões, frases, formas bizarras e ineficientes de suicídio. Seu presente é rotina e repetição, embora tenha fluência notável.” (XAVIER, 2013, p. 121).

Antropofagizando o narrador autorreflexivo de Oswald de Andrade, a ironia de Sganzerla reafirma-se também na interpelação à câmara por parte dos personagens, forma audiovisual para consciência narrativa e referência explícita aos narratários – como, por exemplo, na sequência das crianças no lixão. Na tradição clássica do cinema a interpelação era aceita enquanto convenção do gênero musical e cômico. Aqui, todavia, a quarta parede esface-la-se em uma autoconsciência extra diegética e metalinguística dada apenas ao protagonista, o qual dirige-se diretamente ao espectador, ao menos, em dois momentos. O primeiro, na cena da praia e na cena da casa azul, em que o Bandido fala “com vocês, ladrões de todo Brasil...” enquanto Janete Jane, caminhando ao seu lado, questiona-o com quem ele está falando. O segundo, já próximo ao final da película, quando a voz *over* do Bandido comenta sua vida como se assistisse às imagens do próprio filme: “foi assim que ensaiei para morrer”. O dado inverossímil reafirma a liberdade imaginativa e o ponto de vista distanciado do narrador conferindo-lhe cores do além-túmulo, segundo Ismail Xavier intertexto com “Crepúsculo dos deuses [*Sunset Boulevard*, 1950], de Billy Wilder, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis” (2013, p. 113).

Se para Haroldo de Campos “Oswald, *‘bricoleur’*, fez um livro de resíduos de livros” (1987, p. 150), valendo-se da mesma “técnica de citações” poderíamos dizer que Sganzerla fez um grande “não-filme de fragmentos de filme”. Pois é na antropofagia que o *Bandido da Luz Vermelha* mostra sua maior influência modernista: quer na parodização intertextual por meio de citações e referências diretas à outras obras; quer na intratextualidade, com a qual mistura e mescla os mais diversos gêneros, técnicas, experimentações e estilos da linguagem audiovisual. O filme de Sganzerla é uma verdadeira carnavalização extremamente sofisticada, miscelânea na qual coexistem, ironicamente, drama existencial, chanchadas, comédia, suspense policialesco, *noir*, *western*, crítica social, ficção científica, épico bretchiano, a forma dramática moderna, o cinema novo glauberiano e a pornochanchada da Boca do Lixo. Essa carnavalização antropofágica fica evidente já na sequência de abertura, na qual, o subtítulo ironicamente denuncia o caráter metalinguís-



tico da obra – “Um filme de cinema de Rogério Sganzerla”, e a locução sobreposta complementa, “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo”. Logo em seguida: “O som do ritual de candomblé, vindo de Terra em transe, é nesse momento citado para dar ressonância à expressão ‘Terceiro Mundo’ e iniciar um diálogo mordaz com a obra de Glauber.” (XAVIER, 2013, p. 105).

O dialogo cerrado com o Cinema Novo brasileiro, em especial a obra de Glauber Rocha, não será mera referência ou reinvenção de um faroeste sobre o Terceiro Mundo, e que tem nos dispositivos narrativos e estilísticos de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) um modelo a ser banalizado e convertido em mais um de sua coleção de referências. A trilha sonora de Sganzerla faz citações à música popular brasileira e ao batuque e canto africano usado “pelo cineasta baiano desde *Barravento* [1962] que em vários momentos pontua cenas de violência”; como na morte de Janete Jane, na qual “a pequena intriga de traição, vingança e morte tem como referência o gênero de Hollywood, mas o estilo de câmera e a música da cena da morte de Janete têm como endereço o cinema de Glauber” (XAVIER, 2013, p. 139). Se o cineasta brasileiro é uma das principais fontes a serem metabolizadas por Sganzerla, a *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard também será deglutida plasticamente não apenas na montagem e no uso do som, mas por meio de citações abertas, como à sequência da praia faz menção à *Acosado* e a morte do Bandido parodia a morte de Fernand de *Pierrot le fout* (1965). Aqui, o filme de Godard também terá que ser rebaixado, contrastado com calculada precariedade, tornando-se mais uma das tantas linguagens audiovisuais deglutidas ao lado da jornalística, documental e dos programas televisivos. Não apenas cineastas, mas outras obras de arte, numa ponte intersemiótica, serão intertextualmente assimiladas ou referidas, como as falas pseudofilosóficas dos personagens retiradas de Nelson Rodrigues, com quem mantém o “traço comum de anti-intelectualismo, deboche, postura ‘maldita’, o gosto pelo clichê e pelo lado sentencioso, via fórmulas e máximas” (XAVIER, 2013, p. 139). E com o próprio *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, através da irônica “enumeração das moças (...) com a dominante de nomes de guerra à francesa” (XAVIER, 2013, p. 129), dispositivo utilizado no romance oswaldiano (ANDRADE, 1987, p. 59-62). Ou ainda na citação explícita ao prefácio do romance modernista na fala dos personagens, numa cena em que:

Jorge limpa os ouvidos enquanto ouvimos: “Um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário [...] neto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopes [...] descendente dos temíveis astecas e dos tapuias, um típico selvagem do século



XVI jogado em plena selva de concreto; o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo, o grande pi-ca-re-ta, oportunista e revoltoso, casado na polícia, dançarino boçal, ex-turista sexual. Como solução, o nudismo transatlântico. (XAVIER, 2013, p. 132).

Emular a lei fora da lei não implica uma descaracterização dela. O modelo ainda está presente e é reconhecível, mas agora jaz dilatado, envenenado, antes acrescenta à lei do que a reafirma. Não a repete, alarga-a, põe no meio de suas determinações algo que não estava no manuscrito original: faz da lei um palimpsesto. Desta maneira, a obra antropofágica de Sganzerla não reitera, mas oxigeniza o herdado da tradição, região e modernidade de seu tempo, reciclando-os: escreve uma sentença nova na lei. Se a estética do lixo tudo recicla plasticamente, de citações, referências, técnicas e estilos de cineastas consagrados à linguagem televisiva e resíduos, sobras normalmente eliminados pela montagem clássica (planos de cobertura, cortes secundários etc.), com as formas dramáticas não será diferente. Um filme “cheio de crime, poesia, agitação, aventura”, um *noir* e faroeste cujo herói marginal é mais do que marginalizado socialmente; é aquele que está à margem do seu tempo, o anti-herói do romance oswaldiano, no sentido de ser o inverso do clássico. Ambos, Jorge e Serafim, são heróis demoníacos cujo mundo não é mais a sua medida: “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2012, p. 99).

Assim, a problemática identitária também será um dos temas oswaldianos parodiados por Sganzerla, e tal qual no romance modernista, a forma polimorfa e demoníaca, em toda sua antropofagização, desmitifica a figura do herói. Na dialética entre ordem e desordem, lei e fora-da-lei, a precariedade é a própria forma do herói marginal, uma contradição por excelência. Averso a classificações passivas e definidoras, o herói de Sganzerla, boçal e “avacalhador” mais do que marginalizado, afasta-se da figura épica e mitificada do bandidismo social, tipo já convencionalizado em nosso imaginário estético, bem como do herói malandro – esse nosso pícaro de segundo grau, na esteira de um Pedro Malasarte como bem descrito por Candido (1970). O herói marginal, como o malandro, também é livre de culpabilidade, repressão ou remorso: “vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão”, ele “nada aprende com a experiência” (CÂNDIDO, 1970, p. 70). Diferente deste, no entanto, a contradição entre o herói e o mundo que o rodeia não se resolve numa síntese integrativa, o herói marginal não se assenta num modelo de sociedade que almeja e resolveria sua problemática. Aqui, ao rebaixar seu Jorginho a um herói demoníaco, Sganzerla aproxima-o do sujeito



“macunaímo-antropofágico”, o que “inviabiliza qualquer pretensão ontológica, qualquer desejo de definição de uma identidade estável” (ROCHA, 2011, p. 654), pois esta, assim como a ação do herói na narrativa, segue à deriva.

Conclusão

Portanto, se o herói errático e a boca do lixo, essa civilização de segunda-mão, podem ser lidos como metáfora para o subdesenvolvimento e a crise identitária do país, a forma antropofágica, essa colagem e linguagem aberta, afasta-se da própria natureza monolítica das alegorias abrindo-se em múltiplas leituras possíveis. Por outro lado, a ironia, seja na polifonia de narradores, seja na volatilidade do herói de identidade fragmentária e contingente desestabiliza qualquer princípio monológico e unívoco dessa alegoria graças a uma mimesis também de segunda-mão, paródica. Ou seja, se parodiar é evocar múltiplas narrativas possíveis para dizer o objeto, para inventar e refletir nacionais, ao mixar antropofagicamente Jimi Hendrix e os sons do candomblé, tomados de assalto das películas cinemanovistas, Sganzerla escamoteia qualquer leitura monocórdica de sua alegoria, da mesma maneira que desnatura a possibilidade de uma identidade essencialista do cinema brasileiro.

Deste modo, se a literatura menor apequena a grande literatura, como diria Deleuze e Guattari (1977), é nos lícito concluir, antropofagicamente, que o cinema marginal, produzido à margem, marginaliza o cinema canônico e canonizado. Eis o sonho utópico de Oswald de Andrade, sua poesia da exportação terminaria por fim a influenciar esse outro por quem, involuntariamente, fomos influenciados. Ou seja, se ao antropofagizar o outro o texto também altera seu doador, não apenas o receptor seria transformado, mas sua fonte doadora tem sua autoridade e força de lei desnaturalizados, e sobretudo sua tradição ressemantizada e reinventada à luz da obra que dela alimenta-se. Nunca fomos catequizados, fizemos carnaval.

Referências

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago [1928]. In: ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**: Obras completas de Oswald de Andrade. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 47-52.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil [1924]. In: ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**: Obras completas de Oswald de Andrade. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 41-45.



ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1987.

ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: NETO, S. M. (Org.). **O ideal crítico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 105-124.

CAMPOS, H. Serafim: Um grande não-livro. In: ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1987. p. 145-172.

CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, [S. l.], n. 8, p. 67-89, 1970.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. 1. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREYRE, G. **Manifesto Regionalista [1926]**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

LUKÁCS, G. A **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2012.

ROCHA, J. C. C. Uma teoria de exportação? Ou Antropofagia como visão de mundo. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Org.). **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena**. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 647-668.

SGANZERLA, R. Cinema fora da lei. In: SGANZERLA, R. **O Bandido da Luz Vermelha**: Argumento e Roteiro; Coleção Aplauso. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 15-17.

VIEIRA, A. M. T. Enganos e controvérsias a propósito de um conceito: Regionalismo. In: MOTTA, R.; FERNANDES, M. (Org.). **Gilberto Freyre**: região, tradição, trópico e outras aproximações. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2013. p. 40-56.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



O REGIONALISMO E SUAS ESTÓRIAS^{1*}

REGIONALISM AND ITS STORIES

João Paulo Santos Silva²
Afonso Henrique Fávero³

RESUMO: A publicação póstuma de *Estas estórias*, de Guimarães Rosa, em 1969 convoca a crítica literária a repensar a possível permanência do regionalismo na segunda metade do século XX quando se sabe que essa vertente ficcional já se encontrava esgotada na década de 1940. Com efeito, partindo do conceito de “super-regionalismo” cunhado por Antonio Candido, bem como do trabalho poético com a palavra, pretende-se apresentar aspectos característicos da ficção rosiana em três narrativas de *Estas estórias*: “Bicho mau”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. As estórias estariam, pois, atravessadas de um *modus operandi* resultante do princípio poético do autor, suscitando a singularidade do seu regionalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo. Guimarães Rosa. *Estas estórias*.

ABSTRACT: The posthumous publication of Guimarães Rosa’s *Estas estórias* in 1969 invites literary critics to rethink the possible permanence of regionalism in the second half of the twentieth century when it is known that this fictional genre was already exhausted in the 1940s. In fact, based on the concept of “super-regionalism” coined by Antonio Candido, as well as on the poetic work with the word, we intend to present characteristic aspects of Rosiana’s fiction in three narratives from *Estas estórias*: “Bicho mau”, “Retábulo de São Nunca” and “O dar das pedras brilhantes”. The stories would be, therefore, crossed by a *modus operandi* resulting from the author’s poetic principle, giving rise to the singularity of his regionalism.

KEYWORDS: Regionalism. Guimarães Rosa. *Estas estórias*.

¹ Esta comunicação é um recorte da pesquisa de doutorado em andamento cujo objetivo se centra no estudo do discurso poético, bem como de suas relações com a estrutura ficcional flagrado nas quatro últimas narrativas de *Estas estórias*: “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”.

² Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. É professor de Língua Portuguesa da Rede Municipal de Nossa Senhora da Glória-SE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com.

³ Prof. do PPGL/UFS. Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. É professor titular de literatura brasileira da Universidade Federal de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9186-6616>. E-mail: ahfaver@academico.ufs.br.

*Artigo recebido em 30 de agosto de 2022 e aceito para publicação em 10 de novembro de 2022.



Introdução

O regionalismo brasileiro pode ser entendido como importante vertente da prosa literária brasileira, surgida na esteira do Romantismo. Esse primeiro regionalismo, também chamado *sertanismo*, se apropriou do exótico, emergindo uma prosa de tonalidade pitoresca. Já o segundo momento do regionalismo se daria quando do Naturalismo, suscitando narrativas de cunho determinista. Finalmente, o terceiro momento regionalista dar-se-ia com o chamado “romance de 30” em que uma prosa neorrealista se preocuparia em denunciar as mazelas sociais e inserir elementos marginalizados pela literatura até então. Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz são exemplos desse momento.

Seria, contudo, Guimarães Rosa (1908-1967) que iria trazer outra dimensão para a ficção regionalista resultado do amálgama entre a prosa espiritualista e a narrativa social, elevando-a ao transcendental. Por isso assinala Antonio Candido (1999, p. 93) que a ficção rosiana se trata “de uma obra onde a dimensão regional perde o caráter contingente, para tornar-se veículo de uma mensagem da mais completa universalidade”. Por meio da linguagem ricamente elaborada – entendida como resultante das conquistas das vanguardas –, a ficção rosiana está permeada de poesia como jamais vimos na prosa ficcional brasileira, emergindo um outro regionalismo tal qual propusera Candido (1999, p. 94):

Como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com ‘surrealismo’).

Com efeito, o regionalismo brasileiro – que atingira seu apogeu na década de 1930 – seria enriquecido e prolongado pelas estórias rosianas. O aparecimento de *Sagarana*, em 1946, dera novos contornos aos princípios preconizados pela literatura regionalista, sobretudo no que diz respeito ao modo de dizer dessa ficção. A linguagem encetada pelo ficcionista objetivava em alguma medida trazer o sertanejo e seus falares para o centro da narrativa, realizando aquilo que os predecessores de Rosa não conseguiram. O resultado, como se sabe, são obras que deram novo fôlego à prosa regionalista a partir de então aduzida do espectro universalizante.



O regionalismo como estória

Inequivocamente, é da cosmovisão rosiana que emerge uma dicção *sui generis*: o regional passara para o primeiro plano narrativo ao se tornar parte mesmo da palavra, indo além da mera localização geográfica do sertão. Nessa esteira, Covizzi (1978, p. 58) assinala sobre Guimarães Rosa: “... é um regionalista irrealista – ou segundo denominação mais pertinente (Antonio Candido), surregionalista –, sem fazer folclore, no sentido de ser determinado pela sua superstição, pelo sobrenatural, etc...”. E, mais adiante, conclui a ensaísta: “A sua contemporaneidade se encontra no tratamento linguístico de seu objeto e na singular visão que deflui desse tratamento e das perspectivas da matéria de que se ocupa” (COVIZZI, 1978, p. 58).

De fato, a linguagem rosiana, tecida do amálgama entre o erudito e o popular, entre a poesia e a prosa, evoca uma narrativa regionalista que é, acima de tudo, uma estória a ser contada tal qual os antigos narradores orais haja vista, a título de exemplo, *Grande sertão: veredas* ou, para ficarmos em *Estas estórias*, a novela “Meu tio o lauretê”. Isto tudo nos leva a crer que mesmo em *Estas estórias*, publicação de 1969 como volume póstumo, o tema regional parece ainda pairar sobre a escrita rosiana, de modo que concordamos com Covizzi (1978, p. 60): “A ambientação rural e a experimentação linguística estreadas em *Sagarana* estão presentes até *Estas Estórias* (nove narrativas).” Resta-nos, pois, saber como isso se deu nessas últimas estórias e em que medida se aproximam ou se afastam das obras predecessoras.

Por outro lado, a tese de Covizzi (1978) segundo a qual *Estas estórias* faria parte de um momento explicativo da sua ficção, cujo início teria se dado com *Primeiras estórias* (1962), tenderia, a nosso ver, a enfraquecer a possível representatividade do regionalismo, mesmo transcendental, aí verificado. Vejamos, pois, o que nos diz a ensaísta:

As intenções do autor adquirem, desde *Primeiras Estórias*, maior notoriedade que o seu resultado. Nessa linha deve ainda ser enquadrada *Estas Estórias*, mais próxima das *Primeiras Estórias*, do mistério contido nas aparências, da necessária disciplina para ultrapassá-lo, da crença na ficção como função válida para entender a vida, com vistas a uma melhor (COVIZZI, 1978, p. 62).

Ou seja, se o caráter explicativo já estaria presente sobremaneira em *Estas estórias*, convém, pois, compreender de que maneira a metalinguagem se instaura nessas narrativas e, por extensão, como o regionalismo passa a ser intuído pela sua efabulação. Por fim, assinala Covizzi (1978, p. 62) sobre



o aspecto metalinguístico da ficção rosiana que *Estas estórias* permanece nesse horizonte “ênfatizando sua perspectiva mística de compreensão do mundo.” Dito de outra maneira, o eixo que estrutura as estórias rosianas estaria em alguma medida presente no volume.

Todavia, cremos que o autor na verdade estava em um momento já consolidado tanto nacional quanto internacionalmente e que estava dando continuidade ao seu processo criador de forma progressiva, tratando-se nesse caso de *Estas estórias* como um *work in progress*. Ademais, nossa hipótese aqui aventada versa sobre a possibilidade de se considerar o conjunto de novelas dentro do projeto de ficcionalização rosiano como um movimento quase que circular (infinito?...), já que se trata também até certo ponto de um retorno às estórias de *Sagarana*. Parece, contudo, que a ambivalência que a obra póstuma encerra – explicativa, mas também inovadora enquanto parte de uma ficção maior – talvez seja uma das marcas pretendidas pelo autor e, portanto, flagrantes na tessitura das narrativas.

É nesse sentido que gostaríamos aqui de debater a possível permanência do regionalismo transcendental rosiano que parece atravessar a segunda metade do século XX, quando conforme se sabe que essa vertente ficcional já se encontrava praticamente exaurida no panorama literário nacional na década de 1940. Por conseguinte, partindo do conceito de “super-regionalismo” cunhado por Antonio Candido, bem como do trabalho poético com a palavra, pretende-se apresentar brevemente aspectos característicos da ficção rosiana em três narrativas de *Estas estórias*: “Bicho mau”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. As estórias estariam, pois, atravessadas de um *modus operandi* resultante do princípio poético do autor, suscitando a singularidade do seu regionalismo.

Segundo assinala Walnice Nogueira Galvão no ensaio “Sobre o Regionalismo”, a ficção rosiana representaria o resultado da junção do regionalismo até então em voga e o romance espiritualista ou psicológico, de modo que houve com Rosa uma dupla superação:

No que superou a ambas, distanciando-se, foi no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, de que nenhuma das vertentes dispunha ou a que não atribuía importância. E no fato de *escrever prosa como quem escreve poesia*, ou seja, palavra por palavra ou até fonema por fonema (GALVÃO, 2008, p. 92; grifos nossos).



A presença do discurso poético é apontada pela estudiosa como um dos motivos da singularidade do regionalismo deflagrado pela escrita rosiana. Isto se daria através do rigor experimental da sua linguagem, elevando a prosa regional a outro patamar, além de prolongá-la até depois de meados do século XX. Nessa esteira, Galvão (2008, p. 91) parte da seguinte hipótese:

Pode-se especular se a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo. E isso, na medida em que explorou até o fim seus limites, porém fecundando-o de maneira inesperada – de certo modo contradizendo-lhe a vocação centrípeta – com os achados formais, sobretudo lingüísticos (*sic*), das vanguardas do século XX.

Infere-se que o trabalho formal com a linguagem operado pelo autor de *Estas estórias* suscita uma ficção cujos princípios constituintes – entre eles a relação do eu com o mundo – iriam desembocar na pretensão capital para a literatura regionalista: o desfazimento (ou a recolocação mediante o discurso ficcional) da separação entre aquilo que é narrado e quem o narra, de modo a redimensionar o papel do outro nas narrativas. Por isso, Bueno (2015, p. 25), que estuda a fundo a prosa de 1930 em *Uma história do romance de 30*, discute a respeito do problema da linguagem ficção rosiana:

A solução linguística a que chegou Guimarães Rosa se liga naturalmente a essa concepção. A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da em princípio mais arrogante alta cultura porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar.

O esticamento temporal e formal da vertente ficcional regionalista seria corolário, portanto, das conquistas das vanguardas modernistas. Nesse caso, interessa-nos de que forma isto é perceptível nas novelas de *Estas estórias*, publicado postumamente em 1969 pela Livraria Editora José Olympio. O volume de narrativas, cuja organização coube a Paulo Rónai, compreende textos publicados em vida do autor – a saber, “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “A estória do homem do pinguelo”, “Os Chapéus Transeuntes”, “Meu tio o lauaretê”, a reportagem-poética “Com o vaqueiro Mariano” – e outros até então praticamente inéditos – “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. E é sobre este último grupo de peças que buscamos analisar no doutorado em andamento (PPGL/UFS) as performances poéticas e as possíveis relações com obras predecessoras.



Por tudo isso, debruçar-nos-emos aqui sobre as últimas narrativas, excetuando-se “Páramo” por não ser necessariamente regionalista (é uma narrativa urbana), a fim de apreendermos como se dá a representação do sertão na urdidura dos textos e tentarmos discutir até que ponto se pode localizá-las dentro do regionalismo rosiano, em particular, e na prosa modernista brasileira, de modo geral.

O “super-regionalismo” de *Estas estórias*

Não obstante as nove narrativas de *Estas estórias* estarem divididas em dois grupos, isto é, as publicadas em vida do autor e as que tinham faltado a finalização textual, e, além disso, coexistirem narrativas heterogêneas entre si, entendemos que um possível elo unificador dos textos seja o modo de dizer que é decorrente da concepção literária do autor já experimentada anteriormente. Ora, os aspectos regionalistas aí presentes podem ser localizados, entre outros, na ambiência rural – não é necessariamente o sertão –, que não raro desliza para a metafísica, porquanto os sentimentos humanos, por exemplo, são postos em flagrante reflexão pelas narrativas.

De fato, a segunda parte do volume compreende “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”; destas, apenas “Páramo” é ambientada na zona urbana, além de possuir interessante conteúdo soturno evocando a morte como quase uma personagem. Em “Bicho mau”, a narrativa se bifurca em dois planos – o da serpente e o que narra a picada de Seo Quinquim pela cobra. O que se percebe é uma novela que pode ser ligada ao momento da confecção de *Sagarana*, tendo chegado a fazer parte dessa obra (à época chamada de *Contos*) quando da sua submissão ao Prêmio Literário Humberto de Campos promovido pela Livraria José Olympio Editora.

A estória mostra como a ignorância reinara no sistema agrário patriarcal, fazendo vítimas fatais. Pode-se inferir que a falta de acesso à medicina e a uma escolarização de um modo geral, ou seja, a marginalização dos meios civilizacionais (a educação, o conhecimento científico) restritos apenas ao litoral, resultara no acirramento das disparidades culturais entre os sertanejos e aglomerados urbanos. Prova dessa marginalização é a redução linguística que se verifica nas falas onomatopaicas das personagens enquanto trabalham no eito. Vejamos:



Uns homens, que trabalhavam mais abaixo, não tinham escutado o crotalar da tétrica fanfarra, não podiam saber da presença de Boicininga, latente na erva, junto da lata d'água. Eram, por enquanto, cinco. Eles roçavam na aba da encosta, preparando chão para o plantio.

Iam com muita regra, tão a rijo como podia ser. As folhas das enxadas subiam e desciam, a cortar o matinho, aguentando o rojão em boa cadência. O calor ainda era forte, o dia violento. Descalços, alguns deles nus das cinturas para cima, curvados, despejavam suor, com saúde de fôlegos. Não falavam entre si, capinador quase não conversa. Só, de raro, ouvia-se alguma voz de trabalho, em meio ao batidão ritmante:

— Ehm?

— Hem! (ROSA, 2015, p. 196-197).

Para além da redução da fala, o que por si nos revela muito do *modus vivendi* daqueles tipos (personagens), é preciso observar que em “Bicho mau” se representa a vida sertaneja por excelência com o conflito se desenvolvendo espacialmente na lavoura. Ademais, cumpre salientar que o expediente do diálogo monossilábico já tinha sido habilmente trabalhado por Graciliano Ramos em *Vidas secas* (1938), ainda que a novela rosiana já fizesse parte do prototexto de *Sagarana* (o já citado *Contos*).

Outrossim, no que concerne ao conteúdo poético, observa-se pontualmente em “Bicho mau” recursos estilísticos, tais como assonâncias e aliterações, bem como mudanças de ritmo narrativo que engrandecem a construção narrativa. Assim, no momento pós-picada de Quincas pela cobra, já agonizando no catre, a estória através do discurso indireto livre nos diz: “Friagem. Fecha a janela. Foi gemido? Será que ele inda vai tornar a gemer?” (ROSA, 2015, p. 207).

Com efeito, a ambivalência do foco narrativo – que oscila entre um narrador ou pai de Quincas (Nhô de Barros) – aparece atrelada a um modo de dizer que é poético, lembrando-nos aquilo que defendera Octavio Paz (1982, p. 16) quando assinala que “há poesia sem poemas”. O jogo sutil com a sonoridade das palavras desponta na narrativa, dando-lhe outra perspectiva sensorial: os sons e o enredo criam uma imagem mais completa possível para aquilo que se pretende mostrar através das palavras.

Já em “Retábulo de São Nunca”, por sua vez, avultam as tramas dos desencontros amorosos numa comunidade típica do interior do Brasil. Mais uma vez as personagens representam os arquétipos daí provenientes: um padre, um louco, os filhos enamorados das famílias ricas da região,



dentre outros. Entretanto, a voz que parece nortear aquele povo emerge como a da síntese da própria comunidade materializada textualmente através do narrador:

Só o absurdo do possível era que uma moça ia casar-se. Ela sendo bela aos olhos que ao sair de um dia a admiravam. Modulados, quentes no repetir-se, do enquadrado alto da torre tinham tocado a primeira chamada os sinos. O povo, as boas almas, contudo, mal queriam ainda despertar-se: o silêncio, macio, resistia. Apenas algum cachorrinho, de pobre, andante viesse em seu sinuoso passear, farejando, ponto e ponto, as margens da larga rua solitária. A moça, todavia não presente, se escondia, de fato, de todos. Seu amor, o de seu fechado coração, se encontrava também muito afastado dali, dela cada vez mais próximo e distante.

[...] Aquele era um pequeno povoado grande — povoação — que os mineradores fundaram. Ali, tudo o que de humano se herdava, havia (ROSA, 2015, p. 235).

De novo, observa-se uma narrativa que prima pela musicalidade advinda sobretudo de técnicas de assonância e aliteração. O povo encontra-se profundamente concatenado com a linguagem que o exprime, revelando-nos um imbricamento entre o eu e o mundo presente na ficção rosiana de modo geral. Além do mais, acrescenta-se a isso o fato de a estória iniciar-se *in media res*, lançando o leitor de imediato naquela realidade narrada. No paradoxal “pequeno povoado grande”, as ações transcorrem num mundo aparentemente diminuto e alheio ao cosmopolitismo dos grandes centros urbanos, mas nem por isso menos relevante quanto aos sentimentos aí vivenciados pelos residentes. Em suma, o problema do amor e sua relação com o pensamento do outro (o povo, no conto) se vê como insolúvel tal como se mostra no encerramento da narrativa: “Porquanto a missa acabara, o povo saindo, fechava-se a igreja, o mundo sendo minúsculo e fortíssimo, incompleto, os sinos não tocam a amor recomeçado” (ROSA, 2015, p. 247).

Finalmente, em “O dar das pedras brilhantes” a violência numa região garimpeira e a tentativa de o Estado levar paz através do discurso legalista de autoridade na figura do Senador Moura Tassara são a força motriz da novela que encerra *Estas estórias*. As construções poéticas aí deflagradas pelo autor mantêm-se na linha dos princípios ficcionais rosianos logo no início da estória quando da chegada do Senador: “Aquém entravam a ocas terras em brenha em ermo, quase de índios assassinares, drede diretos ao Urumicanga, onde, de havia talvez uns três anos, encontravam-se



diamantes” (ROSA, 2015, p. 249). O espaço geográfico invade a tessitura da narrativa concomitantemente à “invasão estatal”, de modo que isto é dito também no nível lexical.

Mais adiante, verifica-se uma marcação do processo de expansão territorial outrora praticado no Brasil em torno do qual gira a violência. A menção ao sertão e a conseqüente relação entre o tio e seu sobrinho Pinho Pimentel (o protagonista) interessa-nos aqui como fulcral na economia do texto: “Assim, quando moço, homem em força, o tio Antoninho matara quantidade de índios, entrava a sertão para esse fervor de prazer” (ROSA, 2015, p. 257). Se o vocábulo sertão é alçado à categoria de lugar a ser desbravado, é porque na ficção rosiana – de um modo geral e aqui em particular – ele já transcendera o sentido geográfico e, conseqüentemente, perfaz o problema da relação entre o cosmopolita (litoral) e o interior brasileiro marginalizado.

Conclusões

Uma vez que o presente trabalho é um recorte da pesquisa de doutorado em andamento – cujo escopo se centra no estudo do discurso poético e das suas correlações com a estrutura ficcional das quatro últimas narrativas de *Estas estórias*, a saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” –, convém destacarmos o caráter de incompletude deste artigo no que concerne às discussões analíticas. Não obstante isso, é possível chegar a algumas conclusões preliminares quanto às idiosincrasias do regionalismo rosiano, bem como no que diz respeito ao papel dos expedientes poéticos na tessitura de estórias tão singulares.

De fato, se o regionalismo literário brasileiro ganhara outros contornos com a ficção rosiana, é porque indubitavelmente se verificou um tratamento distinto para a ambientação das suas narrativas. Com efeito, o conteúdo sertanejo está não apenas enquanto local de ação das personagens, mas, acima de tudo, como postura ante o mundo, donde emerge a relevância a linguagem na constituição de uma nova cosmovisão mais poética. “Bicho mau” descreve e narra poeticamente o comportamento de uma serpente, que é, por sua vez, símbolo metafórico da própria morte; “Retábulo de São Nunca”, a seu turno, traz um enredo em que se narra, mas não se diz, num jogo poético que envolve as personagens na imagética obscura de um retábulo esmaecido; por fim, em “O dar das pedras brilhantes” as personagens são mobilizadas mediante as disputas violentas em



torno da região garimpeira, transcendendo a mera representação realista do ambiente rural, porque é resultante de uma efabulação cuja linguagem é marcada pela poeticidade.

Tais singularidades das estórias rosianas estão sem dúvidas, pois, no trato diligente com a palavra desde o nível fonêmico-lexical até o nível sintático-semântico. Como consequência disso e dos princípios metafísico-poéticos do autor, vê-se uma literatura regional de caráter universalizante. O aparente paradoxo pode ser entendido, como vimos, mediante o conceito de “super-regionalismo” cunhado por Antonio Candido que, de alguma maneira, parece persistir nas últimas produções rosianas, inclusive em *Estas estórias*. Isso nos indicaria não somente um prolongamento dessa espécie de literatura regionalista, mas sobretudo da continuidade da experimentação da ficção rosiana, desmontando metáforas e montando outras nos últimos textos através de um modo de dizer que se revela poético.

Referências

- BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp/Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.
- CANDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 49).
- GALVÃO, W. N. Sobre o Regionalismo. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAZ, O. **O Arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROSA, J. G. **Estas estórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães Rosa).

