
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários



Outras modernidades:
releituras literárias (1922-2022)

Volume 42 Número 2
dezembro de 2022

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroixa>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* com acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, é publicada continuamente desde 2002 pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina; está classificada no QUALIS como A1 (2017-2020) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes.

A partir de 2022, a revista passa a ter dois números anuais por volume e a ser hospedada em novo endereço.

FERRAMENTAS USADAS: TinyURL, Google Acadêmico, Duplichecker e PaperRater.

EDITORAÇÃO: Adobe InDesign e Adobe Photoshop.

INDEXADORES: Portal de Periódicos da CAPES; Livre - Revistas de Livre Acesso; LatinIndex; ErinPlus; MLA Directory of Periodicals; JURN; Diadorim e Directory of Open Access Journals.

EQUIPE EDITORIAL: Alamir Aquino Corrêa (editor-chefe), Barbara Cristina Marques e Claudia Carmardella Rio Doce.

RESPONSÁVEIS PELO VOLUME: Ana Lígia Leite, Laura Brandini e Roniere Silva Menezes

CAPA: Denilson Baniwa, *tudo é gente* - acrílica sobre impressão fotográfica, tam 32x24cm, dez 2020.

PARECERISTAS AD HOC DO VOLUME: Ana Lígia Leite, Anderson Bastos Martins, Bernard Pêgo Belisário, Cilza Bignotto, Claudia Rio Doce, Cláudio Humberto Lessa, Débora Cota, Elane Abreu de Oliveira, Erick Gontijo Costa, Fabíola Guimarães Pedras Mourthé, Laura Brandini, Leonardo Francisco Soares, Luiz Carlos Santos Simon, Luiz Henrique Silva de Oliveira, Marcelino Rodrigues da Silva, Miguel Heitor Braga Vieira, Mírian Sousa Alves, Mônica de Menezes Santos, Nilcéia Valdatti, Rachel Esteves Lima, Renato Forrin Jr., Rodrigo Vasconcelos Machado, Roniere Silva Menezes, Sonia Pascolati, Valter Cesar Pinheiro, Vera Lopes da Silva e Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins.

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....	4
PAULICEIA EM SÉRIE: KITSCH E DESVAIRISMO	9
<i>ANA PAULA PARISOTTO (UFSC) E ARTUR DE VARGAS GIORGI (UFSC)</i>	
RIVAIS ATÉ O ÚLTIMO CLIQUE? FOTOGRAFIA E MODERNIDADE EM MONTEIRO LOBATO E MÁRIO DE ANDRADE.....	20
<i>MAURICIO LISSOVSKY (UFRJ)</i>	
“ROTEIROS” ANTROPOFÁGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A EXU-POÉTICA.....	35
<i>LUCAS TOLEDO DE ANDRADE (UNIVERSIDADE PITÁGORAS UNOPAR)</i>	
DE ANDRADE A ANDRADE: A REESCRITURA DE VENCESLAU E CI EM MACUNAÍMA.....	49
<i>VERÔNICA DANIEL KOBZ (UNIANDRADE E FAE)</i>	
SÉRGIO MILLIET E ALEXANDER CALDER: A SEDUÇÃO DA ARTE ABSTRATA ...	65
<i>LAURA BRANDINI (UEL)</i>	
O POEMA ROMANCIZADO: UMA PROPOSTA DE LEITURA BAKHTINIANA DO MODERNISMO BRASILEIRO	77
<i>ADRIANO SCANDOLARA (PESQUISADOR INDEPENDENTE)</i>	

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Que Modernismo? Quando? A Semana de Arte Moderna completou 100 anos em fevereiro de 2022 e motivos não faltam para continuarmos a conversa acerca da primeira geração do Modernismo Brasileiro, bem como sobre seus contínuos impactos na vida acadêmica e além. A importação de linguagens e de estéticas estrangeiras ganhou outros ares quando estas foram deglutidas pela cultura local. A questão da identidade nacional e cultural ganhou novas modelagens na contemporaneidade. Entre tantos campos de estudo, pesquisas em arquivos literários, ligadas à literatura como campo expandido, têm proposto novas formas de diálogos entre criações nacionais e estrangeiras, trazendo instigantes perspectivas em relação ao trabalho na área da Literatura Comparada.

Das vanguardas europeias ao Modernismo Brasileiro: ou se entendeu que nós, brasileiros(as), somos antropofágicos(as), ou não se entendeu muita coisa. Alia-se ao conceito de Antropofagia, proposto por Oswald de Andrade, a noção de “traição da memória”, pensada por Mário de Andrade: esquecimentos em relação à arte, à cultura e à literatura hegemônicas impulsionariam o processo de (re)invenção brasileira visando uma expressão singular no “concerto das nações”. Manifestos, revistas, ensaios, correspondências e expansões da arte em geral foram remodelando as gerações de um movimento que parece pedir uma permanente atualização via novas e provocativas leituras, assim como reflexões sobre os apagamentos que as correntes artísticas sempre causam.

Propusemos, nesta edição da *Terra Roxa e Outras Terras*, rever o que significa voltar ao Modernismo de 22, que buscava majoritariamente a tomada de consciência da realidade e da cultura brasileiras, ao tempo em que se propunha discutir criticamente – 100 anos após a Independência, e apenas 34 anos após a abolição da escravatura – os problemas sociopolíticos nacionais. A enorme caixa de pandora dos desajustes brasileiros foi aberta com a ajuda da Semana de Arte Moderna de 1922. No presente, surge a pergunta: como ser antropófago(a) em tempos de patologias nacionalistas? No Brasil haveria outra medida senão reimaginar o futuro regressando, uma vez mais, ao passado, oferecendo-lhe sobrevivências transformadoras, avaliando suas heran-

ças, questionando seus limites, pensando, no presente, conforme assinala Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, “contra as escleroses urbanas”? Algumas pesquisas atuais relativas à cultura afro-brasileira e indígena, aos estudos de gênero e à criação de regiões distantes dos centros de maior prestígio econômico e cultural, por exemplo, têm dado novas cores a reavaliações do modernismo, o que ocorre tanto nesta quanto em outras edições de revistas e jornais acadêmicos.

Em uma visada comparatista que privilegiou o cosmopolitismo e o diálogo entre estéticas, identidades e culturas, foram selecionados os artigos que desenvolveram reflexões sobre a pluralidade de modernidades que o modernismo brasileiro comportou e ainda comporta, seus desdobramentos em obras literárias e artísticas contemporâneas, bem como sobre os meios e as formas de apropriação da modernidade pelos(as) modernistas e do modernismo pela contemporaneidade.

Nesse sentido, o trabalho “Pauliceia em série: Kitsch e desvairismo”, de Ana Paula Parisotto e Artur de Vargas Giorgi, promove o retorno à obra de Mário de Andrade e à estética do kitsch como uma potência singular para se pensar a cultura nacional. O diálogo provocado entre Mário de Andrade e o seu desvairismo poético, o kitsch e o investimento na cultura de massa e popular atualizam o debate sobre a obra marioandradina ao tempo em que abordam leituras disruptivas sobre o estado da arte no Brasil. Em meio ao processo de modernização de São Paulo, processo repleto de contradições e conflitos, Mário de Andrade publica sua *Pauliceia desvairada*, obra complexa, que articula elementos da cultura de massa e da cultura popular para elaborar uma arte de vanguarda brasileira. Neste trabalho, os autores argumentam que o livro de 1922, tão próximo da lógica e da estética da reprodutibilidade técnica, pode ser entendido como uma via de estudo da emergência do kitsch no Brasil. Essa proposição se sustenta pela leitura de alguns poemas e do *Prefácio interessantíssimo*, mas também se ampara na elaboração teórica feita em *A escrava que não é Isaura* (1925) e no lançamento de *Klaxon* (1922). O que sobressai é a ambivalência das posições em jogo: em Mário de Andrade encontra-se o desvairismo como defesa vanguardista e aristocrática de uma arte genuína; mas também nota-se a emergência do kitsch, marcada pela sedução dos clichês e pelo mascaramento performático que, diante das massas, esvazia qualquer essência, dos sujeitos e dos objetos.

No artigo de Mauricio Lissovsky, “Rivals até o último clique? Fotografia e Modernidade em Monteiro Lobato e Mário de Andrade”, tem-se uma outra representação dos perfis criativos dos dois autores, tão conhecidos pelos(as) leitores(as) do cânone literário brasileiro. Surgem, no artigo, como escritores-fotógrafos e suas práticas artísticas – literárias e imagéticas – são analisadas sob a luz da diferença de perspectiva entre os dois, tanto no sentido da escrita que construíram ao longo da vida, quanto nas formas que os gestos de fotografar de cada um ganharam no começo do século XX. Monteiro Lobato e Mário de Andrade foram os escritores brasileiros que mais se dedicaram à fotografia na primeira metade do século XX. Registram-se amigos e famílias, viagens pelo Brasil e pelos Estados Unidos, monumentos históricos e poços de petróleo, paisagens naturais e humanas. Apesar de amadores e homens de letras, em algum momento de suas vidas, ambos acreditaram que suas imagens poderiam ter

uma destinação pública, que seriam capazes de expressar algo a respeito do Brasil ou de si próprios. As versões mais difundidas da história da literatura brasileira consagraram o antagonismo estético entre eles. O artigo reflete sobre o que tais fotografias poderiam nos dizer sobre essa rivalidade entre os dois artistas. Que outras histórias do moderno essa comparação suscitaria? À luz da elaboração da figura do escritor-fotógrafo pelas vanguardas históricas – em particular as soviéticas – e da natureza mecânica da câmera, o autor buscou observar as afinidades e distinções que marcam as respectivas apropriações do moderno na fotografia desses autores.

Em “Roteiros antropofágicos na contemporaneidade: uma reflexão sobre a exu-poética”, de Lucas Toledo de Andrade, o foco recai sobre a prodigalidade da concepção de Antropofagia de Oswald de Andrade como proposta de leitura das questões associadas à identidade brasileira, numa atualização do pensamento oswaldiano uma vez que trazido para a contemporaneidade. O autor cria a noção de Exu-poética como referencial teórico de matriz mitológica africana a partir da metáfora da devoração antropofágica, com o intuito de repensar, em uma chave outra que não a dos padrões colonialistas, os repertórios culturais brasileiros da atualidade, privilegiando um referencial negro que seja inclusivo, híbrido e diverso. Sobressai a noção de roteiro, ao mesmo tempo como direção e descaminho, como possibilidade de busca de outros caminhos a trilhar, longe dos padrões, das tradições, dos modelos, subvertendo-os como a figura do Exu representa: a impermanência das ideias associadas a esse orixá propicia a mudança até do que parece ser perene, potencializando sua imagem como metáfora criadora de uma poética que se propõe a revisar repertórios culturais. Para XXX, a Exu-poética se define “por meio da ideia de linguagem negra que perfura a dicotomia cristã, deglute os discursos coloniais, regurgita-os e os reelabora por meio da perspectiva do cruzo”. Associam-se, assim, as encruzilhadas aos descaminhos, lugares de transgressão próprios ao desnorteamento fecundo que a proposta teórica do artigo, herdeira da Antropofagia, oferece como ferramenta de leitura da cultura brasileira contemporânea.

E por falar nos frutos que a Antropofagia nos ofereceu e oferece até hoje, “De Andrade a Andrade: a reescritura de Venceslau e Ci em Macunaíma”, de Verônica Daniel Kobs, analisa comparativamente o romance de Mário, de 1928, e o filme homônimo, de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, com a presença *in absentia* de um terceiro Andrade, Oswald. A diferença de tempo e de cultura que separa a obra literária do filme redireciona a leitura do enredo de ambas: na primeira, lê-se a desconstrução da nacionalidade colonizada; na segunda, o objeto de revisão crítica é a estrutura social opressora. O fio condutor das análises é a releitura dos personagens Venceslau e Ci na obra fílmica, em comparação com a literária. Nesse contexto da década de sessenta, o gigante Venceslau passa de colonizador – como alegoricamente se apresentava no romance – a estadunidense, nacionalidade representativa da colonização cultural do século XX. Já Ci, “mãe do mato” na obra de Mário, torna-se uma guerrilheira citadina no filme. Em uma reflexão bastante completa que leva em conta o diferencial que imagens, caracterização e gestos dos personagens, sons e cores do filme oferecem ao enredo do romance, a autora coloca em relevo a reescrita da obra de Mário por Joaquim, realização de um processo de devoração crítica do Modernismo dos anos

1920 à la Antropofagia de Oswald, para regurgitar uma obra fílmica com o mesmo poder contestatório, porém situada no final da década de 1960.

O ensaio ‘Sérgio Milliet e Alexander Calder: a sedução da arte abstrata’, de Laura Brandini revela importante faceta do intelectual, artista, crítico e poeta modernista. O texto demonstra a mudança de perspectiva de Milliet em relação à arte abstrata. Por defender critérios humanistas, terminava se guiando pela concepção figurativa em arte. Mas como grande e sensível criador, conseguiu articular uma espécie de “pensamento do fora”, perceber o valor da *abstração* e tornar-se um defensor do estilo moderno, enxergando no projeto valores não vislumbrados inicialmente. Partidário de uma proposta mais nacionalista em arte, Milliet escreveu textos elogiosos a Cândido Portinari. Elogia, por exemplo, os murais realizados na Igreja da Pampulha – painel contestado por setores conservadores da igreja belo-horizontina quando da construção da capela. O crítico paulista enxerga influência de Picasso em Portinari, mas assegura que o pintor de Brodowski soube apropriar-se das técnicas do artista espanhol e dar-lhes uma configuração singular, autoral, brasileira. A atenção dada por Sérgio Milliet a Alexander Calder relaciona-se ao engajamento do crítico paulista às exposições do MAM e da Bienal – Milliet foi diretor da II, III e IV Bienais de São Paulo, realizadas em 1953, 1955 e 1957. As exposições traziam a arte abstrata ao Brasil. Mas desde 1948, a partir da exposição de Calder no país, Milliet já vislumbra os novos e instigantes sentidos presentes na obra do artista estadunidense. Para o crítico brasileiro, os trabalhos de Calder – incluindo os famosos móveis – revelavam uma simplicidade essencial que não elidia o caráter humano. Milliet reconhecia, assim, o aspecto comunicativo da arte abstrata. Essa abertura e essa coragem para alterar o olhar em relação à diferença demonstra afeto pela outridade e aproxima-se de gestos de grandes artistas que não se acomodam e buscam sempre inovar a própria produção. Assim, talvez, em lugar de pensarmos em visões conflitantes, Sérgio Milliet termina por revelar uma postura coerente daquele que mergulha nas profundezas da linguagem, das temáticas e percebe que há distintas formas de enxergar as produções artísticas no mundo. Enfim, a postura de Milliet revela-se pensamento e ação ao mesmo tempo estéticos e políticos.

Em “O poema romancizado: uma proposta de leitura bakhtiniana do modernismo brasileiro”, Adriano Scandolaro realiza consistente estudo sobre a produção de Mikhail Bakhtin a respeito da linguagem do romance, apresentando um novo dado: a utilização da teoria dialógica e polifônica do pensador russo na avaliação de poemas. O autor do texto toma como objetos de estudo poemas modernistas. De Oswald de Andrade são realizadas análises, por exemplo, de “Meninas da Gare”, “Vício na fala” e “Pronominais”, presentes no livro *Pau Brasil*, de 1925. De Manuel Bandeira, é avaliado “Poema retirado de uma notícia de jornal”, publicado pelo pernambucano no livro *Libertinagem*, de 1930. Segundo Scandolaro, quando Bakhtin inicia seus estudos, a poesia era considerada um gênero literário de maior valor pela crítica, enquanto o romance era tido como arte menos prestigiada, voltada a um público mais simples. Com empenho, o crítico russo conseguiu arregimentar ferramentas teórico-conceituais que abriram importantes clareiras nos estudos do romance. Esses instrumentos metodológicos da prosaística terminaram possibilitando novas investigações a res-

peito de textos poéticos, como os ligados ao período modernista. A utilização de recursos da análise romanesca em estudos poéticos foi prevista por Bahktin, segundo o autor do ensaio. Na pesquisa discursiva, não basta haver a presença do heterodiscurso, este deve ser *dialogizado*. Torna-se importante a ocorrência de diversas vozes socioculturais e a existência de dinâmica entre elas. Sabemos que outras vertentes teórico-literárias trabalham, por outros vieses, com a relação da poesia com a oralidade popular e o jogo de vozes aí existentes. O texto de Scandolara contribui com os estudos relativos ao gênero lírico, buscando demonstrar que o modernismo brasileiro traz fortes exemplos do processo de prosificação da poesia.

O ano de 2022 já está terminando e nos despedimos das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna convidando as leitoras e os leitores deste dossiê para mais uma refeição antropofágica onde será devorado aquilo que, há cem anos, devorou as concepções identitárias eurocêntricas que governavam a cultura brasileira. As releituras atuais do modernismo, servidas nas próximas páginas, evidenciam sua genealogia andradina – de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade – aliada à permeabilidade contemporânea a outras linguagens artísticas. Bom apetite!

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PAULICEIA EM SÉRIE: KITSCH E DESVAIRISMO

Ana Paula Parisotto¹(UFSC)
e Artur de Vargas Giorgi²(UFSC)

RESUMO: “Minhas reivindicações? Liberdade” (Andrade 2019: 11). Em meio ao processo de modernização de São Paulo, processo repleto de contradições e conflitos, Mário de Andrade publica sua *Pauliceia desvairada*, obra complexa, que articula elementos da cultura de massa e da cultura popular para elaborar uma arte de vanguarda brasileira. Neste trabalho, propomos que o livro de 1922, tão próximo da lógica e da estética da reproduzibilidade técnica, pode ser entendido como uma via de estudo da emergência do *kitsch* no Brasil. Essa proposição se sustenta pela leitura de alguns poemas e do *Prefácio interessantíssimo*, mas também se ampara na elaboração teórica feita em *A escrava que não é Isaura* (1925) e no lançamento de *Klaxon* (1922). O que sobressai é a ambivalência das posições em jogo: em Mário de Andrade encontramos o *desvairismo* como defesa vanguardista e aristocrática de uma arte genuína; mas também notamos a emergência do *kitsch*, marcada pela sedução dos clichês e pelo mascaramento performático que, diante das massas, esvazia qualquer essência, dos sujeitos e dos objetos.

PALAVRAS-CHAVE: *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade, kitsch, *desvairismo*.

HALLUCINATED CITY: KITSCH AND DESVAIRISMO

ABSTRACT: “My claims? Freedom” (Andrade 2019: 11). Amid the modernization process of São Paulo, a process filled with contradictions and conflicts, Mário de Andrade publishes his *Pauliceia desvairada*, translated as *Hallucinated City*, a complex book, which combines elements of mass culture and popular culture to create a Brazilian avant-garde art. In this paper, we propose that the 1922 book, so close to the logic and aesthetics of technical reproducibility, can be seen as a way of studying the emergence of *kitsch* in Brazil. This proposition is supported by the reading of some poems and the *Prefácio interessantíssimo*, but it is also supported by the theoretical elaboration made in *A escrava que não é Isaura* (1925) and in the release of *Klaxon* (1922). What stands out is the ambivalence of the positions at stake: in Mário de Andrade we find the *desvairismo* as an avant-garde and aristocratic defense of genuine art; but we also note the emergence of *kitsch*, marked by the seduction of clichés and by the performative masking that, in face of the masses, empties any essence of subjects and objects.

KEYWORDS: *Hallucinated city*, Mário de Andrade, kitsch, *desvairismo*.

Recebido em 26 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ parisottoanapaula@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5289-2045>

² artur.vg@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p9>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

Contemporaneamente ao lançamento de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, e à Semana de Arte Moderna de São Paulo, um fenômeno definidor da cultura da modernidade encontrou seu apogeu: o *kitsch*. Fenômeno complexo, com dimensões que abrangem a estética, a política e as artes, em suas diversas manifestações e relações com a modernização do Ocidente, o *kitsch* se consolida com o que Adorno e Horkheimer (2002) chamariam, posteriormente, de indústria cultural – termo que, grosso modo, designa obras produzidas de forma massificada, numa situação em que a própria cultura (sua dimensão “espiritual”) é, afinal, transformada em um produto, uma mercadoria cada vez mais padronizada pelos meios técnicos, atendendo portanto à manutenção do *status quo*, nos antípodas das manifestações artísticas que poderiam ser consideradas “de vanguarda” ou “autênticas”.

Claro, esse diagnóstico (que, entre nós, ganha contorno mais nítido no final da década de 1960 e não raro é recuperado em sua tonalidade crepuscular) tem, ele mesmo, as suas condições de emergência. Sem entrar nos argumentos e conceitos, com suas nuances e minúcias que não caberiam nestas breves páginas, poderíamos remeter o problema, pelo menos, ao agudo manifesto de Marx e Engels de 1848; à genealogia da moral e à consideração intempestiva da utilidade da história propostas por Nietzsche; ao mundo desencantado da racionalidade postulado por Weber; ao reconhecimento da tragédia da cultura feito por Georg Simmel na passagem para o século XX e, logo, em chave clínica, pela psicanálise de Freud; à identificação da crise da humanidade europeia formulada por Husserl em meados da década de 1930, além de vários outros intérpretes e obras.

De saída, cabe notar uma sintonia: a Escola de Frankfurt, da qual Adorno e Horkheimer, como sabemos, foram célebres integrantes, surgiu na universidade de mesmo nome a partir da criação do Instituto de Pesquisa Social, cuja origem, por assim dizer, encontrou expressão durante a Primeira Semana de Trabalho Marxista, evento liderado por Felix Weil, no verão de 1922, em Ilmenau, Turíngia. Nesse mesmo ano, em março, ou seja, apenas um mês depois do Teatro Municipal de São Paulo ter sido palco dos eventos da Semana de Arte Moderna, foi criado em Niterói o Partido Comunista do Brasil (PCB), que acompanhará, daí então, os percalços da democracia e da modernização no país, podendo servir de fio condutor para a leitura dos acertos e das desventuras da nossa história cultural e política.

Esse cruzamento de forças e contraforças materiais e simbólicas – atuantes num mesmo tempo e influentes no processo de ocidentalização do mundo – é determinante para a compreensão das posições assumidas. *Pauliceia desvairada* é um registro poético da cidade de São Paulo; um livro pioneiro, no Brasil, em sua construção propriamente modernista, espécie de elaboração precoce das novas configurações de uma cidade em choque, nos “frementes anos 20” (Sevcenko 1992). Com efeito, São Paulo enfrentava um processo de industrialização repleto de contradições e conflitos; seu ingresso na era da técnica “é marcado por um profundo desequilíbrio entre o novo sistema econômico e as estruturas sócio-mentais dominantes” (Simon 2006: 134). Nesse sentido, em *Pauliceia desvairada* lemos a própria composição dessas tensões.

Além disso, o primeiro modernismo no Brasil coincide, como sabemos, com os abalos da República. É o cenário de constituição de uma sociedade cada vez mais industrial, burguesa, ou seja, uma sociedade com desigualdades e pugnas inerentes, sobretudo em espaços – como São Paulo – que intensificam os problemas advindos da colonização. Ora, o *kitsch* se origina justamente no contexto da burguesia, dos novos ricos. Como fenômeno, populariza-se com a industrialização e com o nascimento da sociedade de consumo. Conforme Moles (1972), o termo apareceu por volta de 1860 em Munique, advindo de palavras como *kitschen*, uma expressão que designa “fazer móveis novos com móveis velhos”, ou *verkitschen*, que significa trapacear, vender algo diferente do que havia sido combinado. Para Moles, portanto, o termo envolve uma negação do verdadeiro, do único, do autêntico. Partindo de um juízo de valor também negativo, o crítico de arte Clement Greenberg designa a estética *kitsch* como algo que desvia da “cultura maior”; nesse sentido, ele opõe o *kitsch* às vanguardas do início do século XX, chamando-o de retaguarda, uma cultura “destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão contudo ávidos pela diversão” (1997: 32). Seu célebre ensaio *Vanguarda e kitsch* teve a primeira versão publicada em 1939, quando o conceito de globalização ainda não existia (viria a ser empregado somente por volta dos anos 1980, com a intensificação do fenômeno). Dessa forma, Greenberg anteviu seu teor universal: “sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o *kitsch* realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial [...] de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal jamais vista” (Greenberg 1997: 29).

A estética *kitsch*, diz Greenberg, “urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal” (1997: 29). A “classe média” será o seu público-alvo. Não obstante, e para além dos juízos de Moles ou Greenberg, o que o *kitsch* lhe oferece é, sobretudo, uma máscara que suplementa um fundamento ausente, aspecto disruptivo que, no contexto paulistano da década de 1920, se espalha pelo mundo simbólico e adquire uma potência singular, que aqui nos interessa especialmente.

Com o *kitsch*, afinal, a cultura se expressa por um encadeamento potencialmente sem fim de objetos em série; objetos com os quais a originalidade, a autenticidade, a tradição (etc.) são, ao mesmo tempo, apresentadas e diferidas, ou melhor, apresentadas como diferimento, de maneira que é à lógica da reproduzibilidade técnica, vale dizer, é à lógica *a-lógica da origem ausente* – e não da ausência *da* origem – que tais objetos parecem remeter. No livro de Mário de Andrade, um poema como *Ode ao burguês* (2019: 30) oferece à burguesia, numa série de exclamações, o insulto e o ódio; mas, vindos do passado, reivindicados pela forma da “tradição” – trata-se afinal de uma “ode” –, esses sentimentos não podem não ser contaminados pelo semblante, sendo como que drenados, esvaziados pela máscara performática (a *persona*) que ironicamente recobre e faz ressoar, desde a dedicatória e o *Prefácio*, toda a ambivalência de *Pauliceia desvairada*.

Ou seja: as propostas estéticas lidas em *Pauliceia desvairada* nos abrem uma via de estudo da emergência da estética e da lógica do *kitsch* no Brasil. Se, por um lado,

elas parecem distantes das análises marxistas e das lentes dialéticas da teoria crítica, ao mesmo tempo se mostram próximas dos clichês (como o vocabulário da reprodutibilidade técnica, também empregado na revista *Klaxon*) e sensíveis, sim, aos movimentos populares e de massa que ganhavam corpo e expressão com os fluxos migratórios e a modernização das cidades. Ambivalentes, portanto, tais propostas estéticas colocam-se entre “milionários e burgueses”, “operariado, gente pobre”, “escritores”, “artífices elogiáveis” e outros mais, segundo “oratório profano” que é o notável poema “As enfiaturas do Ipiranga” (Andrade 2019: 59). Aí, o repertório da tradição europeia mistura-se ao “típico”, ao “nacional” e às marcas da “modernidade” – “do Automóvel Clube, da Prefeitura, da Rôtisserie, da Tipografia Weisflog, do Hotel Carlton e mesmo da Livraria Alves, ao longe” – num confronto de vozes, de metros, de rimas, de disposições e de posições políticas que dá ao poema uma importante complexidade.

Em recusa da melodia, essas ideias amparam-se, aliás, na conhecida proposição harmônica de Mário de Andrade: “harmonia: combinação de sons simultâneos” (2019: 12). O *kitsch* seria assim um meio de operação desses movimentos de choque da modernidade; movimentos “telegráficos”, “vibratórios”, “polifônicos”, que formam “pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades”. Como lemos no *Prefácio interessantíssimo*: “Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão” (Andrade 2019: 8-9). E mais adiante: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda”. Entre a *moda* e o *modo*: entre a máscara e o corpo, a palavra e a voz, a representação e a performance, em suma, entre o *kitsch* e a vanguarda, Mário de Andrade e sua *Pauliceia desvairada* resistem à simplificação.

Quase duas décadas antes da publicação do ensaio de Greenberg, Mário de Andrade já abordava o fenômeno, mesmo sem nomeá-lo, nas propostas de *Pauliceia desvairada*, talvez por entender que o *kitsch* é inseparável da lógica moderna, com sua reprodutibilidade técnica e seus movimentos de massa. A obra *Pauliceia desvairada* trata da urbanização acelerada de São Paulo. Em um primeiro momento, poderíamos mesmo pensar que a cidade e seu dinamismo urbano-industrial configuram o motivo central do livro, seu “tema”; porém, o escritor deixa claro no *Prefácio interessantíssimo* que os poemas pretendem tocar nos sentimentos de uma humanidade que se encontra em crise com a chegada da modernidade, ou seja, não são apenas poemas *sobre* o cotidiano da cidade moderna (Jaekel 2009). São, como dissemos, a sua elaboração. Diante da crise, para além do mimetismo ingênuo da modernidade, Mário de Andrade manterá o que Flora Süssekind definiu como o “trabalho sistemático com procedimentos e materiais tomados do ‘mundo da técnica’” (2006: 150).

Paralelamente à urbanização e à modernização *kitsch* – que viria de fora como uma força padronizadora, obliterando culturas locais – Mário de Andrade defendia uma arte nacional, que, entretanto, não deveria ignorar os movimentos de massa; pelo contrário, deveria absorver a cultura popular e a cultura de massa para criar uma estética, uma cultura, uma língua “brasileira”. Sem implicar nenhum tipo de “puris-

mo”, isto é, sem ilusões a respeito de uma origem perdida ou de uma invenção ex *nihilo*, ele buscava, na poesia – no entre-tempo da sua linguagem –, a elaboração da nação brasileira, culturalmente independente e esteticamente moderna.

Mário de Andrade foi, também o sabemos, assíduo participante da *Klaxon*, revista de vanguarda cujo nome designa uma singular buzina: um objeto industrial, símbolo ruidoso da modernidade e do progresso, é assim, em forma e efeito, tomado como representante do grupo de vanguarda e do seu papel. *Klaxon* abarcou as linguagens de massa (o jogo, a sátira e a farsa estão entre seus principais recursos), o impacto dos jornais ilustrados, da publicidade, da arte gráfica e, principalmente, do cinema. Em sua primeira edição de maio de 1922, o editorial-manifesto da redação já trazia a incorporação da linguagem cinematográfica, dos cartoons e dos palhaços populares, dos fenômenos musicais da época: “Molhados, resfriados, reumatisados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON” (1922: 02-03; grafia mantida como no original).

Mas, como vemos, a revista logo incorporou, também, a anestesia. A era de *Klaxon* e de *Pauliceia desvairada* é desse modo a mesma era da insensibilidade, da alienação dos sentidos, da falta do “genuíno” a que se refere Greenberg. Para Susan Buck-Morss (1996), trata-se do espaço-tempo das fantasmagorias, que englobam grande parte do mundo das mercadorias, da publicidade, do entretenimento, da arte e que configuram um narcótico feito a partir da própria realidade. Sob essa perspectiva, a estética *kitsch* será também um anestésico, um elemento fantasmagórico paradoxal, constituinte da atmosfera e das formas de contato com a cidade, das relações sociais e das formas de representação. Em torno desse elemento *an-originário* se darão, de modo complexo, as possibilidades de mediação entre uma origem ausente e a prótese de uma identidade nacional moderna.

Isso pode ser lido de modo emblemático no poema “O Trovador”. O ideal de formação da identidade nacional é fruto da apropriação da tradição técnica – o alaúde – e de sua ressignificação pelas mãos de um brasileiro arquetípico, “fundacional” – um brasileiro *kitsch* –, apresentado por meio da imagem do tupi que, no entanto, é impuro, sem todo, desviado de qualquer traço romântico.

O Trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...

Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde! (Andrade 2019: 20)

Vemos que, cifrada no poema, tal identidade é certamente aporética. A figura (a começar pela do poeta, diríamos) é compósita, rapsódica, macunaímica, múltipla em seu centro mesmo: seu coração é arlequinal, como se afim ao cubismo de Picasso (onde encontramos o motivo reiterado), mas sintonizado, sem dúvida, com a carnavalização orquestrada da cidade (Sevcenko 1992). O sujeito que emerge, melancólico, do oco das primeiras eras, cantando seus sentimentos nessa modernidade paulistana, vem assim marcado pela suspensão, pela reticência... Trata-se de uma intermitência que opera não somente entre espaços distintos, mas, igualmente, entre tempos dissímeis: das primeiras eras à modernidade, é o Ocidente que em suma se apresenta “por meio da descontinuidade e da tensão entre as pessoas e as técnicas, descontinuidade e tensão das quais emerge, num presente sempre fraturado, aquilo que somos e o que não somos” (Giorgi 2021: s/p).

No poema, é a alma doente de um homem branco que move essa anacrônica rememoração de um fundamento sem fundo. Quanto a isso, diríamos que seu mal-estar seria sintoma de uma originalidade ausente, que só pode ser suplementada, uma e outra vez, por termos vicários. Ora, ao mesmo tempo disruptivo e propositivo, é esse vazio que permite ao sujeito, disposto a imaginar-se, afinal se imaginar “na ficção do poema, radicalmente outro” (Giorgi 2021: s/p). Com o que se arma, novamente, a ambivalência a que nos referimos: as questões caras à vanguarda de Mário de Andrade e a *Pauliceia desvairada* parecem aproximar-se de uma “ontologia vazia”, ou seja, neste sentido, da lógica do *kitsch*:

Desse modo, por um lado, temos a fórmula da gênese: o papel do modernismo nacionalista era mediar o contato com a tradição artística estrangeira para que dessa relação, que passa pelo saudável desvio criativo do autóctone e do popular, nascesse o Brasil moderno. Não obstante, por outro lado, temos a ficção da origem: “O trovador” parece apontar para uma ontologia vazia, que por isso é uma e outra vez suplementada, enredada pelas imaginações individuais e coletivas que buscam realizar o seu real, impossível por definição. Como representação da modernidade, portanto, o alaúde de Mário remete não somente ao trânsito das vanguardas e às técnicas da modernização em torno do projeto nacional; ele se refere, também, a todo artifício “moderno” com o qual a produção de subjetividades e de realidades comuns pode ser articulada (Giorgi 2021: s/p).

Como escreve Franco Junior a respeito da crítica modernista vigente entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX: “a vanguarda modernista não criou o conceito de *kitsch*, mas participou de sua criação e beneficiou-se dele para afirmar-se, valorizando as suas proposições e defendendo os seus valores estéticos, políti-

cos, ideológicos” (2011: 155). Para se referir à arte *kitsch*, considerada por essa crítica como inferior, são encontrados nos manifestos vanguardistas termos como “arte burguesa”, “arte alienada”, “passadista”; termos utilizados para estabelecer as oposições passado/presente, antigo/moderno, alienado/crítico etc.

O termo *passadista* é usado por Mário tanto no *Prefácio interessantíssimo* como em *A escrava que não é Isaura*. E ambos os textos podem ser vistos como manifestos. Trata-se da proposição de uma teoria do lirismo, um lirismo louco, livre e “desvairado”, que surgia como uma alternativa aos ideais da poesia parnasiana e simbolista, mesmo que ainda se bebesse dessa fonte, como o próprio Mário escreve: “ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (Andrade 2019: 3).

No entanto, o poeta não deixa dúvidas sobre seu desejo de ruptura, de criar algo diferente de tais poéticas: “o passado é lição para se meditar, não para reproduzir” (Andrade 2019: 16). Nesse sentido, ele deixa claro o que quer: “Minhas reivindicações? Liberdade” (Andrade 2019: 11). Em *A escrava que não é Isaura*, ao citar trechos de poemas de Cocteau, Tzara e outros, ele diz: “o poeta brinca. Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passedistas. Ora a cólera dos passedistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos” (Andrade 2010: 44). Seu ideal envolve o experimentalismo, os versos livres, a valorização do subconsciente, o afastamento da beleza da natureza e da arte realista. Todos esses aspectos reafirmam, em alguma medida, a ideia de liberdade, que está no cerne de sua proposição: libertar-se da arte que vinha sendo produzida até então.

O *desvairismo* será a sua aposta. Sua fundação é também a formulação de uma concepção de poesia, composta de “Lirismo + Arte”. Duplicando a ironia: no *Prefácio interessantíssimo*, eis uma fórmula sem dúvida originalíssima, já que declaradamente emprestada de Paul Dermée, diretor da revista *L’Esprit Nouveau*, que Mário de Andrade acompanhava atentamente e anotava com interesse, com destaque para os escritos *creacionistas* de Vicente Huidobro, como veremos (Antelo 1986; Teles 1976; Ambrozio 1982; Carvalho 2008): “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (Andrade 2019: 4). Ou seja, o escritor respeita seu impulso lírico, seu “eu profundo”, e escreve o que este lhe diz; todavia, após essa espécie de jorro, deve existir uma ordenação do material. Em outras palavras, a inspiração, a espontaneidade vai de par com a técnica, que lhe confere uma natureza deformada, não original, como uma natureza de segunda ordem: novamente, uma máscara. Por isso, também, sua modernidade não equivale à reposição mimética do “moderno”. Em suas palavras, “escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto” (Andrade 2019: 16).

A inutilidade de seu *Prefácio* – “Este prefácio, apesar de interessante, inútil” (Andrade 2019: 3) –, é reafirmada e desmentida pela ironia e o deboche da escrita, como subsídios do impacto da formulação da sua teoria da vanguarda. Além do desvairis-

mo, o poeta menciona uma espécie de escola coletiva: o *farolismo*: “Sentimos, tanto eu como meus amigos, o anseio do farol. Si fôssemos tão carneiros a ponto de termos escola coletiva, esta seria por certo o ‘Farolismo’. Nosso desejo: alumiar. (...) Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar” (Andrade 2019: 17). Mário de Andrade, cabotino, ao mesmo tempo desdenha e se envaidece da designação de “gênio”, valor tão ligado aos moldes tradicionais e eurocêntricos de entendimento da arte. Daí que, ao seu sincero vanguardismo, o uso do *kitsch* se ajuste tão bem. Anatol Rosenfeld situou o problema de modo notável:

A sinceridade é um valor aparentado com o da pureza. Ela pressupõe um ser simples (sem duplicidade), sem mescla psíquica, a identidade da pessoa consigo mesma, a unidade e a transparência totais, desde as camadas íntimas do ser até os matizes mais externos da auto-expressão. Valores afins, embora não coincidentes, são os da genuinidade e autenticidade. Esses valores têm a peculiaridade de tanto menos se entregarem quanto mais se tornam meta conscientemente visada. [...] Infiltra-se então, devido a certos exageros, um momento de pose e artifício que nega a sinceridade e faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade. (1978: 188-189)

O Farolismo delineado no *Prefácio*, em nome e em objetivos uma espécie de paródia do Iluminismo, é simultaneamente sério como proposta de saída de um estado de menoridade: como se repondo o célebre opúsculo de Kant de 1784 (1995), defende a não aceitação da autoridade de outrem e a invenção de nossa própria razão. Apesar do aparente desdém em relação a escolas coletivas, o texto de Mário de Andrade postula uma tarefa, de alcance coletivo, tarefa que, uma vez realizada, garantiria a expressão de nossa autonomia e maturidade.

Nesse ponto, portanto, sua teoria mantém certo aristocratismo, uma sorte de defesa da síntese difícil e algo rara, à qual, talvez, a princípio nem todos terão franco acesso. Em *A escrava que não é Isaura* afirma, por exemplo, que os poetas modernistas geralmente escrevem poemas curtos não por falta de talento ou de inspiração, mas sim por uma “necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis” (Andrade 2010: 65). Essa rapidez é, sim, uma marca da vida moderna. No entanto, a rapidez material não interessa tanto a Mário de Andrade; o moderno, para ele, é uma das consequências da rapidez espiritual, o que requer um bom exercício de abstração, como vemos em diversos poemas de *Pauliceia desvairada*. Quanto a isso, sintética e abstrata (como a música), a arte para Mário de Andrade se aproxima das exigências da vanguarda tal como postuladas por Greenberg ou mesmo por Adorno: a crítica ao *kitsch* se justifica, neste aspecto, como crítica do mau gosto, do senso comum, do academicismo, da sensibilidade chã etc. (Cordeiro 1994). Nas palavras do autor: “é o leitor que deve se elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!” (Andrade 2010: 18).

Esse vanguardismo se ampara no que Mário de Andrade chama de *arte pura*: uma máquina de comover por meio da beleza artística (2010: 74). O termo *arte pura*, uti-

lizado por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, remete explicitamente às propostas do chileno Vicente Huidobro, à sua insistente defesa da “criação pura”. Com efeito, em texto programático chamado *A criação pura*, aparecido em abril de 1921 na revista *L’Esprit Nouveau*, Huidobro enfatiza: “Essa ideia do artista como criador absoluto, do Artista-Deus, me foi sugerida por um velho poeta indígena da América do Sul (Aymara) que disse: ‘O poeta é um deus; não cante para a chuva, poeta, faça chover’” (Huidobro 1921: 772; tradução nossa³). Isto é: não imitar a chuva, mas fazer chover no poema, por meio dos recursos poéticos da própria linguagem. Nas palavras de Raúl Antelo, os “elementos extraídos da natureza são a ela devolvidos sob a forma de fatos novos, autônomos. Essa relação é a técnica” (1986: 9).

Para Mário de Andrade, “a cinematografia foi o Eureka! das artes puras” (2010: 74). E por certo seria possível traçar paralelos entre essa ideia de “arte pura” e a lógica da reprodutibilidade técnica, sobre a qual Benjamin (1994) escreveria alguns anos depois. Mas essa aproximação pede cautela, pois aqui as posições são distintas. Na era da reprodutibilidade técnica se atrofia a aura da arte, a esfera da sua autenticidade. Benjamin considera que o cinema é avesso à aura e responsável pelo seu desaparecimento, porque ele é dependente da reprodução em larga escala, condição em que o original, anteriormente ligado ao culto, dá lugar à cópia, que por sua vez encontra seu valor na exposição: “A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (1994: 186). A perda da aura está ligada, assim como a emergência do kitsch, ao crescimento exponencial das massas, que nutrem o desejo de aproximar as coisas de si e de superar a unicidade de cada objeto através da sua reprodução: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (Benjamin 1994: 170). Em resumo, diante dessa condição moderna, Benjamin aposta no cinema como meio revolucionário de contato sensível com o mundo e de alteração das relações de propriedade.

No entanto, para o autor de *Pauliceia desvairada*, o purismo do meio em questão ainda se apresenta, nesse momento, aristocrático: “Será preciso longo processo de procura, para que Mário de Andrade, leitor vanguardista, conclua que a poíesis não pode se separar da práxis e que a arte não é apenas uma máquina de produzir comoções, mas uma forma de gerar conhecimento e possibilidades concretas de agir sobre seu meio” (Antelo 1986: 11). O que, como vimos, não livra sua poesia e sua teoria de manterem, já na década de 1920, uma produtiva afinidade com as potências disruptivas da modernidade babélica, da qual em parte o autor se apropria para, mobilizando-a, transformá-la em procedimento. A partir da leitura do livro de 1922 e da elaboração feita em *A escrava que não é Isaura*, procuramos destacar algumas dessas ambivalências que atravessam as posições do autor como poeta e teórico, reforçando, com isso, a complexidade da sua obra, de resto situada num espaço-tempo igualmente complexo, entre a emergência do kitsch e a criação do desvairismo.

³ “Cette idée de l’artiste créateur absolu, de l’Artiste-Dieu me fut suggérée par un vieux poète indien de l’Amérique du Sud (Aïmara) qui dit: ‘Le poète est un Dieu, ne chante pas la pluie, poète, fais pleuvoir’”.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Trad. Julia Elisabeth Levy. Luiz Costa Lima. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 169-214.

AMBROZIO, Leonilda. Mário de Andrade e Vicente Huidobro: identidades. *Revista Letras*, Curitiba, n. 31, p. 103-113, 1982. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19352>.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Principis, 2019.

ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>.

CARVALHO, Lillian Escorel de. *A revista francesa L’Esprit nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/mvzhxe97>.

CORDEIRO, A. maria. O pensamento musical de Mário de Andrade. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 111-124, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5337>.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Kitsch, crise da utopia modernista e crítica de arte na contemporaneidade. *Leitura*, Maceió, v. 1, n. 45, p. 149-164, 2011. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/250>.

GIORGI, Artur de Vargas. O tupi e o alaúde, ainda. *Revista Cult*, São Paulo, s/n, s/p, 1 abr. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mario-de-andrade-o-tupi-e-o-alaude/>.

HUIDOBRO, Vicente. La creación pure. *L’Esprit Nouveau*, Paris, 1921, n. 7, p. 769-776. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733766/f7.item>

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

JAECKEL, Volker. A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade. *Contingentia*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/7107>.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é o iluminismo? [1784]. *A Paz perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995. 21-37.

KLAXON. *Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, ano 1, n. 1, 15 mai. 1922.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 185-200.

SÊGA, Christina. O Kitsch está Cult. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 02, p. 53-66, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361>.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 127-150, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

RIVAIS ATÉ O ÚLTIMO CLIQUE? FOTOGRAFIA E MODERNIDADE EM MONTEIRO LOBATO E MÁRIO DE ANDRADE

Mauricio Lissovsky¹ (UFRJ)

RESUMO: Monteiro Lobato e Mário de Andrade foram os escritores brasileiros que mais se dedicaram à fotografia na primeira metade do século XX. Registram-se amigos e famílias, viagens pelo Brasil e pelos Estados Unidos, monumentos históricos e poços de petróleo, paisagens naturais e humanas. Apesar de amadores e homens de letras, em algum momento de suas vidas, ambos acreditaram que suas imagens poderiam ter uma destinação pública, que seriam capazes de expressar algo a respeito do Brasil ou de si próprios. As versões mais difundidas da história da literatura brasileira consagraram o antagonismo estético entre eles. O que suas fotografias podem nos dizer sobre essa rivalidade? Que outras histórias do moderno essa comparação suscitaria? À luz da elaboração da figura do escritor-fotógrafo pelas vanguardas históricas – em particular as soviéticas – e da natureza mecânica da câmera, buscamos observar as afinidades e distinções que marcam as respectivas apropriações do moderno na fotografia desses autores.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade, Monteiro Lobato, fotografia e literatura, escritor-Fotógrafo.

RIVALS TO THE LAST CLICK? PHOTOGRAPHY AND MODERNITY IN MONTEIRO LOBATO AND MÁRIO DE ANDRADE

ABSTRACT: Monteiro Lobato and Mário de Andrade were the Brazilian writers who most devoted themselves to photography in the first half of the 20th century. They pictured friends and families, journeys in Brazil and in the United States, historical monuments and oil wells, natural and human landscapes. Despite having been amateurs and men of letters, at some point in their lives both believed that their images should reach the public, that they would be able to express something about Brazil or about themselves. The most usual versions of the history of Brazilian literature recounts their aesthetic antagonism. What can their photographs tell us about this rivalry? What other histories of the modern would this comparison raise? Taking into consideration the drawing up of the photographer-writer by the historical avant-gardes - in particular the Soviet ones - and the mechanical nature of the camera, we seek to observe the affinities and distinctions that characterize how these authors appropriate and picture photographic modernity.

Keywords: Mario de Andrade, Monteiro Lobato, photography and literature, photographer-writer.

Recebido em 12 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0002-0734-790X>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p20>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

FOTÓGRAFOS EM PARALELO

Não conheço outros escritores brasileiros, da primeira metade do século XX, que tenham se empenhado tanto em fotografar quanto Mário de Andrade e Monteiro Lobato. A coleção fotográfica de Mário de Andrade², custodiada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), tem sido objeto frequente de estudo. As fotografias de Lobato, por sua vez, estão dispersas entre o CEDAE/IEL/Unicamp e a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, em São Paulo e, creio, algo com a família – permanecendo na maioria desconhecidas. Não fosse pela investigação pioneira de Gabriela Alves, que produziu um primeiro levantamento e análise dessas imagens, esse artigo não seria possível (Alves 2010).

Monteiro Lobato começa a fotografar em torno de 1913; Mário de Andrade em 1923. Ambos têm cerca de 30 anos quando empunham suas kodaks pela primeira vez, no interior de São Paulo. Viajam de câmera a tiracolo em fins dos anos 1920: Mário para o Norte e o Nordeste; Lobato para os Estados Unidos, onde assume a posto de adido comercial em Nova York. Nesse sentido, são ambos “turistas aprendizes” – tomando emprestado aqui a expressão de Mário (Andrade 2015). O primeiro em uma viagem modernista de “descobrimento do Brasil”, iniciada com a expedição às cidades históricas de Minas de 1924, o segundo, em uma viagem de “descobrimento da América” da qual decorre uma agenda de modernização nacional expressa nas campanhas do ferro e do petróleo. Mário fotografa exaustiva e sistematicamente, produzindo um tipo peculiar de registro etnográfico: Lobato, por sua vez, mantém-se fiel ao álbum familiar, registrando esparsamente o modo como a mulher e os filhos são afetados pela paisagem técnica dos Estados Unidos.

Na década seguinte, na direção do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário contrata fotógrafos profissionais para levar adiante seu projeto documental do patrimônio cultural paulista e só volta a acionar a codaquinha, pela última vez, em 1936, registrando uma festa folclórica em Mogi das Cruzes. Na mesma época, Lobato está empenhado na Campanha do Petróleo e documenta empreendimentos de prospecção em Alagoas, Mato Grosso e no interior de São Paulo. Substituíra a Kodak pela Rolleiflex, deixando-se seduzir pelas paisagens naturais e humanas que visita. Mário abandona a fotografia, Lobato segue fotografando até o fim da vida.

Apesar de terem permanecido amadores, ambos acreditaram que suas imagens poderiam ter um destino público, que respondiam a alguma causa e tinham algo a dizer sobre o Brasil ou sobre si próprios. A “história oficial” da literatura brasileira e os manuais escolares consagraram o antagonismo estético e literário e, em algumas oportunidades, também político, entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade, ainda que alguma revisão crítica tenha sido feita nas últimas décadas (Lajolo 2008). O que suas fotografias podem nos dizer sobre essa rivalidade? Que outras histórias do moderno essa comparação suscita?

² NB: Por concisão, Mário de Andrade será tratado, por vezes, apenas pelo prenome.

OS PRIMEIROS CLIQUES

Lobato começa a fotografar em 1912, após herdar a fazenda do avô em Taubaté. Em uma carta a Godofredo Rangel, de 1915, conta que era “velho assinante da *The Studio*, de Londres” (Chiarelli 1995: 112) – revista que difundia as criações industriais e decorativas do *Art Nouveau*, tendo editado números integralmente dedicados à fotografia em 1905 e 1908. Desde que começara a escrever sobre arte, em 1905, Lobato manifesta sua preferência pelo naturalismo. Tadeu Chiarelli, em seu estudo sobre a crítica de arte de Lobato chama a atenção para a influência que o pensamento estético de Émile Zola terá sobre ele. O famoso aforisma de Zola “A arte é um pedaço da criação [isto é, da natureza] visto através de um temperamento” parecia ajustar-se bem à fotografia (Chiarelli 1995: 115-116).

The Studio valoriza a fotografia pictorialista na qual o “temperamento” do artista manifestava-se pela supressão dos excessos realistas e pelo acréscimo de camadas pictóricas e elementos simbólicos às imagens. Publica os líderes das diversas escolas europeias desse movimento, mas também abre espaço para a *Photo-Secession* norte-americana, que passara a defender uma fotografia direta. O primeiro tema da fotografia de Lobato foi a esposa Purezinha, com quem estava casado desde 1908. Durante 1912, ela encarna, numa série de retratos, diversas figurações do feminino, desde a virgem santa à jovem insinuante e misteriosa. As fotografias familiares seguem rigorosamente o cânone do pitoresco e da composição clássica. Motivos pastoris valorizam o ambiente rural e os elementos naturais como árvores e animais.

Em 1913, *The Studio* publica o artigo “O Fotógrafo Moderno” revendo sua posição. Critica as fotografias que procuram imitar gravuras e pinturas, argumentando que se o fotógrafo deseja ser um artista no mesmo nível dos demais, tem de se apoiar nos valores de seu próprio meio, explorando suas possibilidades e respeitando suas limitações (The Lay Figure 1913). No ano seguinte, Lobato escreve a Godofredo Rangel que estava entediado com a condição “hóspede” na própria fazenda e “cansado de fazer fotografia e de ler uns Balzacs um tanto maçadores”, tendo deliberado passar da “reserva” à “ativa” (Lobato 1948: 352-355).

Uma década depois, confrontado com a paisagem de Nova York, a fotografia ociosa concilia-se com a vida ativa e Lobato abandona as premissas acadêmicas que marcaram sua produção fotográfica inicial. Na Fazenda Buquira, uma natureza pictórica sustentava a pose da família à beira do ribeirão; na residência em Jackson Heights, é a geometria das janelas, paredes e degraus que enquadra a mulher e as filhas. O carro de boi dos filhos que nos conduz à bucólica porteira ao fundo é substituído pelo carrinho de bebê do neto na avenida novaiorquina: o classicismo da composição estável dá vez a diagonais que acentuam o movimento, conectando o anúncio da loja ao hidrante, o carrinho ao automóvel, os letreiros de neon ao chapéu de Martha. Lobato absorve os princípios estéticos elaborados pela fotografia moderna norte-americana e os experimenta em suas fotos familiares: as chuvas de primavera em Nova York, celebrizadas por Alfred Stieglitz, por exemplo, são revisitadas por Lobato no inverno de 1928 (Alves 2010: 62).

Consta que Mário começou a fotografar em 1923, registrando amigos e passeios de carro. Jamais vi, no entanto, uma dessas fotos que seja claramente atribuída a ele. Na viagem modernista às cidades mineiras, em 1924, quem fotografa é Olivia Guedes Penteado. É como “photographer, anglaise” que ela se registra jocosamente no Hotel Macedo, em São João Del Rei, enquanto Mário se identifica como “fazendeiro, negro, Bahia” (Lopez 2015: 20). Enquanto a pintora faz desenhos e os poetas ras-cunham versos, a câmera se interessa mais pelos viajantes que pelos monumentos históricos. Uma única foto é atribuída circunstancialmente a Mário, provavelmente com a câmera de D. Olívia. Os descobridores são vistos de longe, uma pose um tanto improvisada, como se Mário tivesse se esforçado para incluir no quadro parte da construção colonial ao fundo. As impressões mais fortes da viagem tomam forma na poesia reunida em *Clã do Jabuti* e é apenas na volta a São Paulo que seu interesse por fotografia muda de patamar. Mário assina a revista berlinense *Der Querschnitt*, que publica os fotógrafos alemães da Nova Objetividade e outros autores das vanguardas europeias (Lopez 2014). Em 1926, referindo-se à viagem ao Nordeste ainda em gestação, escreve a Manuel Bandeira: “você deve perder a esperança de algum novo poema gênero Noturno ou Carnaval. O tempo dessas coisas já passou e estou de novo reconciliado com a inteligência” (Carnicel 1993: 23). Assim como Nova York desperta a fotografia de Lobato de sua letargia, o novo tempo do viajante Mário é pontuado pelo clique da câmera e não pela escansão do verso. Uma pequena foto de grupo, na varanda da casa no sítio de Tarsila do Amaral, tirada em fins de 1927, após a primeira viagem ao Norte do país, insinua essa transformação. O instantâneo não é determinado mais pelo arranjo da pose dos amigos ou pelo volume da edificação, mas pela entrada em cena de um porco que desfila diante da casa.

ESCRITORES-FOTÓGRAFOS

Apesar do crescente interesse de Lobato e Mário pela prática fotográfica, jamais deixaram de ser homens de letras. Situá-los em um panorama das atitudes dos escritores em relação à fotografia nas décadas de 1920 e 1930 demandaria uma extensa revisão de obras e entrelaçamentos criativos, impossível de se fazer aqui. Não pode ser ignorada, no entanto, a relevância que a câmera adquiriu entre os escritores russos do período. O poeta Vladislav Khodasevich (tardamente convertido ao modernismo) compõe “As Fotografias de Sorrento” inspirado por duplas exposições ocorridas durante seus passeios de moto pela Itália em companhia de Máximo Gorki entre 1924 e 1925. Jamais foram encontradas – e alguns estudiosos suspeitam que jamais tenham existido –, mas o poeta exilado vê na superposição acidental de duas imagens (uma atual e próxima, outra remota e distante), a “impressão de dois mundos”. Na passagem da fotografia aos versos, “o poeta se torna a uma câmera, as palavras seu filme, e o poema a imagem revelada” (Nafpaktitis 2008: 408). A superposição fotográfica como choque de mundos díspares também acendeu uma fagulha em Mário, que anota no verso de uma dupla exposição ocorrida durante a viagem ao Norte: “Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas / junho 1927 /

Obsessão”. Nessa, como em outras anotações, a fotografia associa procedimentos estéticos a processos inconscientes.

No polo oposto do conservador Khodasevich, Sergei Tretyakov, ideólogo do realismo socialista, afirma em “Uma câmera nas mãos do escritor”: “Eu não sei o que seria mais difícil para mim viajando como escritor: perder meu bloco de notas e minha caneta ou perder minha câmera.” A Leika era seu diário de viagem pós-revolução. As fotografias que expressavam o dinamismo da vida, mesmo as defeituosas, mal expostas e borradas, seriam mais úteis ao escritor que as imóveis e monumentais. (Reischl 2019: 121-122). Os argumentos de Tretyakov culminam na formulação da fotografia, a “literatura do fato”. Sua posição, no entanto, não era unanimidade entre escritores-fotógrafos russos. As imagens podiam servir a uma apreensão nostálgica da cidade, como em Ilya Ehreburg, ou como contraprova do realismo das narrativas, como em Mikahil Prishvin. Para este último, a constituição do escritor-fotógrafo não significava subserviência à “vontade da câmera”. Ela deveria ser usada como “o escritor usa a pena e o pintor o pincel” (Reischl 2019: 122). Na “literatura do fato”, no entanto, o gesto criativo do autor seria inseparável das personagens de sua história: o autor-fotógrafo era um autor-coletivo. A fotografia foi essencial para a concepção do escritor como produtor pois ela conferia ao mundo, às pessoas e coisas, o caráter de matéria bruta. A escrita – tal como o trabalho – transformava. A câmera evidenciava a materialidade do mundo e o autor, tornava-se mais “um homem de ação que um ‘pensador’, um organizador mais que um ‘artista’” (Didi-Huberman 2015: 6).

De câmera na mão, Mário é instigado a pensar em si mesmo como imagem no mundo. O tema ocorre em uma anotação do diário, em 11 de maio de 1927, posteriormente trabalhado em uma crônica:

Vou pra cabina, abro a mala, tiro o boné... É extraordinário como as convenções gesticulam por nós. E inda falam que o hábito não faz o monge... Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando. Fiquei fácil. Andei com certeza pelos deques, pude compreender o sabor das passadeiras e as colorações de bordo. Os outros viajantes inda não conheço não, porém viraram companheiros. (Lopes 2015: 31)

Mário testemunha no espelho sua transformação em viajante. Mas é preciso que ela seja testada no deque. É lá, com tampa da Kodak nas mãos, recém-nascido viajante, que o poeta se sente aliviado do peso citadino e ri gostosamente. O presente se impõe, a abertura ao presente que se espera da fotografia – e da qual Mário sentira falta na viagem a Minas. Lobato também está diante do espelho em um autorretrato da década de 1930. Não sorri. O chapéu é o mesmo de sempre, sua marca fotográfica registrada. Os livros estão sobre a mesa, servindo de suporte à Rolleiflex. Enquanto Mário apoia-se nas tubulações do convés para sustentar seu novo corpo de viajante, a luz refletida pelo espelho atravessa o diafragma da câmera e perfura o abdome de Lobato. No tombadilho, o escritor recém saído do espelho vem contar à fotografia sua novidade; no interior do quarto, a fotografia encontra o escritor que, diante do espelho, esperava impassível por ela.

Na década de 1920, a fotografia emerge como uma nova pedagogia, capaz de ensinar “novos escritores a escrever e novos leitores a ler”. Toda uma nova geração de escritores emergiria do proletariado e, como Lunacharski argumentou em 1927, não haveria necessidade de um “novo Tolstoy” (Reischl 2019: 126). Com a câmera fotográfica nas mãos, o operador da escrita, renunciava o próprio desaparecimento. A sociedade proletária terminaria por abolir a “ilusão da autoria” e junto com ela, a própria literatura. O homem comum, o trabalhador, por sua vez, se tornaria um “produtor”, pois a fotografia permitia tirar “o controle criativo das mãos do indivíduo” (Reischl 2019: 128). A conferência de Walter Benjamin, “O Autor como produtor”, de 1934, reflete o impacto que essa concepção teve sobre o filósofo alemão (Benjamin 1999: 764-782). O argumento conclusivo da “Pequena História da Fotografia”, escrita três anos antes, deve ser compreendida nessa chave: o analfabeto do futuro será quem não sabe fotografar, mas “um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é também um analfabeto?” (Benjamin 1999: 527). A revisão feita por Benjamin da profecia de Moholy-Nagy, como discuti extensivamente, reverbera as afinidades entre leitura e adivinhação, entre fotografia e imagem da história (Lissovsky 2014: 187-198). Mas, no contexto da presente reflexão, ela se dirige a um escritor cuja ignorância da fotografia o futuro tornará analfabeto. E ainda mais analfabeto que ele, o fotógrafo que não fizesse de si mesmo escritor: “A inscrição não se tornará a parte mais importante da fotografia?” (Benjamin 1999: 527).

Mário de Andrade mantém, ao lado da câmera, seus “diários de fotógrafo”, com notas técnicas e comentários. Mais tarde, à guisa de títulos e legendas, serão transcritas no verso das cópias em papel. Podem ser textos descritivos, como o quiosque cuja “cobertura é uma árvore”, ou irônicos, como o hotel de Santarém que se questiona “to be or not to be Veneza”. O escritor-fotógrafo é fazedor e leitor das próprias fotografias, produtor e organizador de imagens que acumulam diversas camadas de referências e impressões. A menina de Redinha (RN) denuncia um “Futuro corpo sublime” (sublime, claro, pois a fotografia desfaz em imagem essa condição corpórea futura) ou “Amor e Psiquê” que reencarnam diante do Solimões a famosa escultura de Antonio Canova. As legendas de Mário (informativas, anedóticas ou poéticas) driblam as limitações técnicas da câmera e a falta de experiência do fotógrafo – prevenindo-as de recair no pitoresco. Seu mais famoso compósito texto-imagem é o varal de roupas brancas “Roupas Freudianas”, reproduzida, em geral, sem o texto complementar “Fotografia refoulenta – refoulement”. Mário leu Freud em francês: *refoulement*, a repressão do desejo, o recalque da pulsão. Mas na literatura romântica, a repressão de um sentimento ou emoção ou, na hidráulica, a pressão de uma bomba d’água (também chamada em português “bomba de recalque”). O vento encheu de corpo as roupas penduradas – corpo que se perdeu na bidimensionalidade do suporte fotográfico. Na “fotografia refoulenta” imagens e textos são indissociáveis pois todo corpo desejado é simultaneamente possuído e sublimado.

As imagens de Lobato também são habitadas por textos que se materializam em performances corporais. Nos primeiros experimentos com a câmera, as cunhadas são convidadas a compor quadros pastoris. Décadas depois, as fotos da neta Joyce nos recordam os retratos de meninas feitos por Lewis Carrol. Lobato ensaia e repercute

a própria literatura nas cenas fotográficas: a neta pesca no rio Paraíba, como Narizinho, o genro escapa da onça que pretendia caçar, refugiando-se em cima da árvore, como Pedrinho; a empregada da filha reproduz o espanto de Tia Nastácia diante da panela “reformada” por Emília. Antes de ser uma “arte visual”, a fotografia é para esses escritores uma “arte dos corpos”. No registro de Mário de Andrade (Figura 1), uma jovem da elite paulista (cujos ancestrais podem ser tanto tupinambás como helênicos) mira o céu e lança em distância um tronco-dardo às margens do Rio Madeira; uma outra, igualmente elegante, no interior de São Paulo, ergue a sombrinha e, debruçada, aguarda pelo petróleo que Lobato fará jorrar das entranhas da terra.



Figura 1 - Campo de Petróleo em Araquá. São Pedro de Piracicaba, 1932-34.
Fotografia de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

A diluição do autor em um projeto coletivo (cultural ou industrial), no entanto, podia ser ilusória, encobrindo a sujeição da literatura ao automatismo da linguagem. Esse era o alerta do poeta Paul Nougé, fundador do partido comunista e liderança intelectual do surrealismo na Bélgica, para quem “o olho vê como a mão pega” (Vira-va 2012: 48). Para Nougé, a câmera era um instrumento de instigação poética, tendo formulado uma teoria quase-fotográfica da poesia. Ao contrário de contextualizar as narrativas, como propunha Tretyakov, sua missão era oposta. A fotografia, tal como a poesia, extraía objetos de seu ambiente cotidiano para lançá-los em outra paisagem onde revelariam propriedades desconhecidas por eles mesmos (Gillain 2009: 116). Teria uma “virtude de provocação” que colocava em xeque os “automatismos” da linguagem. O poeta-fotógrafo deveria fazer de si próprio uma “máquina de palavras”, capaz de prever integralmente o efeito perturbador de suas operações sobre o leitor (Gillain 2009: 117-118). Mas sem cair na ilusão de controlar as palavras como o enxadrista maneja suas peças. As palavras possuem vícios, tendências, afinidades seculares, e uma vontade férrea de conformar clichês, de retornar sempre ao já dito. Não podem, por isso, ser deixadas por conta própria (como na “escrita automática”, que

André Breton imaginava ser uma “fotografia do pensamento”), pois escravizariam o poeta. Em vez de pensar nelas como peças de um jogo, deveríamos reconhecer que as palavras têm vontade própria (Gillain 2009: 134). A “originalidade”, o “culto à espontaneidade”, o murmúrio das musas, serviriam apenas para inflar o narcisismo dos literatos. Qual a verdadeira lição da fotografia? Apenas no artifício o poeta experimentaria a liberdade (Gillain 2009: 137); só por intermédio de uma máquina própria, o escritor se libertaria do automatismo.

O estatuto da máquina na fotografia, porém, sempre foi ambíguo. Mesmo no Brasil do início do século XX, onde esses debates eram bastante incipientes, um crítico observava que a introdução da fotografia entre as “artes modernas” apavorou os idealistas como uma “invasão dos bárbaros” (Deiró 2013). Evidentemente, havia algo de mecânico na fotografia, mas, para o artista, ou a câmera era demasiadamente máquina ou não era máquina o bastante. Um literato pernambucano argumentava que a dita máquina fotográfica, no século XIX, talvez não merecesse “esse nome”, pois demandava do fotógrafo tantos procedimentos que faziam dele um “artífice” e um “vassalo da luz”. O fotógrafo não era um artista, mas a “verdadeira máquina” (Carreiro 2013: 243).

O uso que escritores como Mário e Lobato fazem da câmera pressupõe que ela tenha afinal se tornado plenamente máquina. Só assim, pode assumir a feição de objeto de jogo, de “codaquinha” como o poeta a chamava, ou de ferramenta fundamental “da vida moderna”, como sustentou Lobato em um texto de 1920, pois não há “ciência nem indústria que não deva a esse instrumento insubstituível muitos dos seus atuais progressos” (Lobato 1922: 39-40). A máquina fotográfica adquire uma agência que permite aos escritores estabelecer uma relação dialógica com ela. Penso, por exemplo, na dupla moldura – redonda e quadrada – por meio da qual a codaquinha de Mário enquadra Abrolhos através escotilha do navio, em 1927, ou no parapeito do viaduto em Riverside que, a uma longa distância, tanto une quanto separa Lobato da nova Rolleiflex, em 1929.

A despeito do amadorismo, Lobato e Mário não foram fotógrafos ingênuos, tendo explicitado sua insatisfação com a fotografia profissional praticada no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Em 1915, Lobato comparava o trabalho de Edgard Roquete-Pinto, que “estudou e fotografou” os nambiquaras, com as revistas ilustradas que desperdiçavam papel no “estudo comparado dos cem mil instantâneos (...) onde se fixam as atitudes atuais, os sorrisos, os gestos, os passos, as caretas” da mundanidade urbana (Chiarelli 1995: 244-245). Quase na mesma linha, Mário lastima a dificuldade de encontrar profissionais habilitados à boa fotografia documental. Em 1929, diante do pátio do Convento de São Francisco, na Paraíba, anota em seu diário que “já conhecia a igreja de fotografia porém fotografia ruim, péssima como todas as que tiram os fotógrafos do Brasil. E acrescenta: “fotógrafos mais bestas que os que aparecem nessa terra é difícil” (Andrade 2015: 349). Nos respectivos projetos documentais, por sua vez, os escritores recorrem com frequência a soluções plásticas características das vanguardas modernas: horizontes perdem sua ortogonalidade no almoço da 3ª classe no Baependy ou no embarque do mogno, onde Mário viu “vitro-

las futuras” (Figura 2), bem como nos canos e troncos mobilizados por Lobato para construção do campo de petróleo de Araquá; composições valorizam volumes em primeiro plano em detrimento dos assuntos principais da fotografia, como quando o barco Vitória margeia o barranco do igarapé no Amazonas ou enquanto o hidroavião aguarda no cais em Alagoas; linhas de fuga conduzem despidoradamente o espectador em direção ao fundo das imagens, como na caiçara que se estende para o embarque do gado em Marajó ou no caminhão trafega pela rua central da pequena vila de Areias, em São Paulo.



Figura 2 - “Jangadas de mogno encostando no S. Salvador pra embarcar / Nanay 23- Junho 1927 / Peru / Vitrolas futuras”.
Fotografia de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP.

O INTERSTÍCIO

Quatro anos depois de ter aposentado a codaquinha, em janeiro/1940, Mário de Andrade publica seu único artigo sobre a arte fotográfica, criticando os “fotografadores de eternos crepúsculos românticos” (que ele havia parodiado nas águas do Solimões) e os “manipuladores de truques fotográficos”. Não é por meio da máquina ou da luz que a fotografia se “eleva” do “puramente documental”, mas na sua capacidade de “transfiguração poética”, de captar a “poesia do real” (Andrade 1992: 77-78). Naquele mesmo ano, Lobato escreve a malfadada carta criticando o Conselho Nacional do Petróleo e o governo em virtude da qual seria preso por infringir a Lei de Segurança Nacional. Era seu derradeiro esforço fazer surgir, por meio do próprio exemplo, nos termos de Anísio Teixeira, a “máquina-Brasil” (Vianna & Fraiz 1986: 64) – exemplo que suas fotografias da campanha do petróleo pretendiam difundir. Mas que tipo de máquina-de-escrever é o escritor-fotógrafo? – esse estranho datilógrafo de um dedo só em que cada tecla é um clique. Por mais rápida que seja a sucessão dos ruídos mecânicos da câmera, entre cada um deles há silêncio. Em 24/07/1978, Roland Barthes anotou em seu *Diário do Luto*: “Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da Literatura” (Barthes 2011: 164). Assinala-se aqui uma disjunção fundamental entre imagem e palavra (esta última, condenada à representação, tornando impossível “dizer” a evidência do que se vê) e um silêncio fundamental (o silêncio do Real) a que a literatura estaria compelida a responder. Para Barthes, a fotografia assinala no escritor o lugar de sua própria inconformidade.

O fotógrafo e ensaísta britânico Victor Burgin refere-se a essa fotografia que o escritor toma nas mãos como *nagori*, palavra japonesa cuja etimologia remete ao que resta, aquilo que o mar deixa na areia quando se retrai, e que teria adquirido modernamente o sentido de resignação em relação às coisas que não voltam mais. (Burgin 2020: 167) Para nomear o lugar dessa experiência, Burgin convoca um termo que remete tanto a intervalos temporais quanto espaciais: “interstício” – o mesmo que Barthes havia indicado como o lugar (ou a imagem do lugar) do escritor nas notas de seu último curso no *College de France*, “A Preparação do Romance”. O escritor não seria “marginal”, mas “intersticial”. Na anotação, lemos: “a Imagem do Interstício: Escritor = homem do Interstício” (Barthes 2015: 696). Um lugar de “negociação perpétua”, comenta Burgin, entre a “resistência ao consenso-hegemônico” e o “desaparecimento do próprio sujeito dessa resistência” (Burgin 2020: 177). Isto é, lugar de negociação entre a resistência do sujeito aos automatismos da linguagem, sem a qual não há autoria, e a renúncia a si, sem a qual não há obra.

A fotografia também é esse dispositivo paradoxal de resistência e renúncia que denominei “máquina de esperar” (Lissovsky 2008). Há um verbo latino a que Barthes recorre em *A Câmara Clara*: *intersum*, que significa algo como “ficar apartado”, “estar entre” e principalmente “estar separado por um intervalo”. É por intermédio desse verbo que ele conjuga a fotografia – *interfuit* – algo lançado no meio, entre-posto. (Barthes 1984: 115). Na superfície passado-presente da fotografia escutamos o eco

desse verbo que desapareceu das línguas latinas modernas, pois tudo que resta dele, do entre-ser, é a pretensão do sujeito sobre o objeto – seu “interesse”.

A condição intersticial disso que persiste renunciando o próprio desaparecimento manifesta-se na sombra, como já havia observado Emanuel Levinas (Levinas, 2001). As sombras de Mário e Lobato ocorrem várias vezes em suas fotografias. Nas mais famosas entre essas, Mário projeta “Sombra Minha” (1927) sobre a terra batida do sítio de Tarsila, e Lobato faz-se companheiro da neta na parede casa em Campos do Jordão (1935-1936). Levinas também associou o verbo *intersum* à imagem: “ser entre as coisas”, em oposição ao “ser-no-mundo heideggeriano”. Entre-somos no mundo imaginário dos sonhos (o mundo das imagens por excelência), pois formamos “parte do espetáculo”, exteriores a nós mesmos, “mas com uma exterioridade que não é a do corpo, pois quem sente a dor desse eu-ator – escreve Levinas – é o eu-espectador” (Levinas 2001: 49). A condição intersticial da fotografia contraria a premissa moderna da divisão entre artes do espaço e artes do tempo. Diferentemente de uma pintura que permanece diante de nós enquanto a olhamos, a fotografia é como a História. Está sempre em vias de desaparecer (sem fazê-lo totalmente). Não é o passado, mas isso que passa. A fotografia, escreve Eduardo Cadava, trouxe consigo a promessa que “tudo pode ser apreendido pela história, mas o tudo que é apreendido é o tudo que sempre já está em processo de desaparecimento, que não pertence mais à vista” (Cadava 1992: 64-66). As fotos são restos que vieram dar à praia do atual, cacos de outrora em vias de desaparecer; nas fotografias, os escritores reencontram seu silêncio original.

OS SILÊNCIOS DA FOTOGRAFIA

O contraste entre as fotografias dos escritores torna-se ainda mais interessante quando confrontadas com esse silêncio. Mário de Andrade tinha preferência pelo choque radical de planos. No verso do retrato de um barqueiro em primeiríssimo plano contra o fundo de um igarapé coberto de vitórias-régias, escreve “minha obra-prima” (Figura 3). A mesma estrutura retorna várias vezes na viagem, como em “Dolur na vista marajoara”, por exemplo. A “obra-prima” se distingue pela reação do barqueiro à câmera. Não assume a usual pose sorridente, mas interpela o fotógrafo, assim como o fazem a menina na procissão de Maria, em Santarém, ou os garotos no pátio do Claustro de São Francisco, na Bahia, que tentam discernir o vulto que se aproxima deles, em contraluz (presença de Mário que sua sombra mais uma vez renuncia). Em Assacaio, no Amazonas, a legenda escrita pelo poeta propõe uma radical inversão do ponto de vista: “... o homem que tirou fotografia da gente...”. Mário não descreve o que vemos na foto, mas o que ele escuta no olhar das crianças vemos. Diante dessa interpelação, reiterada tantas vezes na viagem, a câmera de Mário silencia e o escritor retoma a escrita. As “notas telegráficas”, “rápidas”, “sem nenhuma intenção de obra-de-arte” (Andrade 2015: 48) – como fotografias, poderíamos acrescentar – só foram publicadas postumamente. Em 1944, envia um retrato ao amigo Newton Freitas observando que sempre se considerou um “homem feliz”, mas, na

verdade, esquecia que sofria: “Até que tiraram essa fotografia. E fiquei horrorizado com tudo o que eu sofri. Sem saber” (Carnicel 1993: 39).

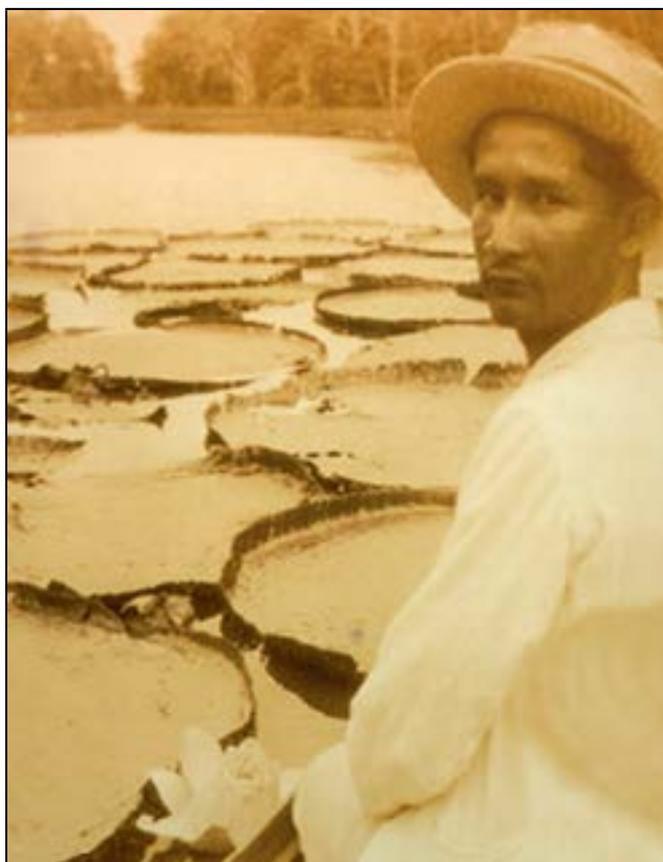


Figura 3 - “Na lagoa do Amanium/perto do igarapé/de Barbacena/ Manaus/7-VI-27/Minha obra-prima.” Fotografia de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP.

Lobato, ao contrário de Mário, não acrescentava textos às próprias fotografias. De fato, muitas delas surgem imersas em silêncio. Em 1935, Purezinha não desafia mais o fotógrafo, mas visita, contemplativa, os bosques de Campos do Jordão. O banco, diante do rio, em Mato Grosso (c. 1936), está vazio, assim como a cadeira de vime na varanda da casa da filha (1938). Ao sair da prisão, em 1941, recebe uma carta do amigo Anísio Teixeira, que lhe recorda uma conversa sobre árvores: “você, certa vez, me falou do método que seguira para guardar a liberdade e não deixar que lhe tomassem – nem os amigos, nem os negócios, nem os detalhes – a sua selvagem e feliz independência... de árvore, que deseja existir e nada mais, mas existir livremente” (Vianna & Fraiz 1986: 87-88).

A liberdade silenciosa das árvores foi o contraponto ideal da atividade insaciável do polemista, até que Lobato cansou, envelheceu e adoeceu. No seu derradeiro esforço empreendedor foi viver em Buenos Aires. Em uma praça da cidade, em 1946, uma árvore monumental chama a atenção do fotógrafo (Figura 4). Velha, alquebrada, sustentada por forquilhas que escoram o peso dos galhos como muletas, ainda

pode ser signo de liberdade – mas de uma liberdade inseparável da dor, como a que Mário viu em seu retrato.



Figura 4 - As filhas Ruth Monteiro Lobato e Martha Campos em Buenos Aires, 1946. Fotografia de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

A última fotografia de Lobato foi feita no apartamento da rua Barão de Itapetininga, em São Paulo. Da poltrona onde se encontra praticamente imobilizado vê, contra a luz da janela, a filha Ruth absorta na leitura. Marcel Proust retornava aos livros que leu na infância para voltar a folheá-los como calendários dos “dias perdidos”, na esperança ver refletidas em suas páginas “as habitações e os lagos que não existem mais”. A impressão mais viva que essas primeiras leituras deixam em nós, escreveu, “é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos” (Proust 1991: 10). Lá fora, engolfada pelo silêncio da fotografia, a grande cidade e seu burburinho.

OBRAS CITADAS

ALVES, Gabriela Santos. *O Imaginário Fotográfico de Monteiro Lobato*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio

de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_galves_2010.zip.

ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito!* São Paulo: Educ/Giordano/Agência Estado, 1992.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Diário do Luto, 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *La Préparation du Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*, v. 2-1 (1931-1934). Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1999.

BURGIN, Victor. *Nagori: Writing with Barthes*. *Theory, Culture & Society*, v. 37, n. 4, p. 167-183, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/02632764209104>.

CADAVA, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton UP, 1992.

CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

CARREIRO, Carlos Porto. Impressão artística: O Ateliê de Sylvio Bevilaqua [1911]. Ricardo Mendes, org. *Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930*. São Paulo, 2013. 243-246.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nas vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

DEIRÓ, Eunapio. A Arte [1904]. Ricardo Mendes, org. *Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930*. São Paulo, 2013. 67-80.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The Album of Images According to André Malraux. *Journal of Visual Culture*, v. 14, n. 1, p. 3-20, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1470412914562023>.

GILLAIN, Nathalie. Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre. *Interférences littéraires*, (nouvelle série), n. 2, p. 113-137, 2009. Disponível em: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/807>.

LAJOLO, Marisa. “Mário de Andrade e Monteiro Lobato: um diálogo modernista em três tempos”. *Teresa*, São Paulo, n. 8-9, p. 141-160, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116697>.

LÉVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino: teoria, arte e história da fotografia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LOPEZ, Telê Ancona. O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na fotografia. *Carbono*, Rio de Janeiro, n. 8, 2014. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/o8-turista-aprendiz-teleancona/>.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015. 19-41.

LOBATO, Monteiro. *A Onda Verde*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1922.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre* (v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1948.

NAFPAKTITIS, Margarita. Multiple exposures of the photographic motif in Vladislav Khodasevich's "Sorrentinskie Fotografii". *Slavic and East European Journal*, v. 52, n. 3, p. 389-413, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40650989>.

PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. Campinas (SP): Pontes, 1991.

REISCHL, Katherine M. H. "Where I have been with my camera": Sergei Tret'iakov and developing operativity. *Russian Literature*, v. 103-105, p. 119-143, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.04.005>.

THE LAY FIGURE. On the Modern Photographer. *The Studio; an Illustrated Magazine of Fine & Applied Arts*. Londres, v. 60, p. 86, 1913. Disponível em: [Studio: international art \(60.1914\) \(uni-heidelberg.de\)](http://www.uni-heidelberg.de/studinfo/studio-international/art(60.1914)).

VIANNA, Aurélio & Priscila Fraiz, orgs. *Conversa entre amigos – correspondência escolhida entre Anísio Teixeira e Monteiro Lobato*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. Dissertação (Mestrado em Arte Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/pt-br.php>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“ROTEIROS” ANTROPOFÁGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A EXU-POÉTICA

Lucas Toledo de Andrade¹ (Universidade Pitágoras Unopar)

RESUMO: Este artigo busca tratar da atualidade do pensamento oswaldiano na contemporaneidade, mostrando, para isso, o modo como a deglutição da Antropofagia e de outras reflexões teóricas contribuíram para a construção da noção de Exu-poética. A Exu-poética não é uma releitura da Antropofagia, mas um referencial que se constrói a partir da metáfora de devoração antropofágica. Entendemos, assim, que os tantos “roteiros” propostos por Oswald de Andrade são ainda base fundamental para a reflexão sobre a cultura brasileira, sendo, inclusive, uma chave teórica interessante para tratar dos estudos em torno das minorias políticas, profundamente estigmatizadas e invisibilizadas pelo pensamento colonial, escravagista, racista e machista que rege a vida nacional desde a colonização.

PALAVRAS-CHAVE: Exu-poética, Antropofagia, Deglutição.

ANTHROPOPHAGIC “SCRIPTS” IN CONTEMPORARY TIMES: A REFLECTION ABOUT EXU-POETICS

ABSTRACT: This paper seeks to treat of actuality Oswald de Andrade’s ideas in contemporary times presenting how the swallowing of Anthropophagy and other theoretical references contributed to the creation of notion of Exu-poetics. The Exu-poetics isn’t a reinterpretation of Anthropophagy, but a notion that is built from metaphor of anthropophagic’s swallowing. We understand that many “scripts” proposed by Oswald de Andrade are still fundamental basis for reflection about Brazilian culture. Furthermore, the Anthropophagy can be used in contemporary times how the relevant theoretical key for to treat studies about political minorities, stigmatized and made invisible by the colonial, slavery system, racist and sexist that has governed national life since colonization.

KEYWORDS: Exu-poetics, Anthropophagy, Swallowing.

Recebido em 10 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ ltoledodeandrade@gmail.com - <https://orcid.org/XXXXXXXXXX>

REFLEXÕES INICIAIS

Em 1928, quando Oswald de Andrade publicou o *Manifesto Antropófago*, ele trouxe à tona um modo original, interdisciplinar e ousado para pensar a cultura brasileira e sua relação com outras culturas. Não por acaso, Augusto de Campos (1975) mostra que se Andrade houvesse escrito seu manifesto em Língua Inglesa, Língua Francesa ou Língua Espanhola, a Antropofagia, certamente, estaria entre as correntes teóricas mais estudadas e discutidas na fatia ocidental do mundo.

A faísca acesa por Oswald, anos antes da publicação do *Manifesto* e da própria Semana de 22, continua a repercutir de maneira incandescente ainda em nossos tão conturbados tempos. As obras *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (2001), organizada por João César de Castro Rocha e Jorge Rufinelli; *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2016), de Beatriz Azevedo, e a entrevista “Uma ontologia política chamada antropofagia” (2019), de Eduardo Sterzi, mostram a relevância dessas ideias na contemporaneidade e o modo como a complexidade do pensamento oswaldiano é gerador de leituras infinitas e sempre atuais.

Sendo assim, podemos dizer que os tantos “roteiros” propostos por Oswald são ainda base fundamental para a reflexão sobre a cultura brasileira, sendo, inclusive, uma chave teórica interessante para tratar dos estudos em torno das minorias políticas, profundamente estigmatizadas e invisibilizadas pelo pensamento colonial, escravagista, racista e machista que rege a vida nacional desde 1500.

Desse modo, é relevante afirmar que os estudos acadêmicos que buscam tratar das vozes silenciadas e/ou excluídas no Brasil, aqui, especificamente, as vozes de negros e negras, podem encontrar na Antropofagia rotas para pensar suas discussões e também para propor outras noções teóricas que subvertam a deglutição antropofágica, deglutindo a própria Antropofagia e criando outros “roteiros”, outros (des) caminhos e outras formas de devoração do outro, ficando-se no pensamento livre, em “estado selvagem” (Castro 2009), que vomita pragmatismos para, assim, se fazer espontâneo e liberto.

A partir disso, o autor deste artigo, em sua dissertação, defendida em 2016, propôs-se a pensar nas possíveis relações entre a antropofagia e o rap-canção de Criolo, e em sua tese, defendida em 2020, buscou elaborar e problematizar a noção de Exu-poética, a partir da observação da obra do mesmo artista. A noção de Exu-poética, percebe o estigmatizado orixá Exu como metáfora da linguagem literária. Desse modo, a Exu-poética pode ser vista como um (des)caminho para a leitura e elaboração de produções negras contemporâneas.

A noção de Exu-poética, que será apresentada ao longo deste artigo, vai ao Modernismo experimentar o “biscoito fino” oswaldiano, mas também bebe em outras fontes e deglute outros tantos materiais, seguindo a metáfora antropofágica, para, assim, constituir-se forte e indefinível como o próprio Exu. Pode-se dizer, então, que a Exu-poética é uma tentativa de, por meio de deglutição do outro, destruir-se para,

então, se construir, discutindo em seu bojo a própria possibilidade de se falar ou não em uma identidade afro-brasileira.

“SÓ ME INTERESSA O QUE NÃO É MEU”: NOS “ROTEIROS” DA EXU-POÉTICA

Exu é uma das mais interessantes figuras do panteão iorubano. O único orixá que não nasceu do ventre de Iemanjá (Ortiz 1991) abriga em si contradições múltiplas e, em certa medida, simboliza toda a complexidade da mitologia dos orixás, que é desapegada de noções binárias e simplistas, algo estranho ao imaginário cristão. Por isso mesmo, Exu foi profundamente estigmatizado ao longo dos processos de colonização (Prandu 2005) por meio da tentativa de colocá-lo em um dos polos binários da lógica cristã ocidental, igualando-o, assim, ao deus greco-romano Príapo e ao diabo do cristianismo (Sàlámi & Ribeiro 2001), ideia amplamente difundida na cultura brasileira ainda em nossos tempos.

Porém, a força de Exu, enquanto metáfora potente para a reflexão sobre a impermanência das ideias, escapou ao poderio colonial e se instaurou nas culturas colonizadas como possibilidade de criação e recriação dos repertórios culturais, algo capaz de desnortear os poderes dominantes ao rasurar a ideia de unidade e hierarquia, fundamentais para o estabelecimento da superioridade das culturas colonizadoras, sejam elas ligadas ao mundo europeu ou aos Estados Unidos, algo que, em certa medida, encontra-se em consonância com as ideias tratadas por Silviano Santiago em “O entrelugar do discurso latino-americano” (2000).

A mácula trazida por Exu se faz pela destruição dos jogos de oposições que sustentam o pensamento ocidental e cristão. Pode-se dizer que Exu, enquanto metáfora da própria criação artística, questiona e expõe as relações de poder existentes por trás da “metafísica da presença” (Derrida 1973). Segundo Derrida, em *Gramatologia* (1973), a “metafísica da presença” é um pressuposto frágil, responsável pela estruturação do pensamento ocidental. Ela se constrói pelo binômio presença/ausência, que diz respeito à valoração de determinado termo em detrimento de outro, uma vez que em um termo há a presença de algo, enquanto em outro há a ausência, o que faz, então, com que o primeiro seja hierarquicamente superior ao segundo.

A “metafísica da presença” sustenta, desse modo, diversas relações de poder em nossa sociedade, quando, por exemplo, ampara a ideia de que o homem é superior a mulher, o branco ao negro, a razão à imaginação e assim sucessivamente. Sendo assim, Exu, enquanto entidade-poética, abala esse sistema frágil, desvelando as suas contradições, na medida em que mostra que a superioridade de um termo ou de um elemento só existe em relação complementar ao dito polo negativo. Essa complementaridade rasura e força a reescrita do discurso ocidental e cristão brasileiro, que será tratado neste artigo como texto-Brasil, pedindo um olhar expandido e plural a cultura nacional.

Pode-se dizer, então, que as ideias iniciais em torno da noção de Exu-poética relacionam-se, em certa medida, com alguns pressupostos da Antropofagia. Para discutir mais atentamente essa questão, é válido recorrer ao trecho da entrevista de Sterzi que vê a Antropofagia como:

um projeto político-poético de autonomia radical que, não por acaso, depois de um momento inicial que podemos identificar ainda como, em alguma medida, “nacionalista” (o momento de Pau-Brasil, se é preciso indicar um livro), passa justamente à invocação do modo de vida ameríndio, isto é, da invocação de um tempo em que o Brasil ainda não era Brasil – e foi precisamente como ainda-não-Brasil, isto é, como realidade sociopolítica à margem da arquitetura política, jurídica, religiosa e econômica do Ocidente, que pôde fornecer mesmo à Europa ideias fundamentais, na vanguarda com relação às suas supostas (ou efetivas, mas incompletas) vanguardas. (2019)²

Notamos que a Antropofagia se faz enquanto uma epistemologia que nasce sob a ótica do nacionalismo para depois recusá-lo ou ainda desconstruí-lo, de acordo com a noção derridiana de Desconstrução. Certamente, é possível afirmar que os nacionalismos, na grande maioria das vezes, são essencialistas e intolerantes, o que faz com que, em diversos momentos da História, movimentos nacionalistas aproximem-se de discursos fascistas e totalitários. Sendo assim, a Antropofagia invoca um tempo antes da colonização portuguesa, o que aponta para a recusa dos pressupostos políticos, éticos e religiosos da mentalidade ocidental e cristã, rasgando qualquer possibilidade de uma conduta nacionalista, uma vez que fala de um “ainda-não-Brasil”.

A Exu-poética também rompe com os pressupostos coloniais e aponta para um não-Brasil, mesmo que vinculando-se a um tempo histórico do Brasil já em processo de colonização e dominado pelo regime escravocrata. Apesar disso, essa poética busca um entrelugar no discurso colonial brasileiro, ainda vigente em nossa contemporaneidade, realizando o cruzo entre América, África, povos originários brasileiros e de territórios africanos, entre valores europeus, africanos e brasileiros, entre valores periféricos e de centro, entre valores não coloniais e coloniais para, assim, questionar a lógica dicotômica responsável por uma visão estreita, simplista e preconceituosa das complexidades do Brasil.

A canção “Fio de Prumo (Padê Onã)”, de Douglas Germano e Criolo, expõe essa poética do entrelugar, ao fechar a gira do álbum *Convoque seu buda* (2014) por meio do cruzo de referências diversas e da negação de uma visão simplista do cenário urbano:

Laroyê Bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo pra eu passar

² O texto original não apresenta paginação.

Laroyê Legbá
Tomba o mal de joelhos
Só levantando o Ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Eleguá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê deste funfun
Cuida de mim que eu vou pra te saudar
[...]

Muros de concreto, um feto
De pedra, cal, cimento e dejetos
Aponta pra cabeça, Ori
A cidade, um cronista, Ogi

E a dobra do dorso do operário na rua
Labirinto, fauno, sombra, luz da lua
Aço, peito, flecha, caminho
Magma, lava, inveja, vizinho
(Germano & Criolo 2014)

Na canção citada, a cidade surge por meio de um texto polissêmico, repleto de referências objetivas e subjetivas, reais e ficcionais. Percebe-se, que, na letra analisada, a imagem violenta e fragmentada dos tempos contemporâneos é transformada pela inserção do mitológico no caos da urbe. A Exu-poética, em performance no texto, se valendo de referências mitológicas negras, põe-se de maneira dinâmica e subversiva no texto linear e binário do Brasil contemporâneo, rasurando-o.

Vê-se que a canção se inicia por meio de um canto a Exu, o deus mais estigmatizado do panteão iorubá (Prandi 2005), como já dito anteriormente. Contudo, em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), Exu reconquista o seu valor ancestral de deus dos caminhos, daquele que liga o mundo dos vivos e dos mortos. Sendo assim, ele rasura um texto binário e carregado de preconceitos, escrevendo sobre ele um outro texto, que ressignifica a figura desse orixá, propiciando a relação entre ideias tidas como opostas, pois Exu “é o elemento dinâmico e dialético do sistema” (Santos 1984: 165).

O título da canção já mostra essa ligação de polos antagônicos, pois relaciona o concreto e o abstrato, o objetivo e o subjetivo. O fio de prumo, instrumento da construção civil, usado para verificar a verticalidade das edificações, é colocado ao lado do padê, rito feito a Exu (Onã) na abertura das cerimônias de Candomblé, para que ele realize o encontro entre o mundo visível (Orum) e o invisível (Ayê): “o termo iorubá *Ipàdê* significa reunião ou encontro, demonstrando que o objetivo principal do rito é

pedir a Exu que reúna e propicie o encontro das partes que se acham separadas ou distantes” (Silva 2015: 36-37)

A relação estabelecida entre o “fio de prumo”, o concreto, e o “padê”, o abstrato, pode anunciar a ligação do homem com a sua ancestralidade como um caminho para a discussão dos problemas do Brasil contemporâneo, pois o “fio de prumo” pode ser lido ainda como uma representação da classe trabalhadora que busca um norte, um ponto de equilíbrio em uma cidade e em um país que ignoram e odeiam negros, pobres e outras minorias.

O encontro do homem e sua ancestralidade ocorre por meio da bricolagem, ou ainda do *sample*, recurso comum na construção estética do *rap*, da canção “Padê Onã” (2008), de Kiko Dinucci e do Bando Afromacarrônico, aos versos de Germano e Criolo, que colocam o receptor em contato com o caos urbano, perceptível pela própria forma fragmentada da construção do texto. O *sample* de “Padê Onã”, presente nos três primeiros versos da canção, leva a implosão temporal, uma vez que o ancestral e o contemporâneo se encontram, deixando de estar presos à linearidade histórica, agindo fora do eixo cronológico ocidental, assim como o próprio Exu, que “matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, como se lê em um ditado iorubá.

Ao analisar a canção trazida, reconhece-se que o canto ancestral em louvor a Exu emoldura “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), abrindo-a e fechando-a, o que simboliza, dentro da própria estrutura formal da letra, o movimento de Exu, que é o de abrir e fechar os caminhos em meio a uma cidade formada por pedaços de imagens: “muros de concreto, pedra, cal, cimento, dejetos, labirinto, fauna, sombra, luz da lua, aço, peito, flecha, caminho, magma, lava, inveja, vizinho”, criando assim um *xirê* nas encruzilhadas urbanas que massacraram negros e negras diariamente.

Nota-se, assim, que a potência de Exu está no entrecruzamento de ideias, na deglutição dos valores, no conceito de encruzilhada como forma de deglutir valores, uma vez que “Exu é a boca que tudo come”, como ocorre em “Fio de prumo (Padê Onã)”:

A encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá Exu, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias. A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência dos seres paridos no *entre*. A existência pendular, a condição vacilante do ser é, a princípio, o efeito daquilo que se expressa a partir do fenômeno do *cruzo*. (Rufino 2019: 16-17)

Desse modo, tenta-se definir a Exu-poética por meio da ideia de linguagem negra que perfura a dicotomia cristã, deglute os discursos coloniais, regurgita-os e os reelabora-os por meio da perspectiva do *cruzo*, uma vez que “a encruzilhada nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo” (Rufino 2019: 18).

Dessa forma, a Exu-poética constrói-se pelo “retorno do diferente” apontado por Barthes (1992), na medida em que vai até o texto colonial, um texto que se presentifica continuamente, repetindo-o algumas vezes, para, assim, desmascará-lo, uma vez que se recusa a uma “repetição conservadora”:

Nem sempre, entretanto, a repetição obedece a uma vocação conservadora. E a cada repetição em diferença, os termos podem tornar mais clara uma singularidade insubstituível. A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. É a diferença na repetição que constitui o novo. E que destrói a identidade simulada e abre espaço para a diferença. (Süssekind 1984: 65-66)

A repetição do discurso colonial brasileiro tem ocorrido ao longo da história de modo conservador, visto que se realiza de maneira idêntica aos tempos da colônia, apenas com a atualização de alguns mecanismos de opressão, como nos mostra Criolo (2012) em “Esquiva da esgrima” ao dizer que “cada cassetete é um chicote para um tronco” (Criolo, Ganjaman & Cabral 2012) e que em tempos contemporâneos são elaboradas “novas embalagens para antigos interesses” (Criolo, Ganjaman & Cabral 2012).

De acordo com o que foi trazido, podemos, certamente, afirmar que a manutenção conservadora do discurso colonial é responsável pela escravização, silenciamento e destruição das culturas afro-brasileiras e pela manutenção do “complexo imaginário social” (Almeida 2019: 47) que sustenta o racismo. Por isso, a Exu-poética ao observar essa “repetição conservadora” busca denunciá-la e confundí-la, por meio dos estratagemas elegbarianos, já que, segundo Santos (1986), Elegbára é “o Senhor-do-Poder [...] aquele que só precisa apontar seu *àdó* para transmitir a força inesgotável que tem” (Santos 1986: 134) e, assim, “destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo” (Süssekind 1984: 65-66), abrindo espaço para que vozes negras surjam e insurjam contra textos conservadores, apontando as falhas e a homogeneidade empobrecedora existente neles, fazendo-se como uma alteração inesperada no ritmo dos meandros do discurso histórico, algo que se cruza com a ideia de “cultura de síncope” (Simas & Rufino 2018):

Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia de cruzamentos de caminhos. [...] Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. (Simas & Rufino 2018: 18)

Dessa forma, a “síncope” relaciona-se com a “repetição diferencial” ao mostrar a fratura da constância, a fratura do contínuo da tradição de construção de um discurso

histórico. A quebra dessa sequência previsível, essa sensação de vazio trazida, pede ao receptor, nesse caso, uma nova percepção temporal, uma vez que as fronteiras existentes entre passado, presente e futuro são extintas e os tempos se chocam, se complementam e se alimentam, por meio de uma sucessão de presentes, o “tempo de agora” benjaminiano.

O “tempo de agora” benjaminiano, deglutido pela Exu-poética, traz em si as artimanhas do Exu Gira-mundo, aquele que se desloca no tempo e no espaço com destreza, pois Exu “representa o passado, o presente e o futuro sem nenhuma contradição. [...] É o ancião, o adulto, o adolescente e a criança. É o primeiro nascido e o último a nascer.” (Santos 1986: 165). Entende-se, aqui, que as características do Senhor Gira-Mundo desrespeita as marcas temporais e espaciais impostas por um discurso conservador que, por sua vez, necessita de uma estrutura fixa para realizar-se. A destreza do Gira-mundo quebra qualquer estrutura fixa e propõe um olhar expandido para a existência.

A premissa de recusar a existência de uma estrutura fixa e simplista, por meio do questionamento das formas “preguiçosas” de olhar à vida, encontra relação direta com a própria mitologia iorubana e o seu panteão variado de deuses e deusas que agem de maneira ambígua e ousada, desnorteando a possibilidade de um centro de referência.

Se o panteão iorubano é por si só ambíguo e polivalente, Exu e seus tantos avatares colocam-se como símbolo máximo desse desnorteamento de sentidos e valores. É curioso pensar que Exu é considerado como o orixá responsável pela ordem do universo, pela manutenção da dinâmica do mundo, como se vê na obra *Exu e a ordem do universo* (2015), de Sàlámì e Ribeiro. Este fato permite a elaboração de algumas reflexões: não seria a dinâmica do mundo o próprio caos? Exu não nos convida a pensar que a ordem está no misto, no “bagunçado”, no diverso, no plural? Qualquer tentativa de fuga da pluralidade não se colocaria como um abalo na própria ordem das coisas? Esse abalo não deveria ser considerado autoritário e perigoso uma vez que apontaria na contramão da própria formação do Brasil?

A Exu-poética, evidentemente, se vale dessa ordem encruzada para realizar-se, pois ela se constrói pelo questionamento de qualquer ideia fixa ou pré-estabelecida, ela nega qualquer verdade e se nega também enquanto verdade ou enquanto uma noção dada e pronta, uma vez que entende o perigo do fechamento de ideias, dos fanatismos indiscutíveis e busca também “comê-los” para desestruturá-los. Exu enquanto a boca que tudo come, sendo ainda aquele que come primeiro, alimenta-se de tudo que lhe é dado e também do que é do outro, constituindo-se da alteridade, para assim manter o movimento da vida e fortalecer o axé, afinal, nas palavras de Paul Valéry, “o leão é feito de carneiro assimilado” (Nitrini 2010: 131).

Dessa forma, pode-se dizer, que a Exu-poética, em certa medida, se faz em torno de um dos aforismos do *Manifesto* “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (Andrade 1970a: 13). Oswald de Andrade, no “Manifesto An-

tropófago (1970a), ao mostrar a ideia do interesse pelo que é do Outro “introduz a questão da alteridade, a relação com o Outro” (Azevedo 2016: 112).

Ao referir-se a esse aforismo, invocamos um dos mitos de Exu, aquele que abre a obra *Mitologias dos Orixás* (2001). Nessa narrativa, vê-se que Exu aprendeu tudo aquilo que Oxalá fazia, inclusive, a criar humanos, após viver por dezesseis anos na casa do orixá supremo do panteão iorubano. Além disso, Exu por meio de uma observação atenta também aprendeu algumas habilidades das demais figuras mitológicas que, às vezes, visitavam Oxalá: “Exu não perguntava. / Exu observava. / Exu prestava atenção. / Exu aprendeu tudo” (Prandi 2001: 40). A ação de Exu no mito ilustra de maneira interessante a ideia de “só me interessa o que não é meu” (Andrade 1970a: 13), que alude a construção do processo de identificação por meio do outro. Exu devora o outro para constituir-se, ele observa e aprende com o outro para expandir a sua própria condição.

Para dar continuidade às discussões trazidas, recorreremos às ideias trabalhadas por Eduardo Viveiros de Castro (2002). Esse autor mostra que a relação estabelecida com o outro no momento de invasão europeia a terras americanas deu-se a partir de perspectivas muito diferentes, pois para o homem português, o povo nativo foi visto apenas como um europeu e cristão em potencial, uma vez que interessava ao branco “reduzir o outro à sua própria imagem”, já os nativos do Brasil viram no estrangeiro “uma possibilidade de autotransfiguração, um signo de reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo ultrapassá-la” (Castro 2002: 206).

A partir dessas ideias, Castro revela a perspectiva constantemente aberta da cultura originária americana, uma cultura que buscava a atualização de valores e ideias a partir do encontro com o outro. De acordo com Castro, “a inconstância da alma selvagem” (2002: 206) não fazia do nativo um indivíduo que sentisse a necessidade de impor a sua cultura ao europeu ou ainda que sentisse a necessidade de negar os seus próprios traços étnicos para tornar-se idêntico ao estrangeiro. A cultura indígena, nesse caso a Tupi, compreendia que a relação com o outro se dava na complementaridade, na atualização de valores e ideias, no aprendizado mútuo, na observação atenta, assim como faz Exu na casa de Oxalá.

Ao olharmos para as mitologias em torno de Exu, percebemos que para essa figura não basta simplesmente a devoração dos saberes do outro, não basta a cópia direta desse diferente, mas a construção de uma relação que valoriza o que é “meu” e o que é do “outro” para a construção de algo novo, um também outro, já diferente. Por isso, ao observarmos as narrativas sobre Exu, vemos que ele guarda o poder e a potência de muitos orixás, mas a todo o momento ele é outro, ele é diferente e novo, o que se relaciona, ao pensarmos nesse orixá enquanto metáfora da criação artística, com a desconstrução de um texto já-escrito, com a abertura da linguagem por meio do reconhecimento da alteridade, algo que aproxima a Exu-poética da cultura matriarcal e ameríndia e da relação de alteridade a partir da perspectiva brasileira: “Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de

constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. [...] A alteridade no Brasil é um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (Andrade 1970b: 141).

A partir dessas relações podemos tentar compreender a Exu-poética como uma performance artística fruto das relações de alteridade, que se dá por meio da linguagem e que visa a deformação de binarismos e a expansão da visão da realidade cotidiana. Essa entidade-poética nos mostra os discursos como flexíveis e, consequentemente, passíveis de alteração, assim como a própria existência, informando-nos que a atividade de escrita é uma prática política, que não se faz apenas seu sentido convencional – as letras no papel ou na tela de um computador –, mas na escrita como experiência, como memória inconsciente, como rito, como o corpo que dança, como ritmo, como música e como denúncia social que excede os princípios dos discursos panfletários, assim como faz Criolo em seus shows ao usar o abadá – vestimenta de país de santo –, e por cima dele uma jaqueta, algumas vezes, um boné, enquanto performa danças típicas dos orixás, coreografias comuns ao movimento *rap* e ainda movimentos dos bailes dos fins da década de 80, regados de ritmos ligados às culturas negras como o *soul*, o *funk* e outros, enquanto entoava canções que aludem às mitologias africanas.

Então, compreendemos que a Exu-poética relaciona-se à proposição de uma nova forma de narratividade para os sujeitos negros na sociedade contemporânea brasileira. Essa nova forma de narratividade visa à reconstrução de uma experiência impossibilitada pelo silenciamento imposto na forçada diáspora africana e pela redução de negros e negras à condição de objeto ao longo de toda a História do Brasil.

A Exu-poética contribui com um processo de leitura do texto-Brasil, que passa a ser analisado como um texto aberto, um texto em performance, que pode ser desmontando e remontando a partir do bel-prazer do artista, o que levaria a desestabilização dos discursos autoritários e preconceituosos, anunciando a impossibilidade de uma visão homogênea da vida nacional e apontando para a ineficiência e o perigo dos essencialismos no universo globalizado.

Ao seguir esses “roteiros”, é possível dizer que a Exu-poética é um modo subversivo encontrado pelo homem negro para romper as estruturas da “jaula de aço” (Löwy 2014) e romper com a sua condição de sujeito escravizado e expatriado em seu próprio território, por meio da criação artística, por meio da sua própria experiência interiorizada que se transformará em arte, o que pode se relacionar com o que fala Mbembe em *Necropolítica* ao analisar a situação do escravizado no universo da *plantation*:

Humilhado, profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital. Porém – e esta é sua patente dualidade –, numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. (2018: 21)

Essa entidade-poética, desse modo, contribui para os que os negros e negras do Brasil fujam artisticamente das estratégias de controle e estigmatização e coloquem-se como ponto riscado, como maneira encantada e política de ver o mundo, coloquem-se antropofagicamente como capazes de “comer” o material estranho para criar o outro do outro, fazendo-se, assim, mais forte, seguindo a máxima que intitula o conto de Conceição Evaristo “A gente combinamos de não morrer” (2014).

A noção de Exu-poética busca, assim, reativar o potencial mágico existente no mundo matriarcal, embebedar-se com as possibilidades mágicas-políticas da Antropofagia e nutrir-se pela ciência das macumbas, questionando se o próprio conceito de identidade afro-brasileira não seria uma ideia por demais estática e fechada para estudar as culturas que se fazem nas encruzilhadas do mundo, nos entrelugares do globo, valendo-se por isso dos processos de identificações cambiantes que “comem” Oswald, Benjamin, Derrida, Mbembe, Rufino, Simas, Criolo e outros que forem oferecidos pelo caminho, comendo tudo o que a boca come, interessando-se apenas pelo que não é seu, para afirmar a “desidentidade” (Moriconi 2001), a “desestabilização” (Moriconi 2001) e a “desidentificação” (Moriconi 2001) como formas potentes de entender o cruzo da existência e para contribuir com “a unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (Andrade 1970a: 14), colocando-se, assim, como uma mácula negra, potente e perturbadora da linearidade homogênea e vazia do texto-Brasil.

REFLEXÕES FINAIS

Compreendemos que o ideário modernista oswaldiano em torno da Antropofagia excede o início do século XX e chega aos nossos tempos como uma ideia relevante para se pensar a cultura brasileira no contexto da globalização. Entendemos também que a Antropofagia se oferece nesses tempos como um material interessante para que minorias políticas, como a cultura negra, por exemplo, elaborem suas próprias reflexões a partir da observação crítica do ideário trazido pelos modernistas, enegrecendo assim o pensamento apresentado por intelectuais e artistas brancos, por meio de um processo de deglutição de ideias, que se ancora na metáfora antropofágica.

Sendo assim, o artigo aqui proposto objetivou pensar em possíveis ecos antropofágicos existentes na Exu-poética, noção desenvolvida pelo autor do artigo em sua tese de doutorado, já advinda de reflexões anteriores a respeito de possibilidade de ler uma produção negra contemporânea a partir da Antropofagia. Percebemos, de acordo com o artigo, que Antropofagia e as ideias em torno de Exu interpelam-se a todo momento como metáforas interessantes para pensar o encruzilhado e complexo contexto brasileiro e suas redes de relações entre culturas das mais diversas matrizes, o que pode levar a uma apreensão inicial da noção de Exu-poética.

A Exu-poética é, em linhas gerais, uma proposta para se pensar os repertórios artísticos negros e brasileiros que se valem da devoração antropofágica do híbrido e que se constroem a partir de percepções encruzilhadas, o que leva, conseqüentemente,

à problematização dos construtos teóricos já existentes e à proposição de novas percepções sobre elaborações artísticas negras contemporâneas. É válido dizer que a Exu-poética não é uma releitura da Antropofagia, mas um referencial que se utiliza ao longo de sua elaboração da metáfora de devoração antropofágica. Portanto, a Exu-poética não é uma noção pronta, fechada e fixa, uma vez que está em sua própria ideia a negação de qualquer definição apegada a exatidões. Notamos, assim, que ela se faz pelo “não é”, pela negação de qualquer verdade.

Por recusar o encontro com o facilmente definível, a Exu-poética busca reelaborar, a partir do ponto de vista negro, os lugares comuns da existência brasileira, realizando, assim, deglutições e negociações políticas e culturais, observando, para isso, os entrelugares, os interstícios e momentos inconstantes da História nacional como espaços vazios deixados para a construção de novas visões sobre o país e suas complexidades “esses entrelugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos de colaboração e contestação” (Bhabha 2013: 20), sendo, então, um modo artístico e político de reescrever o texto-Brasil e de desmascarar sua hipócrita tentativa de, por meio da ideia de “ordem e progresso”, esconder o plural, o híbrido e o diverso.

OBRAS CITADAS

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

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Vol. 6 das *Obras completas*. 10 vol. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970a. 11-20.

ANDRADE, Oswald. Um aspecto antropófago da cultura brasileira: o homem cordial. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Vol. 6 das *Obras completas*. 10 vol. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970b. 139-140.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BANDO AFROMACARRÔNICO; DINNUCI, Kiko. Padê Onã. *Pastiche nagô*. São Paulo: Marafo Records, 2008. 1 CD. Faixa 2. (3 min 14 s).

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. 241-252.

BHABHA, Homi. Introdução: locais da cultura. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis & Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 19-46.

CAMPOS, Augusto. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. Prefácio para a edição fac-similar da *Revista da antropofagia*, São Paulo: Abril, 1975.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Entrevista. Realizada por Carolina Cantarino e Rodrigo Cunha. *ComCiência*, Campinas, 108, 2009. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/pdf/cci/m108/a13n108.pdf>.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 183-264.

CRIOLO, Daniel Ganjaman & Marcelo Cabral. Esquiva da Esgrima. Criolo. *Convoque seu buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014b. CD, 4 min 29 s.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. 7-20.

GERMANO, Douglas & Criolo. Fio de prumo (Padê Onã). Criolo. *Convoque seu buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. CD, 4 min 9 s.

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORICONI, Ítalo. A outra dimensão: desidentidades. Sonia Torres, org. *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro; 7 Letras, 2001. 71-78.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2010.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro & Jorge Ruffinelli. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SÀLÀMÌ, Síkírù (King) & Ronilda Iakemi Ribeiro. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar no discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 9-26.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: Padê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Trad. Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SIMAS, Luiz Antonio & Luiz Rufino. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

STERZI, Eduardo. Uma ontologia política chamada Antropofagia. Realizada por Ricardo Machado. *IHU on-line: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, n. 543, p. 31 – 35, out, 2019. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7687-uma-ontologia-politica-chamada-antropofagia>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DE ANDRADE A ANDRADE: A REESCRITURA DE VENCESLAU E CI EM MACUNAÍMA

Verônica Daniel Kobs¹ (Uniandrade e Fae)

RESUMO: Este artigo analisa comparativamente a rapsódia *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e o filme homônimo (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Focalizando o contexto histórico da ditadura militar, que influenciou a produção cinematográfica, são analisadas as reconfigurações dos personagens Venceslau e Ci. A partir dos postulados de Zilá Bernd, Lilia Schwacz, Stuart Hall, Judith Butler, Nelly Richard, entre outros, as duas partes deste estudo apresentam: 1) o gigante Venceslau como metáfora do domínio estrangeiro e a vitória de Macunaíma sobre seu oponente, por meio de características que exaltam a cultura autóctone e a mestiçagem; 2) a transição de Ci – de heroína mítica a guerrilheira urbana –, de modo a questionar a representação hegemônica do gênero feminino. Em ambos os casos, demonstra-se que as mudanças feitas pelo diretor são inerentes ao processo de adaptação do texto literário e ao caráter transitório das identidades, sobretudo considerando as quatro décadas que separam livro e filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Macunaíma*, Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, Ci, Gigante Venceslau.

FROM ANDRADE TO ANDRADE: THE REWRITING OF WENCESLAU AND CI IN MACUNAIMA

ABSTRACT: This article comparatively analyzes the rhapsody *Macunaíma* (1928), by Mario de Andrade, and the homonymous film (1969), by Joaquim Pedro de Andrade. Focusing mainly on the historical context of the military dictatorship, which influenced film production, the reconfigurations of the characters Venceslau and Ci are analyzed. Based on the postulates of Zila Bernd, Lilia Schwacz, Stuart Hall, Judith Butler, Nelly Richard, among others, the two parts of this study present: 1) the Wenceslau giant as foreign domination's metaphor and Macunaíma's victory over his opponent, through characteristics that exalt the indigenous culture and miscegenation; 2) the Ci's transition – from mythical heroine to militant – in order to question the hegemonic representation of the female gender. In both cases, it is demonstrated that the changes made by the director are inherent to the adaptation process of literary text and to the identities' transitory character, especially considering the four decades that separate book and film.

KEYWORDS: *Macunaíma*, Mario de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, Ci, Wenceslau giant.

Recebido em 9 de março de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ danielkobs.veronica@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0108-160X>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p49>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

INTRODUÇÃO

Oficialmente inaugurado em 1922, o Modernismo revisou a identidade nacional sob a ótica da *dessacralização*, que, segundo Zilá Bernd, exige “um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras” (Bernd 1992: 18, grifo no original). Orientando-se por esse princípio, em 1928 Mário de Andrade lançou a rapsódia *Macunaíma*. Revisitando as histórias do Brasil e da literatura brasileira, o autor, nas palavras de Zilá Bernd, tenta “escutar as vozes [...] mantidas na periferia do sistema, marginalizadas pela fala hegemônica das elites culturais do país” e “captar o discurso excluído” (Bernd 1992: 50, grifo no original). Entretanto, nesse processo, o escritor não anula o passado. Pelo contrário, ele o revisa, mantendo ou realçando algumas características e acrescentando outras. Isso se assemelha a uma tradução, que Antoine Berman metaforiza desta forma: “Arrancado de seu solo, o poema corre o risco de perder seu frescor. Mas o tradutor o coloca na taça fresca de sua própria língua e ele floresce de novo” (Berman 2002: 122). Sendo assim, fica claro que a revitalização só é possível a partir da convivência entre culturas diferentes, tal como ocorre no antropofagismo.

Quarenta e um anos depois da publicação do livro *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade lança o filme homônimo. Era o ano de 1969 e o AI-5 já estava em vigor. Isso fez com que a versão apresentada para o público acumulasse muitos cortes. Apenas em 1985 o conteúdo omitido foi liberado, fazendo com que o longa pudesse ser exibido na íntegra e em censura livre, nos cinemas; e após as 22 horas, na TV. Considerando o fato de a produção fílmica ser uma adaptação, as comparações com a rapsódia de Mário de Andrade são inevitáveis. Entretanto, considerando o período de quase meio século que separa a obra literária da versão cinematográfica, várias mudanças foram necessárias, a fim de adaptar a história ao novo público e ao novo contexto histórico. De acordo com o teórico Robert Stam:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (2006: 48)

A partir disso, este artigo objetiva demonstrar as alterações iniciadas por Mário de Andrade e depois reavaliadas por Joaquim Pedro de Andrade, na adaptação cinematográfica. É certo que, principalmente nas últimas duas décadas, tanto o livro quanto o filme têm sido temas de artigos e dissertações escritos por autores filiados a diversas instituições brasileiras. Nessa produção acadêmico-científica, predominam dissertações, teses, bem como trabalhos publicados em revistas indexadas e em anais de Letras e áreas afins. As abordagens variam entre política, filosofia, estética e intermedialidade, associadas, respectivamente, aos seguintes títulos: “Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia”, artigo publicado em 2018,

na revista *Novos Estudos*, por André Botelho e Maurício Hoelz; *Macunaíma: enumeração e metamorfose*, tese defendida na Universidade de São Paulo, em 2006, por Priscila Loyde Gomes Figueiredo; “Do leitor fantasma da obra ao leitor ficcional da obra *Macunaíma*, de Mário Andrade”, artigo publicado nos *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, em 2015, por Sonia Inez G. Fernandez; e “Texto-livro, texto-filme: aparições de *Macunaíma* inspiradas na poética de Mário de Andrade”, artigo escrito por Luciano Tasso, Aparecido José Cirillo e Stela Sanmartin e publicado em 2021, na revista *Poiésis*.

Outras análises pesquisadas investem na comparação entre livro e filme no âmbito mais geral, com ênfase à antropofagia e às relações da literatura modernista com o Cinema Novo. Além disso, um número bastante expressivo de produções acadêmicas privilegia a adaptação cinematográfica, investigando as tensões entre ficção e realidade e também a ênfase tropicalista. Abrangendo a maioria dos temas arrolados neste parágrafo, pode ser citada a dissertação intitulada *Brasil canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade* e defendida por Wallace Andrioli Guedes, em 2011, na Universidade Federal Fluminense. Outro ponto a ser mencionado, nesta revisão do estado da arte, é que poucos trabalhos elegeram assuntos diferenciados, a exemplo das relações entre corporeidade e etnia.

Com base nesse levantamento, este artigo propõe uma análise comparativa do livro *Macunaíma* e do filme homônimo, focalizando os perfis de dois personagens: o gigante Venceslau e Ci, os quais nortearão as discussões das duas partes que compõem este trabalho. Embora a abordagem relativa a Venceslau esteja associada a temas recorrentes em outras produções acadêmicas, entende-se que ela é absolutamente necessária para a compreensão das mudanças propostas por Joaquim Pedro de Andrade, sobretudo se for considerado o contexto da ditadura militar. Além disso, ressalte-se que as análises aqui propostas serão vinculadas a passagens do livro e do filme. No que se refere às discussões sobre Ci, este estudo oferece novas perspectivas analíticas, interligando os estudos feministas, a moda e a música ao comportamento e ao ambiente definidos pelo diretor, em sua releitura da obra modernista. Por essa razão, no caso específico do filme, será dado destaque ao aspecto visual, a fim de evidenciar a simbologia do figurino e da casa de Ci.

DA MACARRONADA À FEIJOADA: A DERROTA DO GIGANTE VENCESLAU

Macunaíma enfrenta Venceslau quando chega a São Paulo. A viagem do protagonista, além de acentuar o hibridismo, desempenha inúmeras funções. A jornada do herói marca, principalmente, uma transição sociocultural, obrigando-o a abandonar velhos hábitos, comuns na aldeia em que *Macunaíma* e os irmãos dele moravam, e confrontando-o com um novo estilo de vida. Além disso, a chegada à cidade representa a fascinação do brasileiro em relação a tudo o que é estrangeiro e, nesse sentido, São Paulo representa os grandes centros urbanos, destino dos sonhos de muitas pessoas, que deixam a terra natal em busca de uma vida melhor.

Dessa forma, Mário de Andrade promove o diálogo entre passado e presente: *Macunaíma* representa o Brasil primitivo, ao passo que a sociedade que se descortina para ele representa um país evoluído e aberto às culturas estrangeiras. Em “Carta pras icamiabas”, capítulo que faz clara referência às crônicas quinhentistas, *Macunaíma* trata de ver um lado bom em tudo. Como resultado, estabelece-se um tom extremamente irônico, como evidenciam estes trechos:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutitos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente li e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma, resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários. (Andrade 2001: 77)

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para cosntruírem generosos hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sulamericanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios. (Andrade 2001: 78-79)

Quando a ironia cede lugar à realidade, o herói de Mário de Andrade admite:

Porém, senhoras minhas! Inda tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num descalbro sem comedimento, [...]! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!... (2001: 79)

Esse trecho apresenta, metaforicamente, o gigante Venceslau. Ele representa o colonizador. Considerando que o filme foi produzido em 1968, auge da ditadura militar no Brasil, a associação entre estrangeiros e imperialismo é reforçada. Devido à censura, Joaquim Pedro de Andrade não abandona totalmente a representação alegórica e, com a reconfiguração de Venceslau, retoma a rapsódia de Mário de Andrade, inserindo-a em outro contexto. O resultado é uma releitura da obra modernista e do próprio país, simultaneamente. Mantém-se, no entanto, o ideal antropofágico, que, segundo Haroldo de Campos, “não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história [...]. capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos 2004: 235, grifo no original). Contudo, o contexto da ditadura impõe mudanças, como será demonstrado a seguir.

O perfil de Venceslau, no filme, tem sua simbologia realçada pelo figurino e pelo cenário. O gigante usa faixa presidencial e fraque, nos quais predominam os tons azul, vermelho, roxo e branco, em clara alusão às cores da bandeira norte-americana. Quanto ao ambiente, merece destaque a fachada da casa do personagem, lembrando um prédio antigo, histórico, com colunas gregas e com amplitude e imponência dignas de uma instituição sólida e tradicional. *Macunaíma* enfrenta Venceslau e se

sobrepõe várias vezes a ele, mesmo que apenas por coragem ou esperteza. Para o herói, o gigante representa, a um só tempo: a ditadura; e o domínio estrangeiro. He-loísa Buarque de Hollanda compara livro e filme, mencionando que: “A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica” (2002: 54). Assim, a relação de Macunaíma com Venceslau pode ser interpretada como a luta entre o trabalhador e o burguês, na sociedade capitalista. No filme, essa referência surge no instante em que Macunaíma lê um jornal e se depara com este texto: “Os campeões da iniciativa privada. O gigante da indústria do comércio” (*Macunaíma* 1969). Venceslau é patrão, tem inúmeros operários trabalhando para ele e, em sua busca desenfreada pela muiiraquitã, não esconde o desprezo que sente pelos trabalhadores: “Qualquer um desses operário miserável poderia ter encontrado a pedra, mas não” (*Macunaíma* 1969). Seguindo essa interpretação, Macunaíma, oponente do gigante, passa a representar não apenas o nacional, o povo brasileiro, mas também o proletariado.

Por causa dos embates sucessivos entre Macunaíma e Venceslau, há, no filme, várias referências ao canibalismo, que serve de metáfora para a luta de classes. Possuindo íntima relação com o antropofagismo, o canibalismo recebe destaque nas cenas em que mulher e filhas do gigante tentam cozinhar e devorar Macunaíma. Contudo, a passagem de fato exemplar sobre o canibalismo, no filme, é a festa promovida pelo gigante. Entre as atividades de lazer, destaca-se o bingo misturado ao jogo do bicho. No cardápio, feijoada. O detalhe a ser observado é que a feijoada era feita com carne humana, na piscina de Venceslau, que servia de caldeirão para o preparo do prato. O convidado sorteado era jogado lá e, minutos depois, a carne boiava, misturando-se aos demais ingredientes da gigantesca feijoada. Obviamente, Macunaíma é um dos escolhidos. Mesmo com perigo iminente, o herói inverte o jogo, trocando de posição com Venceslau, que passa a ser embalado sobre a piscina, até que é flechado por Macunaíma e cai. Como afirma Ismail Xavier, finalmente o herói consegue “manejar as dificuldades e enfrentar o darwinismo social, o domínio do mais forte e o impulso explorador que domina todos os personagens” (Xavier 1993: 144). A vitória se concretiza, mesmo sendo efêmera. O gigante é exterminado, mas as marcas que ele deixou em Macunaíma e em sua cultura são indelévels, razão pela qual o herói volta ao mundo primitivo totalmente modificado – por suas andanças na cidade grande e pelo contato com Venceslau.

No texto de Mário de Andrade, o herói vence o gigante, fazendo-o cair em uma macarronada à qual o sangue de Venceslau serve de molho:

O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os ticóticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Paiamã se debateu muito e já estava morre-não-morre. Num esforço gigantesco inda se ergueu no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira:
–Falta queijo! exclamou...
E faleceu. (Andrade 2001: 129)

A mudança de macarronada para feijoada, no filme, acentua a crueldade e a brutalidade da luta travada pelos personagens, exemplificando a devoração que caracteriza as relações socioeconômicas. Além disso, há o reforço da mestiçagem, lembrando que Mário de Andrade revisou, em sua rapsódia, o mito das três raças, garantindo ao negro o espaço que lhe cabe na formação da sociedade brasileira, conforme pontua a estudiosa Lilia Schwarcz:

Apartir desse momento, o “mestiço vira nacional”, paralelamente a um processo crescente de desfrancização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. [...]. É esse o caso da feijoada, hoje destacada como um “prato típico da culinária brasileira”. Originalmente conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se converte, a partir dos anos 30, em “comida nacional”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem associada à ideia da nacionalidade. (2007: 14-15, grifo no original)

Coerente com o resgate da mestiçagem, Joaquim Pedro de Andrade faz uso de elementos da cultura autóctone, porque *Macunaíma* usa arco-e-flecha para desequilibrar Venceslau e derrubá-lo na piscina (Fig. 1). Esse detalhe acentua a brasilidade e se insere perfeitamente na perspectiva defendida por Frantz Fanon, segundo o qual: “a implantação do regime colonial não traz consigo a morte da cultura autóctone [...]. Esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão” (2012: 275).



Figura 1: *Macunaíma* com seu arco-e-flecha (*Macunaíma* 1:29:14)
e a feijoada na piscina de Venceslau (*Macunaíma* 1:28:22)

Junto com a mestiçagem, assume-se também a malandragem como traço constitutivo do brasileiro. Desde 1928 (quando *Macunaíma* foi publicado e quando surgiu o *Manifesto regionalista*, idealizado por Gilberto Freyre) até 1952 (quando o manifesto, enfim, veio a público), a capoeira, o samba, a macumba e até a feijoada foram revistos e, aos poucos, foram transformados em diferenciais da cultura brasileira. Lilia Schwarcz faz menção a esse processo lento e paulatino nesta passagem:

Conviviam assim duas imagens contraditórias da malandragem mestiça. A primeira [...] era aquela que associava a malandragem à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial [...]. Foi a segunda interpretação, porém, que imperou nesse contexto. Nela, o malandro aparecia definido como um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. Por meio da versão “Zé Carioca” da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 50, o modelo do “jeitinho” brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar. (2007: 18, grifo no original)

A feijoada mostrada no filme e a macarronada apresentada no livro não simbolizam apenas a morte de Venceslau. Macunaíma derrotou um gigante e conseguiu isso, apesar de ser o personagem mais fraco fisicamente (e também politicamente, considerando os aspectos metafóricos dos dois personagens). Entretanto, o herói soube usar a esperteza e a malandragem em seu favor, com expedientes que consolidam o “desarraigamento irregular das relações sociais” (Hall 2003a: 58). Tal disparidade, no entanto, é condição essencial para o estabelecimento das identidades, no entendimento de Tomaz Tadeu da Silva: “A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que [...] está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (2003: 81).

Contrariando, então, todas as probabilidades, Macunaíma consegue derrotar o gigante, tentando superar o complexo de colonizado. Segundo Albert Memmi, é muito difícil para o “colonizado recusar o colonizador”, afinal, “não há uma vontade sem reserva de assimilação e depois uma rejeição total do modelo. [...] o colonizado conserva os empréstimos e as lições de uma longa coabitação” (2007: 170). Portanto, o esforço do colonizado implica uma ruptura com o sistema. Para Memmi, no processo de colonização, o colonizado “obstina-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo” (2007: 163). Sendo assim, na tentativa de se descolonizar, o colonizado deve resgatar sua essência, redescobrendo qualidades que o integravam antes de ele ser subjugado pelo colonizador.

Cumprindo esse intrincado ciclo, de transformação e liberdade, Macunaíma vence o “gigante Paiamã, comedor de gente” (Andrade 2001: 53) e consegue que o inimigo prometa não comer mais ninguém. No entanto, para fazer valer essa promessa, o herói tem que confiar também na tenacidade dos outros colonizados, que precisam abandonar a subserviência, a fim de, antropofagicamente, resistirem à assimilação completa, preservando parte de sua identidade, ao mesmo tempo em que assumem algumas influências estrangeiras.

CI: DE PERSONAGEM MÍTICA A GUERRILHEIRA URBANA

No livro, Macunaíma desejava ampliar seus horizontes e queria o mesmo para o filho: “– Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro”

(Andrade 2001: 28). O filho não conseguiu realizar o desejo do pai. Apenas Macunaíma e os irmãos tiveram essa oportunidade. Tal passagem, que, no texto literário, aparece logo no começo, no filme é adiada. Na versão fílmica, Ci pertence à cidade. De modo inverso, no texto modernista, quando Macunaíma chega à cidade, ele já havia perdido o filho e também Ci, que tinha virado estrela, transformando-se na Beta do Centauro. Exatamente por isso, no livro, Ci acompanha o herói, no momento em que ele cruza a fronteira, em busca do mundo civilizado da metrópole.

A alteração feita pelo diretor era necessária para inserir Ci no contexto da ditadura e da guerrilha urbana. No momento em que ela surge no filme, os três irmãos estão em uma rua deserta e silenciosa. O medo e o toque de recolher impediam que as pessoas transitassem pelas ruas. No entanto, a ingenuidade dos personagens não os deixa perceber isso, razão pela qual o narrador, no filme, afirma: “Macunaíma percebeu que *estava livre* outra vez e foi passear com os manos” (*Macunaíma* 1969, grifo nosso). A fala, acentuadamente irônica, menciona a liberdade suprimida pela ditadura. A inocência de Macunaíma é tanta que serve de instrumento para o diretor driblar a censura, porque o passeio, que parece agradável ao protagonista, inquieta o espectador, já que o ambiente que cerca os personagens não condiz com a ideia de diversão. A cidade está sitiada, não há ninguém em volta deles, todos os estabelecimentos e casas estão fechados. Mesmo assim, só o espectador espera pelo pior, que de fato acontece. Os irmãos são surpreendidos por sons de explosão, tiros de metralhadora e apitos. Apenas nesse instante a referência à ditadura torna-se evidente. É justamente quando Ci aparece, armada, como uma típica guerrilheira urbana, e, dentro de uma Kombi, mata todos os homens que a perseguiram. Guardando as devidas proporções, essa passagem do filme é similar ao momento em que, no livro, Macunaíma e Ci se conhecem:

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói [...]. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:

– Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato! (Andrade 2001: 21-22, grifo nosso)

A superioridade de Ci em relação a Macunaíma e aos homens que ela assassinou na Kombi é inquestionável. Consequentemente, isso favoreceu a inserção da personagem Ci como guerrilheira urbana, durante o período da ditadura militar no Brasil. Aliás, considerando apenas o *status* de Ci, no filme, como guerrilheira, a superioridade surge como característica inerente, porque estudos comprovaram que, no Brasil, as mulheres que atuavam dessa forma geralmente pertenciam a uma classe privilegiada, com “alto grau de instrução, o que permite supor que elas recebem boa remuneração” (Andrade 2001: 21-22).

neração, exercem um trabalho qualificado e não manual e eventualmente têm uma posição operatoricamente sobreposta à dos demais trabalhadores” (Ridenti 1989: 90). Conforme dados divulgados por Marcelo Ridenti (1989) e também por outros pesquisadores do assunto, a militância feminina no Brasil, durante a ditadura, atingiu a marca de 12%. Evidentemente, se esse índice for comparado à participação masculina, no mesmo período, constata-se grande disparidade. Entretanto, o fato de o diretor inserir Ci nessa minoria revela extrema coerência com o papel que ela desempenhava no livro e que continua a mostrar no filme. Em ambas as obras, Ci exemplifica o protagonismo social, lutando pelo que quer e questionando os padrões vigentes, perfil que se adapta à ação das mulheres na guerrilha urbana, pois, conforme Cynthia Andersen Sarti, o objetivo delas era romper com “as relações de poder tanto no mundo naturalizado das relações entre homem e mulher, quanto em todos os âmbitos da sociedade, articulando as relações de gênero à estrutura de classes” (2004: 37).

Como se vê, o contexto da ditadura permitiu que o diretor atualizasse o perfil de Ci, já que, conforme Kathryn Woodward: “As identidades são contestadas. [...]. A discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes” (2003: 19). Corroborando essa afirmação, no livro *Identidade e diferença*, Stuart Hall menciona que, de certa forma, as leituras evoluem e se alteram, tal como as identidades, pois “estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (2003b: 108). Em prol da verossimilhança e para tentar promover arraigada identificação entre público e filme, o diretor reinventa Ci, representada pela atriz Dina Sfat, encaixando-a perfeitamente na atmosfera política e no contexto histórico que predominam no fim da década de 1960. Vestindo *jeans* e tênis, Ci representa civilização, exalando modernidade. Ci é *pop*. Além disso, ela tem iniciativa própria, é ativa, independente e, exatamente por isso, nas cenas em que comete os assassinatos dentro da Kombi, o pano de fundo é a música “É papo firme”, na voz de Roberto Carlos. Emblemático da Jovem Guarda, que lançou o *lê-iê-iê*, o *hit* marca importante mudança de comportamento, em relação ao gênero feminino.

Durante anos, no Brasil, um dos ícones da juventude foi Celly Campello. Porém, tudo mudou em 1965 (quatro anos antes do lançamento do filme de Joaquim Pedro de Andrade), em meio à transmissão de um dos episódios do programa *Jovem Guarda* (da rede Record), que animava as tardes de domingo. Na ocasião, Wanderléa, a garota papo firme, foi apresentada ao público. Segundo Francisca Severino:

Ela encarna a imagem da mulher ativa, liberada, meiga e sensual. De fato, essa imagem passa a ser veiculada como o perfil da mulher idealmente liberada que irá competir no plano social pela sua inserção no mercado de trabalho. Wanderléa, ao mesmo tempo que rompe com os padrões comportamentais, mistura a moral arcaica e familiar com essa imagem. (2002: 226)

Portanto, pode-se dizer que, a exemplo do filme *Macunaíma*, a Jovem Guarda também evoluiu, para acompanhar mudanças fundamentais que marcavam o novo

contexto sociopolítico. Como explica Paulo Tarso de Medeiros, o movimento musical brasileiro deu forma:

àquilo que os rebeldes do Maio de 68 em Paris (e em outros centros) reivindicavam: o direito de falar, gritar e cantar discursos provindos da própria experiência, ultrapassando as palavras-de ordem emitidas da exterioridade idealizante das ortodoxias de esquerda. E para os nossos primeiros roqueiros, a “revolução” que se queria era a da festa do corpo, a liberação e expansão dos limites da sexualidade. (2006: 74, grifo no original)

O caminho trilhado pela Jovem Guarda, a partir de 1965, evidencia o traço permanentemente incompleto das identidades, que sempre devem acompanhar as transformações sociais. Ernesto Laclau e Chantal Mouffe postulam a respeito disso, neste excerto: “Este campo das identidades, as quais nunca se fixam completamente, é o campo da sobredeterminação”² (1985: 11). Nesse sentido, sempre há uma sobreposição, garantindo a convivência de formas identitárias múltiplas e complementares.

Desde que *Macunaíma* encontra Ci, no filme, a ânsia de liberdade é o que caracteriza o personagem feminino. Para reforçar isso, o diretor coreografa cenas que mostram Ci em posição dominante, estabelecendo superioridade em relação ao malfadado herói (Fig. 2):



Figura 2: A predominância de Ci (*Macunaíma* 33:13 e 39:42)

No filme, além da postura e do gestual, o figurino (ou a ausência dele, já que, em uma das cenas, Ci está nua, enquanto *Macunaíma* usa um penhoar) contribui para a reconfiguração de Ci. As roupas que ela usa são emprestadas da moda masculina: “como os sexos já eram oficialmente iguais, o novo método para fugir do mito romântico era fazer com que parecessem idênticos tomando por base o modelo superior masculino” (Hollander 1996: 207). Nesse contexto, o *jeans* desempenhou um importante papel, pois, conforme Anne Hollander, “o material expressivo usado para combater a situação veio desta vez das roupas de trabalho masculinas produzidas em série, mais notavelmente do célebre blue jeans, que dominou a segunda metade do século” (1996: 208). Inicialmente, o *denim*, tecido usado na fabricação do *jeans*, era restrito à classe trabalhadora. No entanto, já nas primeiras décadas, “as calças jeans

² This field of identities which never manage to be fully fixed, is the field of overdetermination.

ganham novos adjetivos: liberdade, igualdade e ausência de classe” (Martins, Rinsa & Silva 2014).

Por essa razão, a revolução de Ci não se estabelece apenas na luta armada. Ela também inverte padrões, ao subverter estereótipos de gênero, por meio do figurino e de suas atitudes. Para Edgar Morin: “A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da **boneca do amor**. [...]. A boca perpetuamente sangrenta, o rosto pintado seguindo um ritual são um convite permanente a esse delírio sagrado de amor” (2002: 141, grifo no original). Contrariando essa perspectiva, a Ci idealizada por Joaquim Pedro é sujeito, e não objeto. É ela quem seduz e também é ela quem decide quando precisa de sexo (Fig. 2, à dir.). Sendo assim, a atmosfera do “delírio sagrado de amor” desestabiliza-se por completo. Por fim, é preciso lembrar que o único tom que tinge a boca de Ci é o vermelho-sangue, principalmente depois do massacre na Kombi.

Durante o dia, Ci saía para guerrear na cidade, enquanto Macunaíma ficava descansando. Além disso, depois do parto, quem fica de resguardo é o homem. No livro, de modo inverso, por ter conseguido se aproximar de Ci e por ter sido aceito por ela, o herói é saudado como “o novo Imperador do Mato-Virgem” (Andrade 2001: 26). Excetuando isso, a força e a autossuficiência de Ci também são exaltadas por Mário de Andrade, pois ela “comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas” e, à noite, “chegava rescendendo resina de pau, sangrando das brigas” (Andrade 2001: 26).

Voltando ao filme, outro fator que corrobora a sobreposição de Ci em relação ao herói é a caracterização do ambiente. Ci é essencialmente urbana e sua casa tem cores quentes e contrastantes (Fig. 3):



Figura 3: A casa de Ci (*Macunaíma* 44:26 e 45:15)

Na opinião de Heloísa Buarque de Hollanda: “Se no texto Ci trançou uma rede com os fios do cabelo e o enfeitiçou, no filme a Ci moderna trança uma rede com notas de dinheiro. [...]. O feitiço na cidade tem outro nome” (2002: 78). Além disso, a superioridade de Ci é devida ao mito das amazonas, usado por Mário de Andrade e aproveitado por Joaquim Pedro. Associando o mito das amazonas à *matrilinhagem*, Junito Brandão afirma que:

[as amazonas] sacrificavam sua feminilidade, mutilando [...] um dos seios, [...] para combater como um homem em sua luta com o masculino pela independência. (2000: 2.232)

em épocas muito remotas, as relações sexuais eram promíscuas e [...] somente era indiscutível o parentesco matrilinear. Sabia-se quem era a mãe, jamais o pai. Desse modo, somente à mulher se poderia atribuir a consanguinidade. Ela, unicamente ela, era a autoridade, a legisladora: governava tanto o grupo familiar como o social. Tratava-se da ginecocracia, o poder, o governo da mulher. (2000: 2.230-231)

Sem dúvida, a autonomia das amazonas é acentuada pelo figurino de Ci, no filme. Além do *jeans*, o personagem usa roupas de couro, que dão maior poder e representatividade. Ci é, então, despida da feminilidade estereotipada para significar um novo perfil de mulher. A simbologia das roupas de couro acompanha a independência e a militância de Ci. Nos anos 1960, o couro passou a ser usado na moda unissex, o que representou grande conquista para o público feminino, em uma espécie de abertura à igualdade em relação ao gênero masculino. Originalmente a jaqueta de couro foi idealizada para os homens da aviação, no estilo *bomber*. Depois disso, durante a Primeira Guerra, o *designer* Irving Schott lançou uma variação: o modelo *perfecto*, que uma década mais tarde tornou-se a jaqueta oficial da marca Harley Davidson. Posteriormente, em 1970, o couro foi marca da androginia, tendência de moda e de comportamento que foi decisiva na revisão dos estereótipos de gênero. No mesmo período, em Londres, surgiu o movimento *punk*, cujos adeptos abusavam do couro, da cor preta e dos acessórios de metal. Essa relação é bastante significativa, pois consolida o caráter transgressor de Ci, afinal, o *punk rock* “surgiu como expressão de niilismo extremo” (Crane 2006: 369) e de “angústia individual” (Crane 2006: 369), passando a significar inconformismo e tentativa de ruptura dos padrões vigentes. Aliás, nesse sentido, o *jeans* e o couro igualam-se, porque passam a representar “valores e identidades sociais que anteriormente não haviam se expressado no vestuário das classes média e alta” (Crane 2006: 165). Ambos os materiais podem ser associados à rebeldia. Enquanto o *jeans* “passa a simbolizar o rock e sua rebeldia” (Altafim, Campos & Catelão 2010), na década de 1950, com “Elvis Presley, que se tornou garoto-propaganda de uma linha de jeans lançada pela Levi Strauss” (Altafim, Campos & Catelão 2010), o couro ganha importância junto à identidade individual, tornando-se “largamente utilizado para expressar, através do vestuário, uma rebeldia totalmente dissociada das [...] crenças das contraculturas” (Crane 2006: 369).

No caso das experiências da Ci, no filme, o predomínio da mulher sobre o homem atinge a esfera política. A emancipação da mulher marcou época em 1970 e isso justifica o fato de o diretor ter investido na reconfiguração de Ci. Além disso, Junito Brandão também aponta que o amazonismo é uma das fases da ginocracia e se caracteriza por ser “o estágio agressivo da mulher, uma espécie de imperialismo feminino” (2000: 2.231). De fato, no longa, Ci e Macunaíma fundam uma nova ordem, que exigia redistribuição de papéis. Para acentuar a crítica ao patriarcalismo, as funções do ho-

mem e da mulher são questionadas. Portanto, o diretor rompe com a *socialização de gênero*, que Jane Flax define como “o processo através do qual as mulheres passam a se identificar como seres sexuais [...] que existem para os homens” (1992: 244). A consequência é uma nova proposta, denominada *feminização* e “que se produz a cada vez que uma poética [...] extravasa o marco de retenção/contenção [...], para desregular a tese do discurso majoritário” (Richard 2002: 133).

Outra conquista do filme é que o perfil de Ci colabora com a dissociação entre gênero e sexo. Nas palavras de Judith Butler:

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna [...] flutuante, com a consequência de que **homem** e **masculino** podem [...] significar tanto um corpo feminino como um masculino, e **mulher** e **feminino**, tanto um corpo masculino como um feminino. (2003: 24, grifo no original)

Considerando esse aspecto, Ci ultrapassa os limites do feminismo. Emprestando a concepção de Richard, pode-se afirmar que a heroína do filme desafia “a constituição ideológica dos modos predominantes de representação”, no instante em que “uma prática da diferença interrompe o sistema da identidade e da repetição oficiais” (Richard 2002: 136). Em outros termos, Ci não luta apenas pela independência feminina, mas pela independência do país, igualando-se aos homens, ou mesmo superando-os, para reagir à censura e à opressão – impostas pela ditadura e pela sociedade patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, destacou-se o valor da reescrita, que ajuda a redefinir o curso das discussões sobre conceitos já há muito estabelecidos. Mário de Andrade revisitou o projeto nacionalista do Romantismo e, décadas depois, teve sua obra revisitada por Joaquim Pedro de Andrade, diretor que inseriu *Macunaíma* em um novo contexto. Nessa corrente de três elos, as sucessivas retomadas não tiveram o propósito de desconsiderar ou abandonar as reflexões e as certezas que vigoravam até determinado momento. Em vez disso, elas consolidavam algumas constatações, ao mesmo tempo em que evidenciavam a transitoriedade e a consequente necessidade das revisões, visando reajustar a cultura, em conformidade com as mudanças de tempo e comportamento. Stuart Hall refere-se a esse processo, nesta passagem: “As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, [...]; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional” (2001: 56). Em publicação posterior, o autor afirma que, na questão das identidades, é fundamental “superar a crise de compreensão produzida pela incapacidade das velhas categorias de explicar o mundo” (Hall 2003b: 116).

Sem dúvida, o projeto do Romantismo era coerente com anseios e necessidades daquela época, quando a autonomia do Brasil exigia a tentativa de forjar uma identidade cultural paralela à do colonizador. Indubitavelmente, a rapsódia *Macunaíma* também correspondeu aos princípios estéticos e filosóficos que nortearam a Semana de Arte Moderna e a primeira fase modernista. Entretanto, em 1969, o contexto histórico e o público eram distintos. O que Mário de Andrade tinha feito, em 1928, precisava ganhar continuidade e isso exigiu que o diretor, entre cortes e acréscimos, recriasse a história, valorizando, simultaneamente, o antigo e o novo.

Em plena ditadura militar no Brasil, Joaquim Pedro de Andrade reinterpretou a rapsódia modernista, sob a perspectiva sociopolítica que predominava, entre 1960 e 1970, desencadeando debates sobre a brasilidade, o colonialismo, a repressão e a falta de liberdade. Com base nesses temas, o gigante Venceslau e Ci foram ressignificados, assegurando, a um só tempo: a relevância do projeto modernista de Mário de Andrade – que se manteve atual, tendo sido aplicado a uma realidade diferente, quarenta anos depois de seu lançamento; e a importância da adaptação fílmica na discussão de assuntos essenciais à democracia e à identidade cultural do país, durante um período histórico que privilegiava a censura e reprimia qualquer tipo de conflito ideológico.

OBRAS CITADAS

ALTAFIM, Elisete, Marcela Zaniboni Campos & Evandro de Melo Catelão. Comunicação, moda e semiótica: pressupostos para o estudo da história do jeans em campanhas publicitárias. 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/mr3bh6jz>.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. São Paulo: EDUSC, 2002.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. Manuela Ribeiro Sanches, org. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012. 273-285.

- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda, org. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 217-250.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003a.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003b. 103-135.
- HOLLANDA, Heloisa Helena Oliveira Buarque de. *Macunaíma da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- LACLAU, Ernesto & Chantal Mouffe. *Hegemony and the socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.
- MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes; Difilm, 1969. DVD, 108 min.
- MARTINS, Clovis, Andressa Marluce Rinsa & Fernanda Silva. A evolução do jeans e sua estratégia para permanência no mercado. 2º CONTEXMOD | Congresso Científico Têxtil e de Moda. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/3fccwef2>.
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. A brasa da Jovem Guarda ainda arde. *Temas & matizes*, Cascavel, n. 10, p. 69-76, jul./dez. 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. 127-141.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas, 1964-1974*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1989.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos de 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, mai./ago. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. [1994]. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs29_03.pdf.
- SEVERINO, Francisca Eleodora Santos. À beira do caminho: a jovem guarda prepara a mudança social. *Psicologia política*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 209-232, jul./dez. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 73-102.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Tomaz Tadeu da Silva, org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 7-72.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

YAKHNI, Sarah. *Macunaíma: um herói sem causa*. Disponível em: <https://tinyurl.com/52mm6x76>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SÉRGIO MILLIET E ALEXANDER CALDER: A SEDUÇÃO DA ARTE ABSTRATA

Laura Brandini' (UEL)

RESUMO: A proposta primeira deste artigo é revisitar o pensamento crítico de Sérgio Milliet, um dos protagonistas do Modernismo paulista e que tem sido pouco lembrado desde que cessaram suas atividades como cronista e crítico de jornais, em 9 de novembro de 1966, dia de sua morte. Grande parte de sua obra crítica, escrita de 1940 a 1956 para o jornal *O Estado de S. Paulo*, foi publicada nos dez volumes que compõem o *Diário Crítico* (1981-1982) e que se constitui como *corpus* de meu trabalho. Mais especificamente, apresentarei as reflexões de Milliet ligadas às artes visuais, nas quais ele, primeiro, defende uma arte humana e, portanto, em sua compreensão, figurativa, em uma acepção contrária e crítica à arte abstrata. Num segundo momento, ligado à descoberta da obra de Alexander Calder, Milliet passa a fazer o elogio da abstração, chegando até mesmo a se tornar o diretor da II, III e IV Bienal Internacional de São Paulo, de 1953 a 1957, eventos que contaram com numerosas obras abstratas e repercutiram na produção de artistas brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Milliet; Alexander Calder; Crítica; Arte.

SÉRGIO MILLIET AND ALEXANDER CALDER: THE SEDUCTION OF ABSTRACT ART

ABSTRACT: The most important proposal of this article is to put in to the light the critical thinking of Sérgio Milliet, one of the protagonists of São Paulo Modernism and who has been little remembered since his activities as a critic ceased in November 9th 1966, the day of his death. A big part of his critical work, written from 1940 to 1956 for *O Estado de S. Paulo*, was published in the ten books that composes the *Diário Crítico* (1981-1982) and which is the *corpus* of my work. More specifically, I will study Milliet's reflections on the visual arts, in which he first defends a human art and, therefore, in his understanding, figurative art, in an opposite and critical sense of abstract art. In a second moment, associated to the discovery of Alexander Calder's work, Milliet starts to praise abstraction, even becoming the director of the II, III and IV Bienal Internacional de São Paulo, from 1953 to 1957, events with lots of abstract works and which had repercussions on the production of Brazilian artists.

KEYWORDS: Sérgio Milliet; Alexander Calder; Criticism; Art.

Recebido em 29 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

¹ laurabrandini2016@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9041-8723>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p65>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

As celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 têm engendrado não só revisões fecundas do Modernismo paulista, como expandido suas reflexões para os modernismos de outras regiões do país e para a vastidão que a noção de modernidade comporta. Nesses movimentos, novos olhares percebem figuras pouco estudadas e que merecem lugar de destaque por sua relevância dentro da história da literatura e das artes no Brasil. Nesse quadro de (re)descobertas, situo Sérgio Milliet (1898-1966), nome esquecido, porém fundamental do modernismo paulista, tanto como pensador da cultura e da literatura, como crítico literário e de arte. É das suas relações com a arte que tratarei neste artigo, procurando evidenciar os movimentos de seu pensamento crítico, num primeiro momento contrário à Abstração em nome de uma concepção humanista das artes que desaguava na defesa da Figuração, para, posteriormente, passar à defesa e promoção da Abstração por meio de sua atividade enquanto diretor da II, III e IV Bienais de São Paulo, realizadas em 1953, 1955 e 1957, respectivamente.

Uma única obra trata da atuação de Milliet junto às artes, *Sérgio Milliet, crítico de arte* (1992), de Lisbeth Rebollo Gonçalves: de cunho biográfico, o livro se constitui como o primeiro trabalho de fôlego dedicado ao escritor e traça um importante panorama do campo artístico paulista da primeira metade do século XX, com ênfase para a criação do Museu de Arte Moderna (julho de 1948), onde foram realizadas as bienais. Complementa esse estudo a coletânea de artigos *Sérgio Milliet – 100 anos. Trajetória, crítica de arte e ação cultural* (2005), organizada também por Lisbeth Rebollo Gonçalves, com três textos dedicados à crítica de arte do escritor: o primeiro centrado na relação entre a etnografia alemã e a tese de Milliet sobre a marginalidade da arte moderna, de autoria de Jacques Leenhardt; o segundo, assinado pela organizadora do volume, analisa a prática crítica de Milliet, fortemente ancorada em uma ética humanista; o terceiro, de Naum Simão de Santana, debruça-se sobre a postura dubitativa, sobre as pausas reflexivas como parte do método crítico de Milliet. Também integra o rol de obras importantes para todo estudo sobre o escritor o livro *De Anita ao Museu* (1976), de Paulo Mendes de Almeida, estudo histórico dedicado às artes paulistas do Modernismo à década de 1950, em que Milliet teve ampla participação.

As obras e os artigos que têm por foco as relações entre Milliet e as artes visuais são, portanto, poucos e bastante centrados ora na sua participação na história das artes paulistas dos anos 1920-1960 (Almeida 1976), ora em características mais gerais de seu método crítico. Neste artigo, diferentemente, a proposta é observar em detalhes o movimento do pensamento do escritor sobre as artes figurativa e abstrata, inserido em uma discussão mais ampla sobre a função social da arte (Gonçalves 1992).

Esse percurso intelectual, que vai da recusa à não só aceitação, mas promoção da arte abstrata, pode ser observado no grande mapa do pensamento crítico de Milliet, seu *Diário Crítico*, que reúne os escritos que publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* de 1940 a 1956, segundo seleção do próprio autor, em dez volumes, com primeira edição datada de 1944-1959 (editoras Brasiliense e Martins) e a segunda, que utilizamos neste artigo, de 1981-1982 (editoras Martins e EDUSP). Nele encontramos duas críticas que nos dão uma amostra de seus argumentos, primeiro analisando a obra de

Candido Portinari (1903-1962) e, posteriormente, com foco nos móveis de Alexander Calder (1898-1976).

A recusa inicial da Abstração e defesa da Figuração, em Milliet, tem suas bases na tese desenvolvida no ensaio *Marginalidade da pintura moderna* (1942), em que, em linhas gerais, ele analisa o retorno gradual da pintura a o que considera sua finalidade primeira, a saber, a comunicação, defendendo sua importância num mundo em reconstrução. Ele identifica seu contexto, as décadas de 1930 e 1940, como um desses momentos de transição em que, gradativamente, em uma visada estética, abandonam-se as experimentações artísticas tantas vezes herméticas das vanguardas do final do século XIX e do modernismo para a criação de obras murais de apelo popular e, portanto, mais aptas a comunicar com aqueles que as vêem, como as executadas pelos mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros e, no Brasil, por Candido Portinari.

Para Milliet, os painéis pintados em espaços públicos preconizam a nova ordem do mundo ocidental, onde a arte estaria disponível a todos, tanto em sua materialidade visual, quanto em sua compreensão estética. Trata-se da ruptura da arte com o ciclo de produção voltado para as elites e de sua reconciliação com as massas. A nova pintura se apresenta, aos olhos de Milliet, reinvestida de sua função social primeira, a comunicação, uma vez livre dos “salões mundanos” e a serviço de todas as classes sociais, enquanto ferramenta de reconstrução dos valores do mundo moderno (Milliet 2004).

A preocupação de Milliet, teorizada em *Marginalidade da pintura moderna*, reflete o que Aracy Amaral, em *Arte para quê?*, pondera sobre a questão que perpassou toda reflexão sobre a arte no Brasil do século XX, até pelo menos a década de 1970: “No fundo, é o divórcio decretado a partir do século XIX entre os artistas e a sociedade, a partir da Revolução Industrial, é a arte gradativamente despojada de uma função. E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detém o poder econômico e, portanto, político” (1987: 03)

O artista, no século XIX, dentro da postura romântica que privilegiava a subjetividade, a individualidade, a originalidade e o diálogo apenas entre os pares, em cenáculos, desliga-se de sua função de artífice, ou seja, aquele que produzia arte com uma finalidade: uma encomenda e/ou a venda de sua obra ou de seu saber artístico como forma de garantir sua subsistência. Deixando de ser artífice, o artista passa, então, a direcionar seu olhar e seu comprometimento unicamente para a técnica e para a expressão de sua própria subjetividade. Seu vínculo com o espectador é desfeito e sua arte se torna cada vez mais votada ao monólogo.

Por outro lado, nesse mesmo século XIX observa-se o desenvolvimento da consciência de classe por parte dos artistas e, com isso, o desejo de atuar junto à sociedade, em nome do fomento de uma consciência política por meio da arte e da cultura. Transformar a sociedade por meio da arte, eis o ideal de tantos artistas que, no século XX, inspiraram projetos artísticos voltados para o povo, como a arte soviética, o já

referido muralismo mexicano que tanto impressionou Milliet ou, no Brasil, as atividades dos clubes de gravura, na metade do século XX (Amaral 1987).

Milliet, tanto como crítico literário, quanto como crítico de artes visuais, mostra-se herdeiro dessa dicotomia irremediável entre forma e fundo, preocupação formal e interesse temático ou, em outros termos, esmero técnico e consequente hermetismo versus arte engajada politicamente e, portanto, menos atenta a questões formais do que aos temas retratados. No termo que Milliet emprega em toda a sua obra, comunicação, a distinção se dá, para ele, entre uma arte que se comunica e uma arte que não se comunica com o público.

Sua atuação como crítico, embora se pretenda não judicativa, realiza uma hierarquização entre as obras que ele avalia como herméticas e as obras consideradas de caráter social, capazes de se comunicar com o público. Por essa prática, direcionada por suas convicções humanistas, Milliet se aproxima do que será nomeado, a partir dos anos 1960, de crítica sociológica, para a qual o meio de produção interfere na concepção e recepção das obras (Roger 2007). O crítico compreende as obras de arte e literárias como objetos construídos numa relação dialética entre o artista/ autor e o público/ leitor. No centro dessa concepção ele situa a comunicação, que se torna um critério de valor dentro de sua prática crítica. Tal critério é reforçado pelo papel formador que Milliet confere às artes, tanto estética, quando politicamente. Como outros importantes pensadores, tal qual Walter Benjamin (Roger 2007), Milliet aponta para as relações entre a obra e o meio em que ela circula, avançando problemas que serão tratados por Jauss e Iser na década de 1970, dentro do rol de textos teóricos que compõem o que se convencionou chamar Estética da Recepção.

A concepção millietiana que situa no centro das artes – visuais e literárias – a comunicação e lhes confere uma função formadora, em certa medida até mesmo educativa, tem, portanto, pontos em comum com teorias críticas de base sociológica e fundamentam seu ensaio *Marginalidade da pintura moderna*, baliza para as críticas que analisaremos a seguir.

A ALMA NACIONAL NAS OBRAS DE PORTINARI

Munido de sua tese, Milliet faz o elogio da obra de Portinari na crítica de 17 de outubro de 1945, cujo ponto de partida se encontra em um comentário do pintor estadunidense Hilaire Hiler em resposta à pergunta que dá título a seu livro: *Why abstract?* [Por que a Abstração?]. Aos desejos de liberdade e de evasão expressos pelo pintor e evocados pelas limitações da arte figurativa e pelo mundo em crise, Milliet, impaciente, opõe seu ponto de vista: o gênio só pode se mostrar quando ultrapassa os limites existentes – de onde se lê a importância de sua inserção em um meio social. O escritor argumenta que, contrariamente a o que Hiler sugere, o desenvolvimento de soluções artísticas inovadoras não depende do espaço, pois o artista de talento é sempre capaz de criar o seu.

Milliet passa, então, a tratar da arte abstrata, a fim de oferecer uma resposta à pergunta de Hiler. Contudo, sua argumentação nos conduz a uma justificativa à pergunta “Por que não a Abstração?”: “Evidentemente o abstracionismo pode ter um valor estético e atender a determinados estados de alma. Mas que não sirva de pretexto ao jogo estéril das combinações geométricas, vazias de sentido humano” (Milliet 1981-1982, v. IV: 219). A concessão ao possível valor estético da arte abstrata – “pode ter” –, introduz a desconfiança do crítico e a exposição de seus pontos negativos pontua o desenvolvimento do texto. Todas as restrições de Milliet convergem para a perda do valor humano, isto é, do poder comunicativo e para a consequente transformação das obras de arte em meros exercícios formais, esvaziados de conteúdo. Para ele, “(...) a arte é coisa mais séria. Se ela não arrancar de dentro das limitações do espaço e das leis uma verdade essencial, uma revelação, ou uma euforia, não terá razão de ser” (1981-1982, v. IV: 219). O olhar do crítico sobre a obra de arte procura uma informação original, ao mesmo tempo nova e fecunda, capaz de suscitar uma reação no espectador e, assim, comunicar com o outro, no sentido da transmissão de uma ideia, de um sentimento, de uma experiência. Tal compreensão da crítica, essencialista, era bastante comum à época e evidencia os resquícios de uma concepção romântica da literatura.

Diante desses argumentos que colocam o conteúdo em evidência, Milliet tenta ainda se distanciar de qualquer impressão de defesa da primazia do conteúdo sobre a forma, e evoca a importância do domínio da técnica para atingir plenamente a expressão artística. Entretanto, sua tentativa de estabelecer uma relação equilibrada tropeça em um obstáculo, quando se trata da arte abstrata: naquele momento (1945), ele acredita que, assim como o cubismo, a arte abstrata não passa de um estágio de aprendizado da forma e que, portanto, ela não encontra um fim em si mesma. Enfim, o crítico volta novamente a uma formulação pretensamente harmoniosa, na qual a solidez é vista como uma qualidade trazida pela forma e a alma, a vida e a comunicação são colocadas do lado do conteúdo: “Em verdade, sem esse formalismo não há arte sólida, mas sem o mistério emotivo o formalismo não se anima, não vive, não se comunica com ninguém” (1981-1982 v. IV: 220). Para Milliet, a forma remete à exterioridade, à aparência, ao passo que o conteúdo corresponde à interioridade, à essência. A forma solidifica a emoção, que confere alma à obra e é a garantidora da comunicação com o outro. Ora, por mais que o crítico mantenha um discurso conciliador, a balança sempre pende para o lado do conteúdo pois, a seu ver, os valores transcendentais, preservados no interior da obra, em seu conteúdo, são mais importantes do que os valores efêmeros, representados pelo exterior da obra, por sua forma e, portanto, passíveis de serem afetados pelo tempo.

Esta visão que divide os valores estéticos e éticos de acordo com um critério temporal estabelecido sobre dois polos, o efêmero e o perene, encontra eco em *Le Mythe du moderne et propos connexes* [O Mito do moderno e ideias relacionadas] (1946), de Charles Baudouin. Este foi amigo de Milliet dos tempos em que viveu em Genebra (1912-1919), tendo frequentado o mesmo grupo de intelectuais na década de 1910, em torno da revista *Le Carmel*, que publicou os primeiros poemas de Milliet e de que Baudouin era editor. A revista também tinha um braço editorial que publica a primeira co-

letânea de poemas de Milliet, *Par le sentier* [Seguindo pela trilha] (1917). Tais relações permitem imaginar que, embora publicado um ano depois da crônica do brasileiro, as ideias expressas no livro de Baudouin já tivessem sido de conhecimento de Milliet.

Dito isto, encontramos na crítica de Milliet a mesma polarização: uma obra, para ser julgada de forma positiva, deve reunir as três características valorizadas em qualquer momento histórico, isto é, a construção, a imaginação e a sensibilidade. Esses três elementos, elevados à categoria de valores, não são definidos pelo crítico no texto, mas apresentados por meio da citação de alguns pintores a título de exemplos. Desse modo, as obras artísticas maiores possuem os três elementos e são consideradas eternamente modelos a serem seguidos, por um valor ou pelo outro, segundo os imperativos socioculturais do momento. Inversamente, as obras de menor alcance repousam sobre uma única característica, tendo seu valor atrelado a um único momento histórico.

A visada sociológica do crítico condiciona o reconhecimento do valor de uma obra ao contexto cultural no qual ela se insere, concentrando todo o poder do julgamento estético a uma instância definida: o público. Todavia, o crítico admite que a subjetividade pode interferir na recepção de uma obra, pois “Sentimos mais fortemente aquilo que mais perto se encontra de nosso cotidiano” (1981-1982, v. IV: 221), o que pode colocar em suspensão a autoridade do julgamento do público e, conseqüentemente, dificultar seu reconhecimento das características essenciais à obra de arte. Milliet não o diz, mas, nesse contexto, conclui que, graças a seus conhecimentos especializados, o crítico seria o único capaz de se subtrair ao contexto e, portanto, enxergar com clareza os valores obnubilados pelo momento histórico que conduz o julgamento do público. De onde nasce a distância frequentemente observada entre o julgamento da crítica e o do público, o que justificaria o diálogo entre essas duas instâncias diante de uma obra de arte.

Depois desses questionamentos introdutórios, Milliet parte para a análise do mural *São Francisco se despojando das vestes*, mural pintado em 1945 na igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais. A modernidade da obra pictórica, aliada ao projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, provocaram uma reação indignada de uma parte da opinião pública da época; as autoridades eclesiásticas se recusaram sistematicamente a consagrar a igreja durante 15 anos ([http:// www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)). Para Milliet, em seus termos, “[e]mbora aparentemente preso à moda do dia, e à primeira vista influenciado por Picasso, o painel de Portinari transcende o imediato, e introduz na inteligência do mestre espanhol uma nota nova, bem brasileira, de humanização do cubismo” (1981-1982, v. IV: 221). Este comentário expõe claramente o pensamento de Milliet, organizado em função da oposição entre o que a obra parece ser e o que ela é de fato, isto é, entre a aparência e a essência. Em acordo com a aparência, os valores efêmeros, a moda. Do lado da essência, os valores perenes, a transcendência do imediato, a presença do homem. Em aparência, é Picasso. Em essência, é Portinari. Para Milliet, o pintor brasileiro se apropriou da técnica formal de Picasso para preenchê-la com um conteúdo próprio e, desse modo, conferir-lhe uma nova alma, que traz sua marca pessoal, confundida com sua nacionalidade.

Com isso, a assimilação crítica do elemento estrangeiro e sua adaptação ao contexto brasileiro se constituem como um processo único de caráter político-espacial e estético ao mesmo tempo. Milliet elimina a relação inicialmente hierárquica entre o pintor europeu e o pintor brasileiro e instaura uma relação de fusão da forma estrangeira com o conteúdo que exprime uma realidade local por meio do estilo do pintor. Essa inversão hierárquica operada pelo crítico, aliás muito frequentemente empregada pelos artistas modernistas brasileiros nos anos de 1920, mostrava-se necessária pois, naquela época, as obras de Portinari eram constantemente comparadas às do pintor espanhol no sentido de desvalorizá-las.

No Brasil dos anos de 1930 e 1940, arte e política não se separavam. A ditadura Vargas buscava emblemas representativos do homem brasileiro para forjar uma imagem vigorosa internamente e internacionalmente e, assim, justificar seus métodos totalitários de coação dos intelectuais por meio da censura e da limitação das liberdades individuais. Artistas de diferentes áreas foram mobilizados para executar obras de arte para o governo, notadamente Portinari. Uma grande parte dos intelectuais contrários à ditadura não hesitou em atacar o pintor, tentando diminuir a importância de sua produção artística com a comparação redutora com Picasso, como se Portinari se restringisse a copiar o mestre (Fabris 1996). Nesse contexto, Milliet busca extrair o valor plástico das obras do pintor brasileiro, bem como esclarecer a natureza da relação com Picasso: trata-se da apropriação crítica de algumas soluções cubistas, próprias ao pintor espanhol sem que, por isso, a pintura de Portinari perca seu valor pessoal. Ao contrário, ela se alimenta e se fortalece com as estéticas das vanguardas europeias exprimindo realidades brasileiras de seu tempo.

Além de mostrar a presença da construção, da imaginação e da sensibilidade em *São Francisco...*, a fim de justificar sua classificação ao lado das obras de arte perenes, a análise do mural de Portinari coloca em relevo seu caráter humano no sentido de Milliet: a obra consegue estabelecer um diálogo com aquele que a vê, ela comunica ao espectador uma experiência de ordem estética, como ele explicita: “Sua intenção não é afastar o homem comum da torre de marfim, mas fazê-lo entrar na torre e participar do gozo estético” (1981-1982, v. IV: 222). Para o crítico, este convite à comunhão por meio da arte indica o caminho da reconstrução do mundo moderno, pois oferece ao público a possibilidade de acesso a um nível cultural inatingível até aquele momento; em outras palavras, a obra se constitui como uma ponte que leva o homem aos valores perenes, então perdidos.

CALDER E A SEDUÇÃO DA ARTE ABSTRATA

Calder expôs um móvel em São Paulo em 1939, no III Salão de maio, sem ter chamado atenção da crítica. Em razão da primeira exposição individual de móveis de Calder no Brasil, em 1948, inicialmente no Rio de Janeiro e depois no MASP (Saraiva 2006), Milliet reviu seu ponto de vista em relação à arte abstrata. O crítico se tornou menos intransigente aceitando que uma obra abstrata possa ser capaz de transmitir

um conteúdo humano ao espectador. E, quando da I Bienal, em 1951, ele até mesmo afirmou: “Não sou contra o abstracionismo, como não sou contra nenhuma escola contemporânea, mas que não seja a atitude de nosso pintor a exploração de uma fórmula. Que procure exprimir-se com autenticidade” (Milliet 1981-1982, v. VIII: 102). A adoção de tal compreensão, mais flexível em relação à arte abstrata, bem como à arte contemporânea, pode ser explicada por seu engajamento no MAM e na Bienal, difusores da estética abstrata no Brasil. Mas sua atuação junto ao museu não é a única razão da mudança de seu pensamento: a nova atitude de Milliet já pode ser observada em 1948, pelo entusiasmo presente em sua crítica sobre Calder, escrita por ocasião da exposição.

O paralelo entre as instâncias divina e humana é o fio condutor da crítica, que se inicia pela evocação do sonho do artista de desafiar Deus pela criação de uma obra que não fosse imitativa. Calder, para Milliet, venceu o desafio e, por essa razão, conduz o crítico a reconhecer em sua arte uma revolução estética: “Esse homem simples e modesto que não sabe se é escultor e faz arte ou se se diverte em construir brinquedos geniais, de uma gratuidade sedutora, operou sem dúvida a maior das revoluções plásticas de que se tem memória (1981-1982, v. VI: 196).

A caracterização do artista como “homem”, acompanhada dos adjetivos que falam de simplicidade, aproximam-no dos espectadores. Este efeito é reforçado pela dificuldade de Milliet em classificá-lo, bem como a suas obras. A aparente flexibilidade conceitual de Calder é colocada em evidência pela analogia que vê no artista e sua obra uma criança com seus brinquedos. A combinação desses elementos compõe uma imagem pretensamente leve e lúdica, pura e inocente, que seduz o crítico, sempre à procura da depuração no seio do fenômeno artístico, o que denota sua concepção essencialista da crítica. Pela busca da simplicidade essencial, Calder realiza a grande revolução na História da arte, para o crítico, bem como no crítico, no que concerne a sua compreensão da arte abstrata.

A transformação da arte abstrata em arte comunicativa, pois vista como a expressão de uma experiência de sensibilidade e, conseqüentemente, em arte humana, acontece, e Milliet não se sente capaz de falar de outra forma senão pela imprecisão de uma linguagem carregada de lirismo, livre dos conceitos, das definições e de toda e qualquer explicação racional:

Explicar um móbile é tão difícil quanto explicar uma flor, a erva do prado ou a constelação do Cruzeiro do Sul. Nada disso se explica: tudo isso é, e é porque é, como é, sem que se possa dizer por que nem para que. E tudo isso é sem intenção de reproduzir o que quer que seja, copiar ou imitar alguma coisa anterior ou presente. Tudo isso aconteceu. Pois um móbile também acontece. (Milliet 1981-1982, v. VI: 196)

Quando Milliet compara um móbile a um elemento da natureza, indiretamente ele retoma a comparação entre Deus e o artista, o primeiro criador da natureza, o segundo, criador dos móveis, da arte. Este caminho lhe permite se abster de falar

diretamente das obras de Calder, pois ele estabelece uma relação de paralelismo entre elas e a natureza: como ninguém tenta explicar uma flor a fim de entendê-la, o mesmo deve ocorrer com os móveis; o mesmo subterfúgio foi utilizado por Picasso sobre a arte cubista, durante a década de 1920, segundo Tarsila do Amaral, na crônica “Cubismo místico”: “Todos querem compreender a pintura. Por que não se experimenta compreender o canto dos pássaros? Por que se admira uma noite, por que se gosta de uma flor, de todas as coisas que cercam o homem, sem procurar compreendê-las?” (Brandini 2008: 69).

Depois de sua tentativa de explicação dos móveis por meio da subjetividade, o crítico busca apoio na leitura de “Os móveis de Calder”, de Sartre, para encontrar uma definição capaz de dar conta dessa arte. Esse texto foi primeiramente publicado no catálogo da exposição Alexander Calder: mobiles, stables, constellations, realizada em Paris, na Galeria Louis Carré, de 25 de outubro a 16 de novembro de 1946; depois, em 1948, foi reproduzido na brochura elaborada para as exposições de Calder no Rio de Janeiro e em São Paulo (Sartre 1949: 307-311). A distinção entre os móveis e as esculturas, do ponto de vista do movimento, estabelecida pelo escritor francês, leva Milliet à conclusão que “O móvel é em verdade um *gestalt* que só pode ser compreendido e apreciado no seu todo, e não analisado em suas partes” (Milliet 1981-1982, v. VI: 196).

Em seu texto, Sartre se detém sobre a importância do movimento para a arte de Calder descrevendo movimentos do móvel *Peacock* [Pavão] (1941), que lhe fora dado pelo artista, bem como as imagens formadas pelo balé das placas de metal e fios de ferro de seus móveis, em uma visão geral das obras. Em acordo com a ideia de base do escritor, isto é, a caracterização de um móvel por sua faculdade de se recriar graças a seus movimentos, Milliet se mostra, contudo, bastante preocupado com a apreensão dessa arte. O crítico evidencia, na citação acima, quando encadeia à definição de móvel a maneira segundo a qual ele deve ser “entendido” e “apreciado”: em seu conjunto, sem que a separação entre a forma e o conteúdo seja levada em conta. Diferentemente dos leitores para quem Sartre escrevia, em 1948 o público brasileiro tinha seus primeiros contatos com a arte abstrata e era preciso informar sobre a nova perspectiva de abordagem que essa estética exigia.

Milliet continua a leitura do texto de Sartre e volta à ideia de que a obra de Calder nunca busca o fingimento, que se trata “da menos mentirosa das artes”. A associação de um epíteto de ordem ética – a Verdade – à estética de Calder oferece ao crítico a via a seguir em seu argumento: a arte de Calder, mesmo que seja abstrata, escapa ao exercício de técnica pois contém uma “essência”, base da distinção entre a imitação e a imagem, segundo Milliet:

[Os móveis n]ão são a imitação da natureza, imóvel e morta como todas as imitações, digo eu, mas o símbolo, isto é, a imagem da natureza, a transposição, portanto, para o plano da criação humana (da arte) daquilo que se nos afigura uma criação divina. Observe-se que a imagem difere da cópia pela sua força essencial. Ela sintetiza e realça, enquanto a cópia se perde na análise e se

atém ao exterior dos objetos. A imagem é sublimação de uma penetração em profundidade ao passo que a cópia é apenas a descoberta de uns poucos efeitos. (1981-1982, v. VI: 197)

A diferença entre a imitação e o símbolo, entre a cópia e a imagem, mais uma vez ultrapassa o plano estético e se coloca entre o homem e Deus. Criador e não imitador, Calder produz obras animadas porque elas são o resultado do mergulho do artista em sua interioridade. Sua arte é autônoma tal como a natureza, fruto da criação divina, sem, no entanto, perder seu caráter humano.

A analogia entre os móveis e a natureza é ilustrada por um curto episódio contado por Milliet: perto de um rio, um homem sensível encontra uma pedra e a admira. Em uma exposição de arte, esse homem vê uma escultura muito parecida com a pedra, intitulada “pedra” e fica indignado, sem ser capaz de admirá-la. Com essa anedota o crítico procura mostrar a incoerência do julgamento daqueles que teriam tido a mesma atitude do personagem do episódio. E conclui sua crítica com esta consideração: “Pois só se compreende realmente a arte na sua essência, nos seus princípios eternos, quando se esquece de fazer a diferença [entre a natureza e a escultura]. Quando se assume na apreciação de ambos os objetos a mesma atitude de inocência receptiva” (1981-1982, v. VI: 199).

Ora, pretendendo que a arte seja igual à natureza, o crítico não leva em conta sua diferença fundamental, a saber, a intencionalidade de que toda obra de arte se alimenta. Quando o espectador não é capaz de reconhecer a existência de uma intenção do autor, ele não pode reconhecer seus atributos artísticos. De onde se deduz a incompreensão do público face a certas obras de arte moderna. Mas essa explicação não ocorre a Milliet. Sempre preocupado com a recepção da obra, o crítico se interessa menos pelos princípios que definem uma obra de arte do que pela experiência estética experimentada pelo espectador, proporcionada tanto pela natureza quanto pela arte ou qualquer outro objeto.

Primeira crítica dedicada à tentativa de exegese de obras abstratas, o texto sobre a arte de Calder marca o início da flexibilização da atitude radical de Milliet em relação à Abstração. Diante dos móveis, e apesar de sua linguagem autorreferencial, o crítico fica tocado. A comunicação se dá e Milliet não encontra seus meios de expressão habituais para descrevê-la: o conteúdo, puramente subjetivo, não se apoia em uma forma acessível ao olhar tradicionalmente habituado à figuração. O crítico é, portanto, obrigado a abandonar seu discurso sobre a função comunicativa da arte e passa a tentar compreender os móveis Tateando definições possíveis. As reflexões sobre a obra de Calder se dirigem ao conceito de arte e o questionamento sobre sua função mimética toma a frente. Só quando Milliet conclui sobre a primazia da recepção sobre a intenção é que ele volta a sua concepção primeira da arte. Entretanto, ele não o faz a partir dos móveis, mas pela via reflexiva que estes lhe oferecem, isto é, pelas reflexões sobre a recepção da experiência estética.

A descoberta da essência humana em obras de arte abstrata e, conseqüentemente, de sua capacidade comunicativa, obriga Milliet a rever sua posição radical contra

essa estética. Em um momento em que a arte abstrata era considerada por numerosos artistas e intelectuais modernistas como arte desumana pois tratar-se-ia de uma arte não-comunicativa e, portanto, não participativa de seu tempo, os móveis de Calder abrem caminho para uma compreensão mais ampla da arte em geral: a percepção que a Figuração não constitui o único meio pelo qual a comunicação com o público pode se dar.

A incapacidade de Milliet em aplicar seu discurso habitual à obra de Calder evidencia as limitações de sua concepção, bem como a coragem para dedicar uma crítica positiva à arte abstrata depois de anos de militância em favor da arte figurativa. Um gesto como esse acaba por expor menos uma convicção hesitante do que a coerência de seu pensamento crítico humanista, capaz de sacudir a poeira do engajamento em relação à estética figurativa em nome do reconhecimento da capacidade comunicativa de uma obra abstrata. Ao acolher, com sua crítica, o diferente, reconhecendo nele o humano, Milliet deu provas de uma abertura de espírito de que pouco se tem notícia no Brasil de hoje.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira – 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Tarsila do. “Cubismo místico”. Laura Taddei Brandini, org. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008. 69-71.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAUDOIN, Charles. *Le Mythe du modern et propos connexes*. Genebra : Les Éditions du Mont-Blanc, 1946.

BRANDINI, Laura Taddei, org. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, org. *Sérgio Milliet – 100 anos. Trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. 10 vol. São Paulo: Martins/Edusp, 1981-1982.

MILLIET, Sérgio. “Marginalidade da pintura moderna”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves, org. *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2004. 193-245.

ROGER, Jérôme. *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2007.

SARAIVA, Roberta, org. *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. “Les mobiles de Calder”. *Situations*, III. Paris : Gallimard, 1949. 307-311. Disponível on-line : <https://calder.org/bibliography/alexander-calder-mobiles-stables-constellations-1946/jean-paul-sartre-les-mobiles-de-calder/>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O POEMA ROMANCIZADO: UMA PROPOSTA DE LEITURA BAKHTINIANA DO MODERNISMO BRASILEIRO

Adriano Scandolara¹ (pesquisador independente)

RESUMO: Ao longo de sua obra, o pensador russo Mikhail Bakhtin desenvolve um aparato teórico inovador para tratar da linguagem do romance, tendo em mente certas obras entendidas como mais prototipicamente romanescas. No entanto, o autor também considera que, em períodos em que o romance se torna predominante numa dada sociedade, há uma tendência à “romancização” de outros gêneros, incluindo a poesia, que passaria então a exibir características da linguagem romanesca como a presença do que Bakhtin chamou de “heterodiscurso” (*raznorétchie*) e uma tendência ao dialogismo (em oposição ao “monologismo” que é mais tipicamente predominante no poema tradicional). Neste artigo, realizaremos uma breve exploração das possíveis aplicações do pensamento bakhtiniano para a análise de poesia, exemplificada pela leitura de poemas dos modernistas brasileiros Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, o que nos leva a observar como a implementação consciente desses elementos da prosa pela poesia (sem que, no entanto, suas obras deixem de ser poemas, sujeitos às técnicas comuns de interpretação poética) é uma parte integral do projeto literário dos primeiros modernistas brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Mikhail Bakhtin, modernismo brasileiro, poesia.

THE NOVELIZED POEM: A PROPOSAL FOR A BAKHTINIAN READING OF BRAZILIAN MODERNISM

ABSTRACT: Throughout his oeuvre, Russian thinker Mikhail Bakhtin develops an innovative theoretical device in order to properly deal with the language of the novel, considering a set of works he understood as more prototypical of the genre. However, the author also considers how, during periods when the novel becomes predominant in a given society, other genres tend to become “novelized”, including poetry, which then begins to show features of novelistic language, such as the presence of what Bakhtin termed “heterodiscourse” (*raznorechie*) and a tendency towards dialogism (as opposed to the “monologism” more typically predominant in traditional poetry). In this paper, we’ll go through a brief exploration of possible applications of Bakhtinian thought in poetry analysis, exemplified through a reading of poems by Brazilian Modernists Oswald de Andrade and Manuel Bandeira. Such a reading allows us to perceive how conscious implementation of these elements from prose into poetry (while still retaining their characterization as poems, subjected to common techniques of poetic interpretation) is an essential part of the literary project of early Brazilian modernists.

¹ adrianoscandolara@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3098-2028>

KEYWORDS: Mikhail Bakhtin, Brazilian Modernism, poetry.

Recebido em 27 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

A obra do pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin o insere como um dos principais teóricos do romance no século XX, o que é coerente com o projeto que o próprio autor empreendeu. À época em que Bakhtin começa a escrever, o gênero literário por excelência a ser levado a sério pelos estudos literários era a poesia, enquanto o romance era visto como uma “arte menor”, destinada a um público “menos competente”. Dentre seus contemporâneos, teóricos como Viktor Jirmúnski, Gustav Chpiet, Viktor Vinográdov relegaram a prosa romanesca ao campo da comunicação e da retórica, não literatura, (Bakhtin 2015: 25, 36-7) e foi com muito empenho que Bakhtin conseguiu demonstrar as especificidades do gênero que exigiam outras ferramentas teóricas que não as ferramentas típicas da análise poética formalista – o desenvolvimento de uma *prosaística*, portanto, nos termos de Morson & Emerson (2006). Apesar disso, muitas dessas ferramentas da prosaística acabam sendo úteis não apenas para análise do romance, mas também para uma parte, pelo menos, da poesia que passa a ser produzida sobretudo num contexto modernista e moderno num sentido mais amplo.

A possibilidade de utilizar recursos da análise romanesca na poesia – ao nível da linguagem e não de análise de temas, enredo, construção de personagens e elementos afins que costumam ser o que vem à mente quando se fala em analisar um romance – não deixa de ter sido prevista pelo próprio Bakhtin. Afirmo o autor, no célebre ensaio “Epos e romance”, que em certos períodos em que a prosa literária se torna o gênero dominante (no período helenístico, na Idade Média tardia e Renascença e depois especialmente em meados do século XVIII), os outros gêneros tendem a sofrer um processo de “romancização” (Bakhtin 1981: 5-6), seja no caso do gênero teatral, seja o épico (como *Childe Harold* e *Don Juan*, de Byron, como os exemplos citados), seja a lírica (Heinrich Heine). Mas o que significa uma “romancização” da poesia? O que é aproximar o poema do romance? Para se compreender o que está envolvido nesse processo e o porquê de isso ser revelante para tratarmos de uma parte, pelo menos, da poesia do modernismo brasileiro, é preciso chegar a uma compreensão do que é o romanesco para Bakhtin.

Diferente da poesia, que reivindica para si um estatuto atemporal, com frequência buscando ativamente se inserir numa linhagem que remete aos “tambores ritualísticos da pré-história”, como bem pontuado na análise de Tezza sobre os discursos dos poetas sobre o próprio fazer poético (Tezza 2003: 59 e ss.), a prosa literária é marcada pela historicidade. A prosa literária, abrindo mão das técnicas mnemônicas que estruturam o texto poético e musical, exige a existência de tecnologias prévias para que possa vir a ser – a saber, a escrita e todos os aparatos que a acompanham. Mas não é só isso: há outros desenvolvimentos romanescos que são históricos, como pontuado não apenas pelo próprio Bakhtin (ou talvez Volóchinov) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde o autor comenta o surgimento da técnica do discurso indireto livre (Volóchinov 1992: 174 e ss.), mas também gramatólogos como Walter

Ong, que pontua como o surgimento de obras com enredos bem-definidos (em oposição à estrutura episódica que marca as narrativas mais antigas, de tendência oral) e personagens “redondos”, “realistas”, com vida interior, são invenções relativamente recentes na história da literatura, datando de meados do século XVIII (Ong 1982: 140-150).

Isso não quer dizer que não haja desenvolvimentos históricos na poesia, mas sim que estes se fazem mais preementes no romance e de fato *possibilitam* o surgimento da categoria do romanesco mais prototípico segundo Bakhtin. Para ser um “verdadeiro romance”, não basta a obra não estar em verso, mas há certas características internas que ela deve exibir. Resume Bakhtin: “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (Bakhtin 2015: 29, grifos do autor). “Heterodiscurso” aqui, na edição de Paulo Bezerra, traduz o russo *raznorétchie*, (de *raznii*, “diferente”, “diverso”, + *rietch*, “discurso”, “fala”, “linguagem”), já vertido para o português em outras obras como “plurilinguismo” ou “heteroglossia”. Como glosam seus comentadores Morson & Emerson:

O romance nesse sentido pareceria começar por volta de 1800 e incluir apenas uma porção de textos chamados freqüentemente de romances. Até onde podemos afirmá-lo, as obras de Goethe (ou Jane Austen?) seriam os primeiros romances no sentido mais estrito. Posto que essa classe restrita incluiria *Crime e Castigo*, *Grandes Esperanças*, *Middlemarch*, *Anna Kariênina*, *Eugene Grandet*, *A Cartuxa de Parma*, *Madame Bovary*, *Euguiéni Oniéguin*, *As Torres de Barchester* e muitas outras obras usualmente denominadas romances, ela não incluiria *Almas Mortas* (melhor classificada como sátira menipéia), *Moby Dick* (como um tipo de alegoria), *Looking Backward* (como utopia), *O Morro dos Ventos Uivantes* (como novela), *Vida no Mississipi*, *Erewhon* (Em lugar nenhum) e *The Sot-Weed Factor* (como sátiras menipéias modernas). (2008: 319, grifos dos autores)

E o que significa falar em *raznorétchie*, “plurilinguismo”, “heteroglossia” ou “heterodiscurso social”? Como resume o tradutor Paulo Bezerra no glossário de termos bakhtinianos, o heterodiscurso inclui “dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras”, sendo justamente o que “traduz estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica” (Bakhtin 2015: 247). No contínuo do romanesco, portanto, uma obra em que conste a presença de diferentes dialetos sociais é mais prototípica do romance do que uma obra num mesmo e único registro contínuo. No entanto, há outros elementos ainda: não basta a mera presença do heterodiscurso, ele deve ser *dialogizado*. O mais importante é “o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou ex-

plicitamente e assim por diante” (Faraco 2003: 56). O romance é, assim, mais uma orquestração de vozes e estilos do que a mera soma dos estilos utilizados.

Todos esses elementos contribuem para o surgimento de uma outra filosofia por trás do romance. Uma metáfora a que o pensamento bakhtiniano recorre para distinguir poesia e prosa é a das concepções cosmológicas ptolomaica e galileana. Como se sabe, na visão ptolomaica, a Terra é o centro do universo, acima da qual as estrelas e os planetas desfilam ancorados nas esferas que formam a abóbada celeste. Em termos bakhtinianos, isso corresponde à perspectiva poética, em que *um discurso é tido como toda a linguagem*, como o centro do universo. Já a visão galileana tira a Terra do centro, logo, “como a Terra, a linguagem deixou de estar no centro e tornou-se um dentre vários planetas. Ela ‘sabe’ que essas linguagens diferentes entendem o mundo diferentemente e que cada qual deve competir com as demais” (Morson & Emerson 2008: 328).

Assim é possível compreender, resumidamente, o que é o romance para Bakhtin. De novo, não se trata somente de não escrever em verso, mas compreender a relativização dos discursos (e, com eles, visões de mundo), tratando da obra como um espaço, um tipo de laboratório, onde eles podem se cruzar e interagir. Por esse motivo, os romances mais prototípicos são raros, para Bakhtin, mas há uma grande variedade de obras que se distribuem ao longo desse contínuo. Igualmente é possível falar em uma poesia mais prototípica, descrita pelo autor nos seguintes termos:

O poeta é definido pela ideia de uma língua única e singular e de um enunciado monológico, único e fechado. Essas ideias são imanentes àqueles gêneros poéticos com os quais ele opera. Com isto se definem os modos de orientação do poeta no real heterodiscurso. O poeta deve entrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta: não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra. Ele deve partir da linguagem como um conjunto intencional único: nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens pode ter um reflexo minimamente substancial numa obra de poesia. (Bakhtin 2015: 73)

Essa definição claramente se aplica a um grande número de obras poéticas, sobretudo num momento anterior ao século XX. A esse projeto poético chama-se “monologismo”, a busca e cultivação de uma linguagem autocentrada. No entanto, o monologismo absoluto *não pode existir* (pois já não seria mais linguagem) – afinal, apenas “Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto” (Bakhtin 2015: 51) –, por isso o mais correto seria falar em uma *suavização* das relações dialógicas (Tezza 2003: 233). Elas são suavizadas da mesma forma como, “por convenção”, o heterodiscurso é igualmente suavizado no poema, como apontam Morson & Emerson, ainda que tanto o poeta quanto o leitor saibam que “habitam um mundo heteroglota” (ou heterodiscursivo), porque essa “não é parte da ‘tarefa’ do poema” (Morson & Emerson 2008: 337). O

fenômeno é perfeitamente observável com os casos que George Steiner elege para exemplificar a poesia moderna “difícil”, que começa com Rimbaud e Mallarmé (Steiner 1975: 187-90) e que indicaria uma ruptura com toda a tradição da poesia ocidental denominada “clássica”, cuja “dificuldade” não é apenas contingente (obscuridades temáticas e vocabulares, sintaxes tortuosas), mas que se dá pela recusa do poema em se explicar. Essa obscuridade da poesia moderna pode também ser compreendida como uma recusa ao diálogo, um “fechamento da porta”, como dizem os comentadores de Bakhtin:

O poeta pode falar sozinho e não requer interação com outras consciências nem com outras linguagens para dizer o que quer dizer. Seleciona sua própria sociedade – ele é sua própria sociedade – e então “fecha a porta”, salvo talvez para outros poetas e outros poemas. Ao passo que o romancista tenta representar, ou mesmo exagerar, a heteroglossia, o poeta foge dela para escrever numa linguagem que é atemporal – atemporal no sentido de que não chama a atenção para sua modelação histórica específica como o ponto de vista de um tipo de experiência meramente parcial. (...) Só a história anterior da própria poesia entra no projeto do poeta. Aqui, no entanto, faz-se possível uma rica intertextualidade, visto que o poeta fala a partir da própria linguagem, fala como se estivesse fora da própria tradição poética, tomada como um todo. (Morson & Emerson 2008: 337-8)

Também a crítica norte-americana Marjorie Perloff, ao comentar a influência da obra do filósofo Ludwig Wittgenstein no desenvolvimento de uma estética linguística de estranheza do ordinário em certos autores, faz uma aproximação com a obra do pensador russo e as possibilidades romanescas de disrupção dos formatos mais consagrados da poesia lírica:

A conseqüente criação de uma “linguagem poética” especial faz a poesia lírica tender para uma forma “autoral”, “isolando-a da influência dos dialetos sociais extraliterários” (DI 287). Poderíamos observar que é esse isolamento, essa *monoglossia* que parece ter feito escritores como Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard ou, também, Samuel Beckett terem se afastado da “poesia” para o mundo da ficção em prosa e do teatro. E é verdade que, mesmo atualmente, a poesia tradicional muitas vezes parece estar presa num círculo opressivo de presença do *self*, o “grito do coração” que tem como objetivo transmitir algum tipo de essência pessoal singular.

Mas recentemente, especialmente nos EUA, a “linguagem do pregador” [*priestly language*] (DI 287) – como Bakhtin, com certo desprezo, rotulou a linguagem da poesia lírica – começou a abrir espaço para uma poética que, de fato, concilia os dialetos sociais extraliterários que Bakhtin julgava serem província exclusiva da ficção em prosa, uma poética, aliás, que transformou a linguagem “usual” em seu *locus* de atenção. (Perloff 2008: 225-6, grifos da autora)

Destaquemos aqui o trecho em que Perloff aponta para a atenção dada à “linguagem usual”, pois essa questão será importante em Oswald de Andrade.

A aparente contradição entre Bakhtin afirmar que uma obra poética não deve ter “nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens”, ao mesmo tempo em que reconhece a possibilidade de sua “romancização” pode ser resolvida ao entendermos que, nos trechos supracitados, o autor descreve a poesia em sua forma mais prototípica. O uso enviesado, “galileano”, dos estilos, típico dessa forma camaleônica que é o romance, chama atenção para o seu estatuto heterodiscursivo (i.e. trata-se de apenas um entre muitos discursos possíveis), o que exige uma reação dos próprios gêneros que se valem desses estilos mais marcados. O resultado é que, segundo Bakhtin, esses gêneros se tornam então dialogizados, “mais livres e flexíveis”, na medida em que “camadas romanescas de linguagem literária”, bem como “heterodiscursos extraliterários” acabam incorporados. Eles são permeados de “riso, ironia, humor, elementos de autoparódia” e, o mais importante para o autor, também de “uma indeterminação, uma certa abertura semântica, um contato vivo com a realidade contemporânea inacabada e ainda em evolução” (Bakhtin 1981: 7).

Dentro da história da literatura brasileira, ainda que tenham existido irrupções pontuais da poesia cômica e satírica – pensemos em Gregório de Matos, Sapateiro Silva e a poesia erótica de Bernardo Guimarães, Francisco Moniz Barreto e até mesmo de alguns parnasianos –, é a poesia do modernismo brasileiro que vai reivindicar os elementos de “riso, ironia, humor, elementos de autoparódia” descritos por Bakhtin, não como produção menor e marginal, mas como um tipo de bandeira (com perdão do trocadilho) para o movimento.

Um dos poemas de Oswald de Andrade ilustra essa questão de forma exemplar, “as meninas da gare”, publicado originalmente em 1925, no volume *Pau Brasil*:

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha
(Andrade 1974: 80, grifos do autor)

Seus versos tomam emprestado, famosamente, um trecho em prosa da carta de 1500 de Pero Vaz de Caminha, editado e com quebra de versos, transposto agora para um contexto contemporâneo – a “gare” ou estação de trem, que também serve como ponto para prostituição. O termo se faz presente no título do poema e funciona como um tipo de moldura para os versos expropriados, conduzindo a uma reavaliação irônica do texto original e seu contexto, temporalmente deslocados. O efeito

suscitado é o de uma reflexão sobre os problemas do colonialismo, mas uma reflexão marcada pelo humor, como comenta Freitas sobre a leitura desse poema:

Juntamente com a paródia – e o humor –, a ironia é também elemento-chave para que os poemas ampliem seus significados a partir de sua concisão lexical. Basta, às vezes, ao poeta, ‘recortar’ a fala (frase) de um personagem histórico, fragmentá-la em versos aparentemente aleatórios, mantendo sua forma coloquial, e assim se tem um poema-conto curto, cujo tom irônico cria a tensão favorável ao entendimento do texto. O resultado é uma ‘fotografia’ verbal de um Brasil colônia em que a questão do poder pelas terras brasileiras se vê problematizada. (2020: 90)

Fica evidente que, no poema supracitado, não se busca a criação de uma “linguagem pura” do fazer poético, uma *priestly language* ou a procura de uma voz única e monolítica, da qual seriam expurgadas as influências linguísticas “externas”, que é como Bakhtin e Perloff caracterizam as formas mais arquetípicas, comuns (e em algum ponto desinteressantes, para Perloff) da poesia lírica (Bakhtin 2015: 73; Perloff 2008: 225). Ao mesmo tempo, essa aproximação do prosaico, no outro extremo, não acarreta uma simplificação: o poema de Oswald não se apresenta como um texto longamente discursivo – pelo contrário, ele corta e agiliza o material original, como comentado na leitura de Santos (2009). Tampouco ele se explica, apresentando, em vez disso, os seus elementos constituintes, de modo que cabe aos leitores interpretarem como esses elementos – as estações de trem do século XX e a carta do século XV – estão interligados. Como conclui Rosa em sua análise do poema, “ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas, a poesia de Oswald, por meio das tomadas e dos cortes rápidos no tempo, subverte a morosa expectativa desse leitor, forçando-o a participar do processo criativo” (2022: 8).

O texto de “as meninas da gare” também remete a um conceito importante no pensamento bakhtiniano que é o da reiterabilidade dos enunciados. As unidades que compõem um enunciado (sons, palavras e orações) são repetíveis, mas um enunciado nunca pode se repetir, porque a partir do momento em que um enunciado é dito de novo, o contexto já foi alterado (inclusive pela sua enunciação anterior), o que faz com que, mesmo que todas as unidades individuais do enunciado sejam idênticas, o enunciado é sempre novo e passível de interpretações distintas, “são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios” (Fiorin 2006: 20). Enunciados podem ser reiterados, portanto, mas não repetidos.

O que isso significa na análise de um poema como “as meninas da gare” é que a reiteração de um texto anterior, mesmo *ipsis litteris*, ou quase, cria uma nova leitura em que o significado novo e antigo se justapõem e dialogam. Acontece, como nas palavras de Faraco (2003), “um encontro sociocultural dessas vozes” que podem se complementar, se contradizer e, como é o caso, se parodiar.

No embate entre os tempos promovido por essa técnica literária, o tempo das caravelas de Caminha e o tempo das ferrovias de Oswald, gera-se uma tensão, na con-

traposição entre a inocência atribuída à nudez das mulheres indígenas avistadas pelo explorador português e a perda de inocência representada pela prostituição. O impacto que a nudez dos indígenas teve sobre o imaginário europeu já é muito bem documentado, encontrando seus primeiros idealizadores no próprio Caminha, Colombo e em Américo Vespúcio. Como comenta Cunha, “Terão vida particularmente longa as primeiras notícias de Colombo sobre a inocência, a docilidade, a ausência de crenças da gente que encontrou (...), para convencer os Reis Católicos da facilidade de se dominarem terras tão prodigiosamente férteis e ricas de ouro e especiarias” (1990: 92). Essa representação é paradoxal, fazendo ao mesmo tempo uma projeção colonial do “que a Europa procura e antecipa”, com uma simplicidade e inocência “edênicas” em oposição ao que seria visto como uma sofisticação excessiva dos homens (e especialmente mulheres) da Europa, e uma condenação teológica desses bárbaros “sem fé, nem lei, nem rei”, como consta também famosamente na carta de Caminha.

Ao expor essas tensões nos polos inocência-pecado, civilização-barbarismo, libertação-repressão sexual, Oswald não oferece uma solução, uma chave de ouro clássica que resolva a questão, mas fica evidente que um direcionamento emerge aos poucos a partir da justaposição das imagens formadas pelos poemas, que começam a constituir agrupamentos e apontam para as “virtudes primitivas (inocência, alegria e sensualidade)” que a proposta de Oswald concentra, na visão de Mario Chamie, num tipo de projeto para a construção do “bárbaro tecnizado” (Santos 2009: 338). “As meninas da gare” é o quarto e último dos poemas de uma sequência intitulada “História do Brasil”, que “emblemizam um ciclo da história do Brasil, conforme as estações cósmicas, pelas quais o poeta pau-brasil percorreu, desembaraçando um discurso sinuoso e protocolar, imposto à nova terra, para denunciar o fim da velha vergonha do código patriarcal outorgado pelo invasor” (Santos 2009: 339)

Outro poema, “Primeiro chá”, da mesma série de poemas em *Pau Brasil*, igualmente se constrói sobre a técnica de recorte e colagem de trechos da carta de Caminha, “promovendo nova leitura dos primeiros momentos da história pátria”, conforme “a ingenuidade do texto de partida cede lugar a uma retomada satírica” (Freitas 2020: 92) – mais um efeito da dialogização pela reiteração. Outros poemas breves de Oswald de Andrade também demonstram essa afinidade romanesca bakhtiniana, como “Vício na fala” e “Pronominais”, em que se tensionam os heterodiscursos sociais das classes acadêmicas elitizadas e as classes populares. Em “Vício na fala”, o autor registra as variações linguísticas do português falado, com seus “desvios” em relação à norma culta representados pela vocalização da lateral palatal (“Para dizerem milho dizem mio”) e associados a um grupo social específico, das classes trabalhadoras (“E vão fazendo telhados”), o que é a definição bakhtiniana de um heterodiscurso. Em “Pronominais”, a questão é a colocação pronominal em “dá-me/me dá um cigarro”, apresentando numa primeira estrofe a definição da norma culta que é menosprezada na segunda estrofe, com uma atitude ao mesmo tempo desdenhosa e amigável (“Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”), entendida como uma desejável característica nacional. Os heterodiscursos contêm em si valores estéticos e ideológicos, e o seu embate no poema permite a Oswald de Andrade propor, sutilmente, um projeto literário e nacional.

Em outros momentos, a tendência de Oswald ao poema curto, à incorporação dos coloquialismos brasileiros e ao registro quase fotográfico da paisagem o leva a compor “um retrato de um novo Brasil” (Freitas 2020: 85) a partir de nomes próprios de estabelecimentos, num poema como “Nova Iguaçu” – de novo, incorporando um elemento que não é entendido como tradicionalmente poético, que é a linguagem do comércio. Tudo aqui é consonante com o projeto, exposto declaradamente pelo próprio Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de representar as facetas da experiência brasileira: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (...). A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (Andrade 1978: 5).

Esse uso de diferentes discursos, que apontam bakhtinicamente para diferentes experiências comunitárias de vida, remete também a uma expressão presente na obra epistolar de Mário de Andrade, quando este, colega do primeiro modernismo, afirma que “as raças são acordes musicais (...) Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização” (Andrade 2000: 218). Como explica Sidney Pires Júnior, o termo “raça” aqui é empregado sem ser em sua problemática acepção pseudocientífica, tão popular na época, e sim relacionado à concepção de cultura (Pires Júnior 2013: 116), o que nos aproxima mais uma vez do conceito dos heterodiscursos e sua orquestração.

Com outro nome do modernismo brasileiro, Manuel Bandeira, observamos a possibilidade da aplicação do pensamento de Bakhtin para a leitura de poesia sendo posta de fato em prática na análise que Fiorin (2006) faz de um de seus poemas, leitura que exige a nossa atenção por ora. Este poema é o famoso “Poema tirado de uma notícia de jornal”, que teve sua publicação original no volume *Libertinagem* (1930):

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(Bandeira, 1986: 110)

Nesse poema, cujo título não foi apenas um gracejo do autor, tendo sido realmente baseado numa notícia de jornal (a saber, o *Beira-Mar*, edição natalina de 1925), observamos a morte de um carregador da feira livre. Trata-se de um morador do morro da Babilônia, chamado João Gostoso, que se atirou bêbado à Lagoa Rodrigo de Freitas. Como é um poema breve, Fiorin pode se dedicar a esmiuçá-lo verso a verso. Da abertura do poema, um verso longo que caracteriza João Gostoso, diz Fiorin:

O nome do personagem é bastante comum, indicando tratar-se de um homem qualquer do povo, um João-ninguém. Seu sobrenome tem uma conotação sexual, o que aponta para o universo da malandragem carioca. Seu trabalho diz respeito à utilização da força física. Além disso, como é um subemprego, ajuda a reforçar a idéia de que se trata de um qualquer. O local de moradia é uma favela e seu barracão não tem nem mesmo número, e que mostra alguém totalmente à margem da assistência do poder público, da organização administrativa. A favela chama-se Babilônia, o que evoca o substantivo comum “babilônia”, que sugere o caos, a confusão, a indeterminação. A caracterização da personagem mostra um ser indiferenciado da massa humilde que povoa as grandes cidades brasileiras, um ser anônimo. No plano da expressão, essa caracterização é feita por meio de um único verso: enorme, que não cabe numa linha e, por isso, difuso, indiferenciado como “João Gostoso”. Os indicadores de espaço aparecem como um todo indistinto (não há nome de rua, nem número de casa) (Fiorin 2006: 84-5)

É evidente que, para a interpretação do poema, a existência real ou não de um homem chamado João Gostoso, morador do morro da Babilônia, é irrelevante. Esses elementos se encontram já prontos no mundo, e o poeta, percebendo a sua poeticidade em potencial, decide transformar essa notícia em específico em poema, em vez de qualquer outra que tivesse visto no jornal. De certa forma, assim como com os registros de Oswald, aqui o poético se torna menos um “grito do coração” e mais uma questão de curadoria.

Para Fiorin, a indeterminação de João Gostoso (dotado de um nome comum, trabalhador braçal, morador de uma favela, habitante de uma casa sem número) é um ponto crucial para a estrutura do poema. A partir de um primeiro verso, que é longo, indefinido e indistinto, somos levados a um segundo verso que dá início à narrativa e no qual o espaço é melhor delimitado (o bar Vinte de Novembro). Diz Fiorin que, nesse movimento, “João Gostoso sai do espaço indiferenciado e entra num espaço diferenciado: espaço de prazer, homólogo a seu sobrenome” (Fiorin, 2006: 85). Os três versos seguintes, por sua vez (“bebeu / cantou / dançou”), mudam o ritmo do poema, sendo versos curtos (dissilábicos) de acentuação oxítona, cuja orientação vertical se contrapõe à horizontalidade dos outros versos do poema. Esse ritmo rápido é “próprio para indicar o instante de gozo e felicidade de João”, sua ordem alfabética (b, c, d) reitera a “intensificação progressiva” desse conteúdo, e o aspecto visual reflete a transição do alto para baixo, a descida do morro para a lagoa.

Por fim, o último verso, com sua referência à Lagoa Rodrigo de Freitas, um “lugar de riqueza, em que as pessoas são distintas umas das outras”, conclui o poema com uma transição do indiferenciado para o diferenciado. Mas, para João Gostoso, essa passagem tragicamente não é possível em vida:

João Gostoso desce do meio indiferenciado e entra no meio social diferenciado. Ao mesmo tempo, dissolve-se no líquido da lagoa e, portanto, na natureza. A

horizontalidade do verso sugere isso. Depois da indiferenciação social do início, temos, na morte, o instante de consagração de João Gostoso, que foi parar nas páginas do jornal. Para os joões-ninguém, a vida, do ponto de vista social, está relacionada ao anonimato, à indiferenciação, enquanto a morte está ligada à consagração. Do ponto de vista natural, no entanto, a vida é a distinção e a morte, a dissolução na natureza.

O poema, na expressão e no conteúdo, mostra essa contradição inerente à vida de tantos brasileiros: só se diferenciam na dissolução, na indiferenciação da morte. O poeta, com um texto construído como uma narração em 3ª pessoa, põe a nu essa tragédia brasileira. (Fiorin 2006: 86)

É assim que o poema, portanto, forma um todo bem amarrado. Há um propósito, uma crítica social calcada na percepção de que indivíduos anônimos e indistintos só têm sua diferenciação na morte – tanto no sentido de que sua transição para o espaço dos indivíduos diferenciados se dá a esse preço, quanto no de que eles só chegam às notícias quando morrem assim. Todos os elementos do poema, por sua vez, desde a sua escolha vocabular até a disposição visual dos versos, obedecem a esse princípio organizador.

Para Fiorin, trata-se de um poema que passou por um processo de prosificação, o que fica evidente pela sua heterodiscursividade, na medida em que nele se confrontam dois estratos da linguagem, a poesia, elevada e transcendente, e a linguagem cotidiana do jornalismo, num embate em que não há um centro a que se reduzem os discursos (Fiorin 2006: 86). Apesar disso, apesar da presença desses elementos romancizantes, tal qual no caso de Oswald, temos um poema ainda assim, uma obra que se presta a estratégias de leitura tipicamente usadas para análise poética, como a compreensão da existência de um princípio organizador para o texto e a leitura detida dos seus elementos constituintes (como o tamanho dos versos) como atos deliberados e não obra do acaso.

Mas o que são ao certo as estratégias tipicamente usadas para leitura poética? Com as transformações radicais pelas quais passaram a poesia entre o final do século XIX e o começo do século XX, também pontuadas por Steiner (1975: 140 e ss.), houve uma ampliação gradual do que seria aceitável como poético, e isso encontra reflexo nas conclusões de um teórico como Stanley Fish. Em seu experimento célebre, Fish (1980) demonstra que qualquer coisa, inclusive uma lista aleatória de nomes de autores num quadro-negro, pode ser lida com olhos “que enxergam poesia”. A partir do momento em que optamos por interpretar um texto como um poema, há alguns pressupostos tácitos sobre os quais se constitui esse jogo interpretativo:

que os poemas são (ou deveriam ser) organizados de forma mais densa e intrincada do que comunicações ordinárias; e que o conhecimento se traduz uma disposição – poder-se-ia dizer até mesmo uma determinação – em ver conexões entre uma palavra e outra e entre todas as palavras e o insight central

do poema. Além do mais, o ato de presumir que haja um insight central é, por si só, específico à poesia². (Fish 1980: 326)

É relevante apontar uma semelhança entre o que diz Fish da ideia de um conceito organizador no poema e os termos usados por Bakhtin, quando afirma que o poeta deve “assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas” (Bakhtin 2015: 73). Tanto em Manuel Bandeira, quanto em Oswald de Andrade, como vimos, fica evidente que decisões como o comprimento dos versos, por exemplo, quando se recorre ao verso livre, não são naturais, automáticas ou impensadas, mas estratégias poéticas carregadas de sentido, como exposto por Fiorin, Santos e Rosa.

É possível conciliarmos a definição prototípica, essencialista, de poesia em Bakhtin e a definição de Fish, centrada nas estratégias interpretativas, ao compreendermos que, de fato, a poesia está nos “olhos de quem vê”, por assim dizer, mas que há, sim, obras constituídas e apresentadas especificamente para serem lidas dessa forma. Mesmo um romance bakhtiniano pode ser lido poeticamente (o que significa de forma monológica), mas isso não significa que se trate de uma leitura adequada ou produtiva, pois seria o equivalente a transcrever uma peça sinfônica para um piano solo (Morson & Emerson 2008: 271). O poeta do *ready-made* e do recorte e colagem destaca partes de uma realidade (na qual entende que não prestamos atenção) e a apresenta ao público dentro da moldura do poético, porque entende que há algo da realidade que se ilumina ao ser interpretado poeticamente. A ideia de que a poesia apresenta um novo olhar ao que já estamos acostumados é um dos grandes lugares-comuns do discurso sobre a poesia ao longo do século XX.

Neste artigo, pudemos então lançar um olhar detido sobre alguns poemas de Oswald de Andrade e um poema de Manuel Bandeira, mas há certamente uma variedade de outras obras do mesmo período que poderiam ser lidas sob a perspectiva aqui apresentada. A poesia do modernismo brasileiro, como queríamos demonstrar, oferece um exemplo profundamente rico, ilustrativo, influente e bem-sucedido do processo de prosificação da poesia, tal como descrito por Bakhtin. Assim, o próprio ato de terem abraçado esse processo, num momento em que havia essa preocupação de se pensar a brasilidade com base na pluralidade da experiência brasileira e seus discursos variados, pode ser entendido como representativo do projeto modernista, pelo menos nesse primeiro momento, entre as décadas de 1920 e 1930.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Vol. 6 das *Obras Completas*. 10 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

² “that poems are (or are supposed to be) more densely and intricately organized than ordinary communications; and that knowledge translated itself into a willingness – one might even say a determination – to see connections between one word and another and between every word and the poem’s central insight. Moreover, the assumption that there is a central insight is itself poetry-specific”.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Vol. 7 das *Obras Completas*. 10 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes, org. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Imagens de índios do Brasil: o século XVI*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 91-110, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8582>.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar edições, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FISH, Stanley. *How To Recognize a Poem When You See One. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980. 322-337.

FREITAS, Anderson de Moura. *O poema curto de Oswald de Andrade: surgimento de uma tendência da literatura brasileira contemporânea*. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 22, n. 37, p. 82-102, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/7162>.

MORSON, Gary Saul & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *A Escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite & Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PIRES JÚNIOR, Sidney Oliveira. *Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade*. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 10, n. 2, dez/2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28283>.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 1982.

ROSA, Victor da. *O nu e o vestido (por ocasião da descoberta do Brasil)*. *Galáxia*, São Paulo, v. 47, p. 1-21, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202257846>.

SANTOS, Luzia Aparecia Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York: Oxford UP, 1975.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VOLOCHINOV, V. N (Bakhtin Mikhail). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.