



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

LETTERATURE D'AMERICA

RIVISTA TRIMESTRALE

HELOÍSA M. STARLING, *“Justos céus, não posso mais!!!”*
Panfletos e debate público na Independência do Brasil

LILIA MORITZ SCHWARCZ – PEDRO MEIRA MONTEIRO,
1822, 1922, 1972, 2022: lembrar não pode ser esquecer

ANDRÉ BOTELHO – MAURÍCIO HOELZ, *A Tríplice Aliança:*
Mário, Alceu e Oswald brigam pela posse de Macunaíma

ELIDE RUGAI BASTOS, *Henriqueta Lisboa: o lugar que ninguém*
ocupara

RAPHAEL SALOMÃO KHEDE, *Flashes autobiográficos e crítica*
de arte em L’occhio del poeta de Murilo Mendes

BULZONI EDITORE

BRASILIANA

Anno XLII, n. 190, 2022

1822-1922-2022

- HELOISA M. STARLING, “*Justos céus, não posso mais!!!*”
Panfletos e debate público na Independência do Brasil pag. 5
- LILIA MORITZ SCHWARCZ – PEDRO MEIRA MONTEIRO,
1822, 1922, 1972, 2022: lembrar não pode ser esquecer » 19
- ANDRÉ BOTELHO – MAURÍCIO HOELZ, *A Tríplice Aliança:
Mário, Alceu e Oswald brigam pela posse de Macunaíma* » 37
- ELIDE RUGAI BASTOS, *Henriqueta Lisboa: o lugar que
ninguém ocupara.....* » 79
- RAPHAEL SALOMÃO KHEDE, *Flashes autobiográficos e crítica
de arte em L’occhio del poeta de Murilo Mendes.....* » 107

Revisione, rilettura, riscrittura: sono alcune delle possibilità che offrono le celebrazioni. Se già il 1922 lanciava una maniera inedita di considerare la nazione brasiliana nel suo primo secolo di indipendenza, il nuovo millennio porta con sé nuove considerazioni e nuove valutazioni sui due centenari precedenti, tentando di integrare le lacune e indicando nuove direzioni.

MCP

“JUSTOS CÉUS, NÃO POSSO MAIS!!!”
PANFLETOS E DEBATE PÚBLICO NA
INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Entre os dias 19, 20 e 21 de fevereiro de 1822, um panfleto intitulado “Lamentos de uma Baiana” foi escrito, em versos, na cidade de Salvador. Sua autora sublinhou o anonimato que deixou anotado logo abaixo do título: “Uma menina de treze anos de idade, fechada no seu quarto, e lavada em lágrimas os produziu em consequência de tanta raiva nos dias 19, 20 21 de fevereiro.”¹ Se prestarmos atenção ao eco de suas palavras, contudo, vamos perceber que ela era brasileira, avaliava muito bem a conjuntura política em que estava metida e decidiu intervir com voz própria na cena pública. Escreveu o panfleto para denunciar a tirania, os abusos da Coroa e as violências cometidas pelas tropas portuguesas que ocupavam Salvador, comandadas pelo governador das armas da província, o general português Ignácio Luís Madeira de Melo.

Aquilo que a menina baiana temia não tinha demorado nada para se tornar realidade. Afinal, foi na Bahia que Lisboa e o Rio de Janeiro se enfrentaram política e militarmente para decidir o destino do então Reino do Brasil, entre fevereiro de 1821 e 2 de julho de 1823.² A província se transformou no tea-

¹ “Lamentos de uma baiana,” *Guerra literária. Panfletos da Independência (1820-1823)*, org. por José Murilo de Carvalho, Lúcia Bastos, Marcello Basille (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014), p. 262 *et seq.*

² Para a importância política e militar da Bahia e seu papel na guerra de Independência do Brasil, ver: Hélio Franchini Neto, *Independência e morte;*

tro central do conflito pelo qual se desenrolou a guerra de independência e isso ocorreu por duas razões principais. A primeira, a Bahia era a terceira província mais populosa do Brasil – depois de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. E Salvador, uma das cidades mais movimentadas do mundo. Concentrava uma importante indústria naval que produzia navios para diversas regiões do império português. Também funcionava como um grande centro exportador de algodão, açúcar, tabaco e outros produtos agrícolas – além de ser um dos principais portos para o tráfico negreiro. Fez diferença no caso da Bahia, a combinação de armas e negócios que garantiu aos portugueses além de tropa estacionada em Salvador, o controle da quase totalidade do comércio da província.

A outra razão: a posição estratégica da Bahia entre o Norte e o Sul. Para impedir a Independência, Portugal apostava em um planejamento em duas etapas. Na primeira, Lisboa calculava conseguir quebrar o Brasil em duas partes, numa guerra de secessão. A Bahia e o porto de Salvador seriam a base de apoio para as operações militares portuguesas em todo Norte/Nordeste, a região de prioridade máxima para Portugal que cogitava a separação das províncias do Norte do novo Império declarado por d. Pedro, no Rio de Janeiro. Uma vez consolidado o domínio português a partir da Bahia, teria início a segunda etapa das operações militares e as tropas sairiam de Salvador para invadir o Rio de Janeiro. Os reforços para o embate viriam de Lisboa, do Piauí e da Cisplatina – onde hoje é o Uruguai – então precariamente vinculada ao Reino do Brasil.

política e emancipação do Brasil 1821-1823 (Rio de Janeiro: Topbooks, 2019); Evaldo Cabral de Mello, *A outra Independência; o federalismo pernambucano de 1817 a 1824* (São Paulo: Todavía, 2022). Ver também: Luís Henrique Dias Tavares, *Independência do Brasil na Bahia* (Salvador: EDUFBA, 2005); Thomas Wisiak, “Itinerário da Bahia na Independência do Brasil (1821-1823),” *Independência. História e historiografia*, org. por István Jancsó (São Paulo: HUCITEC, 2005).

A oportunidade para o conflito aberto tornou-se iminente. Ainda era a madrugada de 19 de fevereiro de 1822, quando a cidade de Salvador foi acordada a tiros de canhão disparados do Forte de São Pedro. Começava o contra-ataque português a uma revolta militar comandada por partidários da Independência que reunia oficiais, soldados e cerca de 500 civis. O centro da rebelião estava localizado no Forte de São Pedro, mas os levantes se espalharam para os quartéis de Palma e da Mouraria. O general Madeira de Mello dispunha de poderio bélico suficiente para cercar os quartéis e avançar sobre os revoltosos. O cerco se fechou com início dos combates com enfrentamento a baioneta nas ruas próximas aos quartéis – rua da Palma, rua João Pereira, Campo da Pólvora. Durante 4 dias, soldados portugueses e rebeldes independentistas se enfrentaram nas ruas de Salvador, com saques, ataques a casas particulares e quebra-quebras se espalhando pela cidade.

Em 19 de fevereiro, Madeira de Mello deu ordens expressas para o cerco e bombardeio final do Forte de São Pedro. Sem condições de resistir, os rebeldes usaram cordas e lençóis para descer pelas paredes externas até o fosso, sumir no mato, tomar a estrada para o Rio Vermelho e fugir de Salvador. Escaparam para a vila de Cachoeira, no Recôncavo, onde foi organizada a resistência contra Portugal e o início efetivo da aproximação dos baianos com o projeto de Independência capitaneado por d. Pedro, no Rio de Janeiro. Na noite de 20 de fevereiro, o general Madeira recebeu a comunicação da rendição do Forte. A partir de então, a Bahia se dividiu de vez. Os portugueses se encastelaram em Salvador. Madeira precisava garantir o controle da cidade, a mobilização militar foi intensa, a repressão também e isso contribuiu ainda mais para o aumento do medo e da tensão política na cidade.

“Lamentos de uma baiana” reflete sobre o que as pessoas andavam vendo e dizendo nas ruas. E sua autora sabia fazer versos: é um poema político escrito para ser recitado em voz alta. Cada estrofe pede uma inflexão diferente e a sonoridade

das palavras procura ao mesmo tempo comover e revoltar o leitor ou ouvinte. O panfleto denuncia a violência, insurge-se contra o despotismo português e afirma a possibilidade de não existir justiça no Brasil – e, nesse caso, não há nada que conforte os brasileiros, diz a autora, exceto a ação política: “Justos Céus, não posso mais!!!/ Que dirá a Europa inteira!!!/ Há de perder-se a Bahia,/ Para governar Madeira? [...] De nossos males/ Justos céus condoei/ Se a Tropa existe/ Não há mais lei. [...] Justos Céus, de que nos servem/ As bases da Constituição/ Se a Lusa Tropa só quer/ Impor-nos a escravidão? [...] Justos Céus, onde está o Direito/ De quem sem culpa formada/ Não seria às vis prisões/ Triste vítima arrastada? [...] Justos Céus, se as nossas Cortes/ Não punem tanta maldade/ Ou não haverá mais Baianos/ Ou nunca mais tal Cidade.”³

Em 1991, a historiadora Lucia Bastos deparou-se com “Lamentos de uma Baiana” enquanto examinava folhetos políticos e jornais na Biblioteca Nacional para sua tese de doutorado. Copiou o panfleto inteiro em suas fichas de pesquisa – revelou e incluiu os versos da menina baiana na história do Brasil. Mas, sobre a autora pesa um silêncio profundo. Sente-se o peso do silêncio sobre sua existência concreta, sobre sua história singular e a imensidão do não dito: por duzentos anos não se sabia sequer seu nome.⁴ A autora do panfleto – a mulher que fala na cena pública – está escondida, está fora do relato que a história faz da Independência. O esquecimento é o preço que a menina baiana deve pagar pela transgressão que cometeu. Para uma mulher, assumir voz pública é ainda mais perigoso do que aquilo que sua voz enuncia.

³ “Lamentos de uma baiana,” *Guerra literária. Panfletos da Independência (1820-1823)*, org. por José Murilo de Carvalho, et al., cit., p. 262 et seq.

⁴ Para pesquisas recentes sobre a identidade da menina baiana, ver: Patrícia Valim, “Lamentos e lutas de Urânia Vanério na Independência do Brasil,” *Independência do Brasil: as mulheres que estavam lá*, org. por Heloisa M. Starling e Antonia Pellegrino (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022).

Os anos da Independência foram de crise e de forte movimentação política – fartos em complexidade e contradições. Ainda não existia nada parecido com a unidade brasileira, mas, pela primeira vez, um grande debate público carregado de polêmica iria se espalhar por toda parte. À medida que se espalhou também se dividiu; novas idéias foram adaptadas, outras simplesmente incorporadas. Numa conjuntura como essa, em que o futuro estava em construção, mas o salto seria no escuro, o debate transitou entre Brasil e Portugal, e só fez se encorpar, alimentado pela sucessão de episódios que se acumulavam e pelas inúmeras ocasiões em que a situação política parecia se agravar de maneira quase irremediável.

Aliás, o que não faltou nessa conjuntura foram os momentos de picos da crise. Em 1820, eclodiu a Revolução constitucionalista do Porto; em 1821, ocorreu o retorno de D. João VI a Lisboa, seguido do juramento do rei à futura Constituição elaborada pelas Cortes portuguesas e o início da regência de d. Pedro. Já em 1822, quando finalmente aconteceu a declaração formal de Independência, a crise ganhou estatuto de acontecimento, com a aclamação pública do Imperador, a convocação da Assembléia Constituinte e o início da guerra de independência. Manteve o estatuto nos anos seguintes, enquanto d. Pedro procurava mobilizar apoios em torno de sua figura e da autoridade pública que poderia representar: em 1823, com a derrota das tropas portuguesas na Bahia e a violenta dissolução da Assembléia Constituinte; em 1824, com a eclosão da Confederação do Equador e a outorga da Constituição do Império.

No meio de tamanha efervescência política, as pessoas obrigavam-se a parar para pensar sobre todos esses assuntos ainda que não tivessem voz alguma na condução do governo e punham-se a conversar umas com as outras, cheias de indignação e veemência. Havia aí uma novidade e tanto: no processo de separação do Brasil de Portugal, o debate atraiu um público interessado em todas as camadas da sociedade. Para dar forma e consistência a esse mundo de discurso e expressão, a

palavra – falada, rabiscada, impressa ou até mesmo declamada – fez uso de um meio de escrita barata, fácil de circular e de feitura acessível a qualquer um com preocupações políticas e alguma ambição intelectual – os panfletos.⁵

Entre o século XVIII e o século XIX, panfletos representavam um gênero de literatura política que funcionava, ao mesmo tempo, como um meio de expressão escrita e uma modalidade de comunicação – foi dessa forma que muito do debate da Independência apareceu e circulou entre os brasileiros. A escrita de um panfleto, porém, nunca segue um padrão determinado: pode ser prosa ou verso. A oralidade é uma presença marcante no Brasil ainda hoje, mas no século XIX declamar poesia virou febre que alcançava praticamente a sociedade inteira. À época da Independência recitavam-se panfletos em versos nas festas públicas, nos teatros, em saraus domésticos, nas tabernas, nas estalagens, nos prostíbulos – as “casas de alcouce,” como se dizia então.

É certo que havia muito amadorismo por trás da feitura do poema – ou, melhor dizendo, da versificação – e o resultado literário pode soar afetado e desenxabido ao ouvido contemporâneo. O autor, contudo, não queria nem saber. Maus poetas são frequentemente bons oradores e panfletistas, diz Antonio Candido, e no calor da controvérsia os versos brotavam cheios de vigor, compunham novos argumentos, provocavam réplicas e trélicas.⁶ O objetivo era esse. Ninguém ali era indiferente à literatura, mas a maior parte dos autores servia-se

⁵ Para a reunião de panfletos escritos à época da Independência, entre 1820 e 1823, que sobreviveram disponíveis em bibliotecas, coleções e arquivos, no Brasil, Portugal e Uruguai, ver: *As armas, cidadãos! Panfletos manuscritos da Independência do Brasil (1820-1823)*, org. por José Murilo de Carvalho, Lúcia Bastos, Marcello Basille (São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012); *Guerra literária. Panfletos da Independência (1820-1823)*, org. por José Murilo de Carvalho, et al., cit.

⁶ Antonio Candido, “Poesia a reboque,” *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos (1750-1880)* (Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006).

de fartas doses de patriotismo retórico e estava convencido de que um panfleto só acerta o alvo depois de uma forte rajada de argumentação política.

A escrita de um panfleto incorpora uma grande variedade de gêneros: tratados sobre teoria política e ensaios sobre história, sermões, correspondência, discursos, fábulas, diálogos e poemas. Na conjuntura da Independência também surgiram panfletos na forma literária do Elogio, do Manifesto e das Cartas.⁷ O Elogio diz da arte de mostrar, de fazer mostra ou ostentação na cena pública. Esse propósito torna o elogio um gênero político por excelência. Ele se baseia no julgamento de algum valor; pode propagar ou reforçar, injetar, modificar e até mesmo criar um valor. Mas em qualquer dos casos é preciso que o valor esteja enraizado na linguagem comum da sociedade para que ela partilhe da sua evidência. O Manifesto, por sua vez, é uma modalidade de escrita direta e, se possível bem afiada, dirigida às autoridades com um objetivo claramente definido: atacar uma medida do governo, cobrar providências, ver atendida uma exigência. Tal como ocorre com o Abaixo-Assinado, o Manifesto tem função de mobilização – em geral visa agregar setores diversos da população em torno de uma demanda comum.

Tanto o século XVIII, quanto o século XIX concederam especial atenção à correspondência como gênero de escrita e os panfletos se aproveitaram largamente disso.⁸ Cartas são um

⁷ Para os gêneros mais utilizados, no Brasil, à época da Independência, ver: *Guerra literária. Panfletos da Independência (1820-1823)*, org. por José Murilo de Carvalho, et al., cit.

⁸ Para a importância da atividade de escrever cartas no período e suas características como gênero literário, ver: Tiago C. P. dos Reis Miranda, “A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII,” *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*, org. por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib (São Paulo: Companhia das Letras, 2000); Roger Chartier, “As práticas da escrita,” *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*, vol. 3, org. por Philippe Ariès,

chamariz e uma advertência: avisam ao leitor o que deve esperar do panfleto e como lê-lo. O artifício literário das Cartas se desdobra no manejo ficcional de dois procedimentos que têm por alvo esse recebedor que nunca é nomeado. De um lado, a palavra é apresentada como garantia da verdade do que é dito; de outro, o remetente é encarado à maneira de um orador cujo desempenho retórico deveria convencer por completo seu verdadeiro destinatário, o leitor. O autor precisa fornecer credibilidade o mais vigorosamente possível à narrativa e persuadir o leitor de que está diante de um documento – o panfleto sustenta a confiança no estatuto de verossimilhança e cumplicidade próprio à atividade de escrever cartas. Com um acréscimo: o efeito de verdade produzido por esse gênero de escrita não tem de ser provado ou demonstrado. Cabe ao leitor, acreditar.

Criativo ou enfadonho, nenhum panfleto esgota suas revelações apenas no enunciado da finalidade imediata buscada pelo autor. Eles dizem muito sobre as pessoas que os escreveram. Além disso, costumam oferecer informações preciosas acerca da conjuntura histórica e da sociedade da época – quais eram seus temas e preocupações mais instigantes. Nesse aspecto, dois panfletos compostos em 1823 e intitulados “Correspondência do Tio Lopes com Gervásio Pires Ferreira” e “Carta segunda escrita a Gervásio Pires Ferreira por um muito seu apaixonado” são reveladores. Dão notícia da intensidade imaginativa e da durabilidade dos efeitos produzidos, no Recife, durante o ciclo revolucionário da Independência, sobre a vida e o comportamento político de uma larga população pobre de índios e descendentes de africanos livres e libertos, que vivia em uma sociedade hierárquica, escravista e profundamente desigual.

Roger Chartier (São Paulo: Companhia das Letras, 1991); *Escrita de si, escrita da história*, org. por Ângela de Castro Gomes (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004).

Foi “A outra Independência,” escreveu o historiador Evaldo Cabral de Mello.⁹ A Revolução de 1817, em Pernambuco abriu o ciclo revolucionário da Independência do Brasil, convocando a população a aderir a um programa de emancipação libertário e radical: federalista e ancorado na figura de um personagem de forte inspiração republicana – o “cidadão patriota.” No dia 3 de março de 1817, a República foi implantada na cidade do Recife. Nos anos que se seguiram, os pernambucanos continuaram em pé de guerra. A província contestou o projeto de Império brasileiro encabeçado pela Corte instalada no Rio de Janeiro, com uma longa seqüência de eventos políticos de natureza mais ou menos local. Como se tudo isso não bastasse, em 1824, Pernambuco hasteou novamente sua bandeira cravejada com representações da República e conjurou nova revolução. A Confederação do Equador reafirmou a autonomia da província, reimplantou a República, e convidou os vizinhos do Norte a aderirem – Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Paraíba.

O ciclo revolucionário da Independência abriu um tempo novo de participação política no Recife e, em 1823, as Cartas narram o modo como essa população se mobilizou para garantir seu ingresso no espaço público. Formaram milícias de “pretos” e “pardos” – denominados “batalhões ligeiros,” por sua presteza em correr às armas – decisivas, no plano militar, para anular as forças políticas favoráveis à adesão da província ao projeto de monarquia constitucional proposto pelo Rio de Janeiro e sustentar o governo provincial, vale dizer, a “Junta de Gervásio,” contra a tropa que continuava acantonada na cidade sob as ordens de oficiais reinóis. O autor das Cartas podia até estar indignado com a emergência política dos setores populares, mas seus panfletos revelam bem mais do que ape-

⁹ Mello, *A outra Independência; o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*, cit.

nas braveza senhorial; eles dizem muito sobre o grande medo que atormentava a população branca de Pernambuco. Na noite do dia 3 de dezembro, narra uma das Cartas, ocorreu uma grande assuada feita por “300 negros, mulatos e brancos que entre a música de infernais chocalhos, matracas e outros instrumentos desta natureza,” saíram às ruas do Recife. Alguns, (os brancos) gritavam: “Morrão os puças” (um termo pejorativo para nomear os portugueses); outros, (os negros) bradavam: “Branco não pode conosco, tem medo de nós.” Juntos, anunciavam, em alto e bom som: “Viva a Liberdade.”¹⁰

Mais cedo ou mais tarde, a tensão iria explodir. Em fevereiro de 1823, batalhões de pretos e pardos tomaram Recife e Olinda de surpresa, por oito dias, escorraçaram a Junta dos Matutos – o governo provincial – que fugiu para o interior da província e aclamaram o governador de armas, antigo capitão do Regimento de Artilharia, Pedro da Silva Pedroso, negro, jacobino, e revolucionário de primeira hora, em 1817. A agitação cresceu depressa demais, escapou do controle das autoridades e assumiu o feitio de insurreição. “Se Pedroso puder criar um governo não veremos pessoas brancas participarem dele,”¹¹ anotou meio apavorado em sua correspondência com Paris, o cônsul francês em Recife que enxergava no levante de 1823, os ecos da Revolução do Haiti.

A situação ia piorar. Quem se insurgiu, em 1823, no Recife, tinha, de fato, em mente a Revolução do Haiti. A associação era tão manifesta, declarou um depoente à Devassa aberta logo após a derrota do levante, ao ponto de se ouvir pela cidade e em Olinda “os mais ridículos moleques falar na

¹⁰ “Correspondência do Thio Lopes com Gervásio Pires Ferreira,” *Vozes do Brasil: a linguagem política na Independência (1820-1824)*, org. por Heloisa M. Starling e Marcela Telles Elian Lima (Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2021), pp. 213 e 218.

¹¹ Citado em Mello, *A outra Independência; o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*, cit., pp. 124 e 225.

ilha de São Domingos, e que toda essa terra pertencia mais a eles pretos e pardos do que aos brancos.”¹² A multidão associava Pedroso à figura de Cristovam – um ex-escravizado que comandou tropas revolucionárias, tornou-se general e chegou ao poder, em 1811, num Haiti destroçado pela guerra civil – e tratou de ir para as ruas do Recife rimar Abolição, Revolução e Convulsão Social: “Qual eu imito a Cristovam/ Esse imortal haitiano/ Eia! Imitai a seu povo/ Oh meu povo soberano.”¹³

Não é pouco; mas está longe de dar conta do esforço criativo dos panfletos como a principal ferramenta para a realização de um grande debate público sobre o momento em que o Brasil começou a existir como país. Centenas deles abasteceram a população de palavras, conceitos e imagens que formaram um novo vocabulário para o mundo político – e isso aconteceu num período de tempo curto. Grupos insatisfeitos nas províncias ou na Corte fluminense puderam vocalizar suas demandas fora das instituições estabelecidas, e no âmbito dos espaços de sociabilidade política – o espaço público – as pessoas comuns descobriram suas próprias opiniões e pontos de vista, firmaram compromisso com a pátria e compartilharam formas de ação.

A linguagem dos panfletos condensa nos vocábulos o contexto político e social no qual a palavra é usada – seu significa-

¹² “Motins de fevereiro de 1823 (traslados da Devassa),” *Projeto Pernambuco. Manuscritos* (Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Pasta14, Documento 11, Arquivo 0353), p. 64.

¹³ Citado em: Marcus Carvalho. “Rumores e rebeliões: estratégias de resistência escrava no Recife, 1817-1848,” *Tempo*, n. 6, vol. 3 (dezembro de 1998): 7. Para a “Pedrosada,” ver também: Mello, *A outra Independência; o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*, cit.; Luiz Geraldo Silva. “Igualdade, liberdade e modernidade política; escravos, afrodescendentes livres e libertos e a Revolução de 1817,” *1817 e outros ensaios*, org. por Antônio Jorge Siqueira, Flávio Teixeira Weinstein, Antônio Paulo Rezende (Recife: CEPE, 2017); Wanderson Édipo França, “Gente do povo em Pernambuco: da Revolução de 1817 à Confederação de 1844,” *CLIO*, n. 33, vol. 1 (2004): 23-44.

do está associado às experiências do contexto no qual se inserem. É fácil conferir. A palavra “liberal,” por exemplo, desembarcou no Rio de Janeiro e no Recife vinda da Espanha onde foi fartamente utilizada nas Cortes de Cádiz, durante os debates para elaboração da Constituição de 1812 – a Constituição de Cádiz, como ficou conhecida. “Liberal” servia, à época da Independência para nomear qualquer pessoa disposta a defender a liberdade, combater a tirania e se insurgir com a condição de opressão colonial. Designava o indivíduo ou os membros de um grupo “que tinham sempre o vocábulo liberdade em seus lábios, e que passavam a apelidar o grupo oposto com o termo pejorativo de servis.”¹⁴ Já “Liberalismo” indicava – e acentuava – o conjunto de qualidades que guiavam a prática política própria a um liberal: certa disposição de alma que lhe permitia reconhecer o direito alheio mesmo com prejuízo pessoal; o sentimento generoso de desprezar vantagens individuais quando se tratava do bem geral; a aplicação da justiça como fonte de virtude. A palavra “iliberal” também circulava no Brasil no início do século XIX. Era usada para nomear um sujeito infenso à liberdade, mas não necessariamente defensor do absolutismo – a esse chamavam por “Corcunda,” de tanto se abaixar diante do poder do príncipe.¹⁵

Conceitos estão associados às palavras e foram amplamente definidos e debatidos pelos panfletos. Em meio à disputa política, os termos utilizados eram selecionados entre uma pluralidade de fontes e aplicados de modo a compor um vocabulário capaz de explicar para as pessoas a situação em que viviam e fornecer recursos eficazes de intervenção na vida

¹⁴ Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, *Corcundas e constitucionais; a cultura política da Independência (1820-1822)* (Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2003), p. 145 *et seq.*

¹⁵ *Ibidem* (especialmente capítulos 5 e 6). Ver também: Marco Morel, *As transformações dos espaços públicos; imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial (1820-1840)* (São Paulo: Paco Editorial, 2016), p. 107 *et seq.*

pública. A Independência importa aos brasileiros hoje, dois séculos depois, porque traz de volta à lembrança os novos significados que os valores políticos ganharam na formação de uma idéia de país buscando tornar-se realidade no longínquo século XIX. Centralizador em excesso e fortemente conservador, o projeto vitorioso da Independência, concebido sob o bastão da Corte fluminense, bancou e preservou a legalidade da escravidão e a dominação senhorial – está na matriz da configuração do Estado brasileiro. Mas a linguagem dos panfletos se forneceu as bases para esse projeto, também colocou em circulação não apenas idéias e expressões discordantes, como uma crítica avassaladora a ele.

E certamente é mais complicado do que isso. “Fruto da crise do absolutismo, o Brasil se constituiu como Estado independente não apenas dando as costas a Lisboa,” escreveram Rafael Cariello e Thales Pereira, em *Adeus senhor Portugal: crise do absolutismo e a Independência do Brasil*, “mas adotando uma Constituição, separando os poderes, instaurando um Parlamento, inaugurando a representação política por meio do voto.”¹⁶ Só em nome desses valores políticos acolhidos pela primeira vez entre nós dois séculos atrás será possível “ainda que de forma lenta e tardia, nos tornarmos um outro país, suficientemente livre das piores heranças da escravidão.”¹⁷ Os panfletos da Independência revelam a nós o centro irradiador de um vocabulário capaz de mobilizar valores e princípios políticos que deram forma a um grande debate público em torno de uma idéia de país buscando tornar-se realidade, no longínquo século XIX. Dizem muita coisa sobre a brasileira e o brasileiro que um dia já fomos – ou que poderíamos ser.

¹⁶ Rafael Cariello e Thales Pereira, *Adeus senhor Portugal: crise do absolutismo e a Independência do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), p. 332.

¹⁷ *Ibidem*, p. 333.

Quem sabe então, duzentos anos passados, conhecer essa história nos ajudem, então, a imaginar algo sobre a brasileira e o brasileiro que ainda queremos ser. Para decidirmos sobre o futuro. Juntos.

LILIA MORITZ SCHWARCZ
PEDRO MEIRA MONTEIRO

1822, 1922, 1972, 2022:
LEMBRAR NÃO PODE SER ESQUECER

Introdução: 2022, um ano-memória

Este é um ano muito especial e complexo para o Brasil. Além das eleições e da Copa do Mundo, 2022 traz consigo algumas efemérides que viraram, de certa maneira, e por motivos diversos, símbolos da nacionalidade. Dez anos da política de avaliação de cotas, duzentos anos do provável nascimento da escritora Maria Firmina dos Reis, cem anos da fundação do Partido Comunista Brasileiro, cem anos da morte do escritor Lima Barreto, cem anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo e duzentos anos da Independência do Brasil.

Efemérides são datas em que os governos, de uma forma geral, selecionam seus emblemas diletos e devidamente majorados para fins políticos – dentre bandeiras, heróis, símbolos e personagens –, partilhados de forma a emocionar e mexer com o afeto da população, que passa a se pensar como se fosse uma só. Essas são, pois, estratégias afetivas, que visam criar a união e apagar o dissenso, ajudando a imaginar uma nação.

No século XIX, até pelo menos os inícios do século XX, o romantismo palaciano e mesmo republicano selecionou, no Brasil, o indígena como símbolo nacional: aquele que iria dadi- vosamente morrer para que a nação vingasse. Pensado como uma Iracema de José de Alencar, morta, o nativo era representado a partir de sua potencialidade, mas também de seu desaparecimento. Isso porque fez parte da representação canônica

a ideia da curiosidade dos habitantes de outras paisagens culturais diante do conhecimento ocidental, sendo que o contrário não seria verdadeiro. Ou seja, nenhum outro saber seria celebrado. O suposto era que reinaria assim o bom convívio e a passividade, mesmo diante de um Estado que sistematicamente camuflou o conflito, minimizou a ação perversa do sistema escravocrata, e buscou denegar a tecnologia da violência que o constituiu. Um Estado que racializou apenas as populações negras e indígenas e adotou normas classificatórias que visavam, no fundo, a marginalizar boa parte da população.

Mas talvez estejamos diante de um novo redescobrimto. Afinal, essas podem ser datas, cada uma à sua maneira, que anunciam um outro Brasil que precisa repactuar sua cidadania e refundar sua democracia em bases mais amplas. Neste ano de 2022 o país se coloca diante da necessidade de enfrentar desafios de longa data – como a superação das desigualdades, que aliás são a um só tempo novas e velhas –, assim como é convidado a agir contra as autocracias e ampliar a agenda democrática e republicana de maneira a incluir setores que foram sistematicamente excluídos da representação política nacional.

Brasileiras e brasileiros podem “ocupar” a festa cívica de seus duzentos anos de independência política, pauta essa que tem sido sequestrada, desde pelo menos 1972, pelos governos militares dos tempos da ditadura e, mais recentemente, pelo presidente Jair Bolsonaro, que transformou a efeméride numa demonstração de sua força militar, num ato de coerção que visa intimidar as instituições democráticas e conturbar o processo eleitoral.

Nunca os enlaces entre tantos 22 foram tão evidentes, e sua desmontagem, igualmente urgente.

1822. Às margens do Ipiranga

Datas cívicas estão sempre sujeitas a muitas batalhas narrativas que visam capturar, estabilizar e sobretudo monopolizar

zar o seu sentido.¹ Mas, neste ano, a temperatura política no Brasil anda particularmente elevada, de maneira que o evento do 7 de setembro de 1822 tornou-se um bom pretexto para todo tipo de manifestação.² Para que o bicentenário não vire tão somente um motivo para disputas apenas ideológicas ao sabor dos tempos, é sempre bom analisar o que, de fato, ocorreu naquela circunstância.

A Independência brasileira foi, conhecida e reconhecida, um movimento conservador que, em nome da manutenção do *status quo* da elite agrária, da escravidão e da extensão territorial do país, sacrificou o regime político e o caráter revolucionário do processo. Ou seja, ao invés da emancipação da metrópole levar a um regime republicano e participativo – a exemplo do que ocorria, ou viria a ocorrer com a maioria dos países vizinhos americanos –, no Brasil o poder foi parar nas mãos de um príncipe português, herdeiro das famílias de Bragança e Habsburgo. Com isso, o país se transformava numa nação independente de Portugal, mas, paradoxalmente (ao menos naquele contexto), numa monarquia cercada de repúblicas por todos os lados. Uma espécie de anomalia política nas Américas.

Além do mais, já na década de 1820 difundiu-se uma espécie de lenda do 7 de setembro; uma versão mítica que descrevia um movimento que não teria implicado em lutas ou baixas de civis e militares. O suposto é que a mudança de regime fora lograda em plena paz e concórdia, na máxima ordem e sem conflitos ou divisões. Essa era, porém, uma narrativa contada sobretudo a partir da ótica do Sudeste do país, das elites agrá-

¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

² Vide, por exemplo, Fernando de Barros e Silva, Thais Bilenky e José Roberto de Toledo, “Beijos, princesas e rainhas,” *Foro de Teresina* 217, podcast, 9 de setembro de 2022, <https://podcasts.apple.com/us/podcast/foro-de-teresina/id1384660882?i=1000578955225>. Acesso: 27 de setembro de 2022.

rias da região, segundo uma visão que apagava as lutas que se travaram nas províncias do Nordeste – Bahia, Maranhão, Pernambuco e Piauí – que não apoiaram de pronto a solução política encontrada, assim como desconfiaram da liderança da então capital, o Rio de Janeiro, que assumira tal posição administrativa apenas em 1763. Nessas províncias o acordo político em relação ao novo regime produziu muitos conflitos e, em alguns casos, centenas de mortes. Por isso, é preciso igualmente destacar como a versão hoje mais difundida da Independência foi sobretudo sudestina, sem dar conta das demais regiões do país.³

Todavia, essa narrativa vitoriosa passou, nestes duzentos anos, por vários outros “sequestros”; ou seja, tentativas diversas de interpretação e de manipulação do sentido do evento. Ainda em 1830, um ano antes de D. Pedro I (do Brasil, e IV de Portugal) renunciar ao Império, em função da pressão das forças políticas locais que reagiam a seu voluntarismo e autoritarismo – pois não se pode esquecer de como o soberano impôs uma Constituição em 1824 e debelou conflitos com civis com requintes de violência –, ele elaborou uma espécie de “sequestro” palaciano, investindo simbolicamente na data do 7 de setembro às margens do riacho do Ipiranga como uma forma de destacar seu próprio protagonismo.

Até então não se falava do episódio e tampouco do local – o ermo campo do Ipiranga, banhado por um pequeno riacho homônimo. A emancipação era lembrada a partir da sagração e coroação de D. Pedro I, ambos eventos centrais para a monarquia, e vinculados apenas à lógica do poder que se concentrava na então capital do recente Império.

Chama atenção como é apenas após 1830 que essa narrativa muito vinculada à liderança do então Príncipe Regente

³ Carlos Lima Jr., Lúcia Klück Stumpf e Lília Moritz Schwarcz, *O sequestro da Independência: a construção do mito do 7 de setembro* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022).

ganharia força, até se concretizar como uma visão oficial: uma Independência monárquica que contou com uma liderança única e voluntariosa de um soberano europeu. Não parece ser coincidência o fato de Pedro I ter renunciado em 1831 – para alguns, fruto de sua intenção de conseguir o reino de Portugal para sua filha D. Maria da Glória; para outros, resultado da pressão da sociedade civil brasileira.

Seja como for, partia o rei, mas restava a narrativa que seria muito desenvolvida nos séculos seguintes. Na versão oficial ele continuaria eternamente às margens plácidas do Ipiranga.

A festa cívica (e paulistana) do centenário da Independência em 1922.

Mas outras manipulações e sequestros envolvendo a data do 7 de setembro de 1822 estavam em curso. No centenário da Independência preparou-se uma grande promoção da data a partir de eventos que destacassem o caráter fundacional da efeméride. Assim, enquanto São Paulo organizava em torno do Museu Paulista – ou Museu do Ipiranga – uma grande celebração com direito a retomada do bandeirismo e do protagonismo paulistano aliado à passagem do Imperador pela província no famoso 7 de setembro, no Rio de Janeiro anunciou-se uma grande exposição, com muitas construções efêmeras, erguidas especialmente para a ocasião, como que enlaçando a sociedade na lógica do ritual, naquela que foi a primeira grande Exposição Universal depois da Primeira Guerra Mundial e que geraria uma intensa fortuna fotográfica, revelando uma sociedade em transformação e supostamente no trilho seguro e inescapável da modernidade.⁴

⁴ Andrea C. T. Wanderley, “Série ‘1922 — Hoje, há 100 anos’ – A abertura da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil

Mas enquanto a “grande festa” não ficava pronta, em fevereiro de 1922 se realizou a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ela significaria uma espécie de reação ao ritual paudado no caráter oficial que envolvia a data e seu centenário. Foram três dias de apresentações e muito protesto. Não restam dúvidas acerca da importância do evento, que contou com uma pequena exposição de obras de vanguarda, discursos, happenings e muita vaia. Os organizadores escolheram como cenário o vistoso Teatro Municipal, localizado bem no centro da rica capital do café, e símbolo dileto das então poderosas elites paulistanas cafeicultoras. Inaugurado no início do século, ele trazia de tudo um pouco: mármore, luminárias importadas, alegorias da Antiguidade, telas que aliavam a pujança dos paulistas com eventos de um passado supostamente universal, escadarias vistosas, poltronas aveludadas – tudo idealizado para figurar a força do estado que ainda não garantira uma projeção nacional equivalente a seu papel na economia, voltada sobretudo para a exportação do café.

O evento pretendia provocar a sociedade burguesa local, ainda muito provinciana, ao proclamar o fim do academicismo, do parnasianismo, do romantismo e das teorias raciais – que dividiam a humanidade de maneira biológica e essencialista, colocando os europeus no topo da pirâmide humana e negros e indígenas em sua base. Era a ciência que procurava justificar e explicar uma hierarquia rígida cuja lógica social, profunda e perversa, escapava a muita gente.

A ideia era celebrar uma nova arte, que incluiria as populações locais, dentre negros e indígenas, e que se pretendia (e era, de fato) mais vinculada à realidade nacional. Ao mesmo tempo, vale lembrar, em primeiro lugar, como a Semana de

e o centenário da primeira grande transmissão pública de rádio no país,” *Brasiliana Fotográfica* da Biblioteca Nacional, 7 de setembro de 2022, <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso: 27 de setembro de 2022.

Arte Moderna e seus integrantes buscaram destacar a vanguarda paulistana, além de muitas vezes deixarem-se associar à imagem do bandeirismo, que vinculava o estado de São Paulo a esses personagens, imaginados em seu papel de “desbravadores” dos sertões bravios e, no caso dos intelectuais, como campeões do espírito moderno.⁵ Essa era com certeza uma história pela metade, uma vez que sublinhava apenas um de seus lados; o do protagonismo, sem mencionar o outro, mais mercenário, desses sujeitos que foram também apressadores violentos de indígenas e escravizados.

Entretanto, vale destacar, passados cem anos, que a Semana mais buscou falar dos “seus outros” do que incluiu propriamente intelectuais negros ou indígenas na programação do Teatro Municipal. Interessante lembrar que o escritor negro Lima Barreto foi convidado a resenhar a revista *Klaxon*, dos modernistas paulistas, mas não para participar do evento cultural.⁶ Vale lembrar, igualmente, que o mesmo autor foi incumbido pela revista *Careta* de cobrir as celebrações do centenário de 1822, que estavam sendo preparadas com grande estardalhaço, transformando o Rio de Janeiro num verdadeiro canteiro de obras. Não gostou do que viu e achou que os brasileiros estavam virando vítimas de uma terrível “patriotada,” que não combinava com os costumes locais. Lima tinha lá suas razões pois destruiu-se o Morro do Castelo, onde habitava uma população mais remediada, para se construir casarões e palácios expositivos. Uma arquitetura totalmente efêmera. Foi a última vez que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi visto perambulado pela sua capital.

⁵ Pedro Meira Monteiro, “‘Coisas sutis, ergo profundas’: o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda,” *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência* (São Paulo: Companhia das Letras/ Edusp/ IEB-USP, 2012), pp. 174-75.

⁶ Lília Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro, “Sérgio com Lima: um encontro inusitado em meio aos modernismos,” *Revista Brasileira de História*, vol. 36, n. 73 (2016): 41-62.

Para variar, e bem de acordo com seu espírito contestador, Lima Barreto também não gostou da publicação dos paulistas, que julgou muito bovarista e estrangeirada, e metida a vanguardista. Acabou, não por coincidência, escanteado de dois dos principais cenários regionais que tomavam força, na ocasião desta celebração que afinal se pretendia nacional. Aliás, 1922 foi o “não ano” para o escritor negro, que abriu janeiro anunciando um livro de vida toda – *Clara dos Anjos* – e, no entanto, morreria no início do mês de novembro, aos 42 anos, de infarto. Infarto provocado por racismo; que costuma matar, no Brasil.⁷

A Semana de Arte Moderna representava, pois, uma reação projetiva, bem como antecipava, em chave trocada, a data mais esperada daquele ano, e que abriria os trabalhos no dia 7 de setembro. Se essa última data seria patriótica – e apenas patriótica, no sentido de edificante e oficial –, já o encontro capitaneado em grande parte pelo então jovem Mário de Andrade seria crítico, demolidor e, em seus termos e contexto, inovador. Os dois fatos que vincavam a agenda de 1922 deveriam atuar, portanto, como se fossem o pássaro e sua sombra: um lado livre o outro dependente; um vanguardista e o outro nostálgico; um lado futurista, outro voltado à mera exaltação de um passado morto. Seriam os opostos que não se complementam, e que têm a potencialidade de se anularem.

No entanto, a recepção imediata ao movimento paulista decepcionou: foi pífia e bastante localizada. São Paulo não era, àquelas alturas, a metrópole que é hoje. Por fim, havia uma certa dose de empáfia na Semana de Arte Moderna organizada pelos jovens, que pretendiam afirmar que a modernidade fizera residência na terra das Bandeiras, o que obviamente não era verdade. Queriam que a Semana fosse *de* São Paulo, quando ela foi, mais especificamente, realizada *em* São Paulo. Além

⁷ Lília Moritz Schwarcz, *Lima Barreto: triste visionário* (São Paulo: Companhia das Letras, 2018).

do mais foram muitos os modernismos, e com certeza não concentrados na “terra da garoa”; a orgulhosa capital dos paulistas.⁸

Como bem mostra Rafael Cardoso, diferente da versão então difundida – que associou o modernismo a um seletor grupo paulistano –, o movimento andava muito disseminado pelo país. Atravessado pela produção das comunidades de subúrbio das décadas de 1890 e 1900, pela reinvenção do carnaval nos anos 1930 e 1940, e pelo crescimento das novas mídias impressas e da fotografia, o modernismo atravessou diversas classes sociais e áreas geográficas.⁹

O próprio Mário de Andrade, um ano após a realização do evento, já reconhecia suas limitações; sobretudo em relação às mulheres. Citava ele cinco mulheres que tomavam nessa circunstância um “lugar importante na pintura nacional.” Listava então os nomes de Anita Malfatti, “o mais curioso, o mais enérgico e vibrante temperamento feminino que possuímos”; Zina Aita, “de primeira ordem nos trabalhos decorativos”; Tarsila do Amaral, “cuja evolução nestes últimos tempos é surpreendente”; Regina Veiga, de quem destaca os nus; e Georgina de Albuquerque, sobre quem se detém um pouco mais. Mesmo confessando ter “avaliações restritivas” sobre a artista, avaliando faltar-lhe “técnica espiritual,” Mário “concede” que Georgina teria “conhecimento prático de sua arte.”¹⁰

⁸ A fortuna crítica que vem discutindo o modernismo no centenário da Semana de Arte Moderna em São Paulo é já bastante significativa. Destacamos: Gênese Andrade (org.), *Modernismos: 1922-2022* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022); e o dossiê na revista *Sociologia & Antropologia*, vol. 12, n. 2, 2022. Os autores deste artigo foram ainda, junto a Jaime Lauriano, curadores de uma exposição intitulada *Contramemória*, que pretendeu reocupar o espaço do Teatro Municipal em São Paulo e povoá-lo com obras daquelas e daquelas artistas que “faltaram” em 1922: indígenas, negros, trans, etc.

⁹ Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022).

¹⁰ Mário de Andrade, “Folhas mortas,” *Revista do Brasil*, n. 86 (1923): 138.

Interessante lembrar que Georgina de Albuquerque deveria estar em alta nesse período. Tanto que foi uma das escolhidas para pintar uma cena da Independência do Brasil. Segundo o edital divulgado em julho de 1921, o governo se comprometia a adquirir "quatro quadros sobre assuntos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência, alusivos a fatos que concorreram para o acontecimento, mesmo que lhes fossem anteriores." Além disso, as obras deveriam ser de autoria de artistas brasileiros e ter entre 2,5m e 5m em seu lado maior. Para tanto, o governo pagaria 30 contos de réis por cada obra.¹¹

As quatro pinturas eleitas pelo júri e anunciadas no dia 2 de janeiro de 1923 foram: *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina de Albuquerque; *Primeiros sons do hino da Independência*, de Augusto Bracet; *Minha Terra*, de Helios Seelinger; e *Tiradentes, o precursor*, de Pedro Bruno.

A pintura de Georgina de Albuquerque, realizada em função do edital da Exposição do Centenário, retrata o momento em que a Princesa Regente, D. Leopoldina, toma ciência dos despachos da corte de Lisboa, que ordenavam o imediato retorno de D. Pedro a Portugal, e delibera, junto a José Bonifácio e aos demais membros do Conselho de Estado do Império, sobre o comunicado a ser enviado ao príncipe, que se encontrava em viagem. A decisão encaminhada sugeria ao marido e Príncipe Regente o rompimento com a metrópole, o que ele acata quando declara a Independência do Brasil às margens do Ipiranga.

O episódio selecionado por Georgina de Albuquerque, narrado pelo historiador – de cunho sempre oficial – Rocha Pombo, eleva o papel de D. Leopoldina no ato de 7 de setembro de 1822. Importante destacar também como, nesse período, esse tipo de tela histórica era eminentemente realizado por

¹¹ *Diário Oficial da União*, 3 de julho de 1921.

homens. O fato de Georgina ser uma pintora mulher, que apresentou um aspecto importante da autonomia protagonizado pela princesa regente, chamou atenção naquele certame.¹² No entanto, e de toda maneira, a cena escolhida pode ser entendida como um “pré-7 de setembro,” que apenas eleva a importância do episódio do Ipiranga, não o questionando. No entanto, diferente de outras telas oficiais, dá todo protagonismo à Princesa.

Para pintá-lo, a artista realizou pesquisa em documentos de época guardados no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), trazendo para a pintura aspectos do ambiente do Paço e dos políticos homens que circundavam a Regente. É ela quem segura o documento em suas mãos, passando a mensagem de uma mulher no poder; verdadeira artífice da Independência.¹³

Importante perceber que na mesma época em que a artista retratava a ação da princesa Regente no ato da Independência, em 1922, estava em debate no Congresso Nacional o direito ao voto feminino. Além disso, a ativista Bertha Lutz organizava, nesse mesmo ano, o 1º Congresso Feminista no Brasil.¹⁴ Esse era, assim, um contexto de muito ativismo por parte das mulheres, o que talvez explique o “passo atrás” de Mário de Andrade, em 1923. Mas não só as telas de história passavam a ser financiadas pelo Estado brasileiro. O bicentenário de Independência, que ocorreria, como sabemos, em setembro daquele ano de 1922, virou data oficial e gerida com verba pública. No Rio de Janeiro, então capital do país – herdeira orgulhosa da reforma Pereira Passos, que quisera transformar a cidade num cartão postal da Belle Épo-

¹² Conferir Ana Paula Simioni, *Profissão artista: pintoras e consultoras acadêmicas brasileiras* (São Paulo: Edusp, 2019).

¹³ Carlos Lima Jr., Lúcia Klück Stumpf e Lília Moritz Schwarcz, *O sequestro da Independência*, cit.

¹⁴ *Ibidem*.

que, mas de fato expulsou a pobreza para seus arredores sem estrutura urbana ou de saúde –, foram erguidos vistosos edifícios efêmeros, ocorreram desfiles com direito a bandas com grande número de participantes, cerimônias que lotaram a agenda carioca, e panfletos especialmente editados para a ocasião. Até mesmo o rei Alberto da Bélgica, sobrinho do certamente ambivalente rei Leopoldo – acusado de matar mais de 10 milhões de nativos do, então, por ele nomeado, Estado Livre do Congo – veio de visita e causou furor. Ele era o primeiro líder estrangeiro a visitar a República.

O presidente Epitácio Pessoa fez de tudo para usar a data como bengala para disfarçar as greves que estouravam e atrapalhavam seu governo. Aproveitou dos festejos para acalmar os ânimos; o que conseguiu, apenas em parte. De toda maneira, lembrou de uma Independência de um lado só: aquela europeia, imperial, masculina, conservadora, pois muito palaciana, e que preferira manter a união do país às custas da preservação do trabalho escravizado.

Um século depois, em 1922, no centenário da Independência, foi a vez de São Paulo, então o estado economicamente mais forte da nação, reivindicar para si o protagonismo. O suposto era que o evento ocorrido nos campos do Ipiranga marcava simbolicamente a pujança paulistana, o bandeirismo e o protagonismo da “locomotiva” da nação. Era hora assim de “equiparar” a memória nacional, incluindo esse estado que ficara por muito afastado das esferas culturais e administrativas brasileiras.

Para tanto, e sob a direção do historiador Afonso d’Escragnonle Taunay – que assumiu a direção do Museu Paulista em 1917 e a curadoria dos trabalhos –, a instituição, inaugurada com atraso em 1895, passaria a centralizar as comemorações do estado. Nas paredes do estabelecimento, além da famosa tela de Pedro Américo, *Independência ou morte*, de 1888, apareciam estátuas de bandeirantes imortalizados por mármore de carrara e telas com o destaque para personagens históricos paulistas; sobretudo José Bonifácio de

Andrada e seus irmãos. Tudo estava sendo feito no sentido de “roubar” a festa e mostrar como não seria obra do acaso o 7 de setembro ocorrer em terras paulistanas. Ao contrário, esse era um sinal forte, a indicar de maneira projetiva como a liderança se concentraria na terra dos bandeirantes. Talvez não seja à toa, nessa história entrelaçada e cheia de heróis produzidos pelo discurso oficial, que Sérgio Buarque de Holanda fosse, mais tarde, a partir de 1946, o sucessor de Taunay à testa do Museu Paulista, e depois ocupante da Cátedra de Civilização Brasileira que tinha sido ocupada pelo mesmo Taunay, e que existiu na Universidade de São Paulo até a reforma universitária de 1968. Se há de fato uma mudança de perspectiva entre os dois professores, o objeto é o mesmo: o avanço “civilizador” pelo território a partir do Planalto de Piratininga.¹⁵

Na disputa entre São Paulo e Rio de Janeiro, vencia o primeiro contendor.

1972: uma festa militar e mórbida

Mas o sequestro de narrativas envolvendo o episódio da Independência não parou por aí. Tal qual mito que cresce em espiral, o sentido do evento continuaria a ser disputado por diferentes estados e setores da sociedade brasileira.

Em 1972, nos 150 anos da Independência, num dos períodos mais sombrios da última ditadura no país, os militares passaram a tratar da emancipação política brasileira como se fosse um ato castrense, e representaram D. Pedro I enquanto um soldado passando em desfile a sua guarda. Tanto que a festa cívica deu lugar à manifestação militar, com o desfile regular de tanques, marchas bélicas e a exposição de armamentos

¹⁵ Ver Alberto Luiz Schneider e Renato Martins, “A expansão paulista em Afonso de Taunay e Sérgio Buarque de Holanda: reflexões e trajetórias,” *Revista de História*, n. 178 (2019): 1-27.

pesados associados ao 7 de setembro. Até então, se existia festa militar, ela vinha acompanhada de desfiles de estudantes, picnics nos parques, balões e outras diversões. Era sobretudo a festa civil que ocupava o tempo lento do feriado. A partir desse contexto, porém, a emancipação política ficaria ligada à imagem da força bélica e do poder dos generais.

Mais ainda, o governo ditatorial adotou a Independência para si, advogando uma versão muito conservadora que via no evento uma demonstração de ordem: um movimento e não um golpe – o que efetivamente foi. Para tanto, criou logo marcas vinculando 1822 diretamente a 1972, um guia de como bem comemorar o evento, e financiou a entrada dos estudantes das escolas públicas para que assistissem ao filme *Independência ou morte* de Carlos Coimbra, que não só foi inaugurado nesse ano fatídico como contou com a presença do casal global Tarcísio Meira e Glória Menezes, que foram recebidos pelo então presidente-general Emílio Garrastazu Médici.

Para arrematar, foram trazidos os corpos de D. Pedro e de D. Maria Leopoldina, numa espécie de lembrança material e fúnebre – uma homenagem derradeira para essa que seria antes uma necropolítica.¹⁶ Uma exposição, em suma, vinculada a uma forma conservadora de se pensar a história como uma disciplina da morte, com um passado cristalizado e literalmente morto. Para um regime que propagandeava seu papel modernizador e modernizante, a festa da Independência foi no mínimo conservadora – na realidade, fúnebre, em todos os aspectos.

A ideia era, pois, que a festa militar invadisse a festa cívica e republicana, e desse conta de apagar e desfocar tanto o fracasso da ditadura – que na década seguinte, em 1984, entregaria o país com uma inflação na ordem dos três dígitos – como a violência do regime que passava por sua fase mais

¹⁶ Achille Mbembe, *Necropolítica* (São Paulo: n1 edições, 2020).

dura, matando, sequestrando, torturando e roubando os direitos dos brasileiros.

Infelizmente, essa tradição inventada, à sombra da necropolítica, ganharia nova versão nas mãos de um governo igualmente autoritário, que chega à presidência em 2018 e desde 2021 vem “sequestrando” a Independência, na onda aliás das autocracias e da extrema-direita que tem marcado o cenário político global na contemporaneidade.

2022 com ares de golpe de Estado e o embate democrático

Não é casual que, no dia 7 de setembro de 2021, o presidente Jair Bolsonaro tenha aproveitado da efeméride para anunciar um golpe, atacando o Supremo Tribunal Federal, falando mal das instituições democráticas e afirmando, mais uma vez, que não se curvaria diante do resultado das eleições de 2022, caso não se sagra-se vitorioso.¹⁷ Usou da efeméride para reafirmar seu poder autocrático, enquanto por meio da alusão histórica pretendeu fortalecer a imagem que guarda junto a seu eleitorado. Não a de Imperador, mas de “mito” (como é comumente chamado por seus fiéis seguidores); não a de governante autoritário, mas como aquele que se fia na ordem e que por vezes precisa da força para impor o que chama de “rumo certo da história”: um golpe insistente e constante (de fato, diuturno) na legalidade e nas instituições democráticas.

Por fim, e de olho na agenda da ditadura militar que ele elogia – embora tenha tido uma tumultuosa relação com a hie-

¹⁷ Ricardo Westin, “Entenda a polêmica em torno da PEC do voto impresso,” Agência Senado, 6 de julho de 2021, <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/06/entenda-a-polemica-em-torno-da-pec-do-voto-impresso>. Acesso: 29 de setembro de 2022.

rarquia em seus tempos de cadete—,¹⁸ resolveu trazer emprestado, envolto em esquema de alta segurança, o coração de D. Pedro I, que hoje fica guardado em formol na cidade do Porto, em Portugal.¹⁹

Projeto não há, portanto. E assim o que sobra é apenas o uso mórbido da história e uma visão de passado como espetáculo, mediante a encenação de uma narrativa perdida num tempo mítico e benfazejo – e definitivamente passado, no sentido de terminado.

Em 2021 o evento foi patético: de fato, o que ficou na memória foi um tanque soltando fumaça preta pelas avenidas de Brasília. Já em 2022, a data foi um feito eleitoral para afirmar a pretensa vitória de um Brasil nostálgico e retrógrado, capaz de soltar as rédeas ao individualismo mais cru e desconfiado diante do poder das instituições. É como se a vida pública refluísse, enquanto o desejo privado conquista todos os espaços simbólicos e reais, num processo violento que sequestrava, mais uma vez, a história nacional.

Se globalmente vivemos um momento de grande desconfiança diante das bases liberais da democracia moderna, sabemos também que as democracias foram se tornando, mundo afora, mais conservadoras, atentando, paradoxalmente, contra a sua própria estabilidade.²⁰ Por outro lado, na América Latina, o embate democrático vai encontrando novas faces, desdobrando-se em experiências institucionais ainda jovens e com rumo relativamente indefinido, embora promissoras dentro do quadro de resistência à régua autoritária, como no caso

¹⁸ Luiz Maklouf Carvalho, *O capitão e o cadete: a vida de Jair Bolsonaro no quartel* (São Paulo: Todavia, 2019).

¹⁹ Sergio Ramírez, “Historias viscerales,” *El Tiempo*, 17 de agosto de 2022, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/sergio-ramirez>. Acesso: 28 de setembro de 2022.

²⁰ Steven Levitsky e Daniel Ziblatt, *How Democracies Die* (Nova York: Crown, 2018).

de Gustavo Petro e Francia Márquez na Colômbia, Gabriel Boric no Chile e Luis Arce na Bolívia.

Pois democracias são assim: carregam seus problemas e seus demônios, mas também suas soluções e esperanças. Trazem suas promessas – na luta por igualdade, liberdade e inclusão – mas também seus desafios. Além do mais, direitos nunca são conquistados para sempre; é preciso conquistá-los uma e outra vez, ininterruptamente. Por isso mesmo é que no Brasil parece tão urgente repactuar e aprimorar a democracia.

O país vive um momento sem dúvida paradoxal. Nunca a palavra “golpe” foi tão referida, mas jamais se falou tanto, igualmente, em liberdade e soberania. Além do mais, se o bicentenário da Independência tem servido como pretexto para um governo de extrema-direita, retrógrado e narcisista, que pretende apequenar a democracia, as eleições são um momento de verdadeiro balanço desses embates políticos, chamando novamente a atenção para a importância da sociedade civil e do seu possível novo protagonismo.

Ulrich Beck definiu o contexto atual como uma “metamorfose social,” um período em que o transitório parece virar permanente.²¹ Enquanto o novo, e as novas estruturas, apenas se anunciam, os velhos padrões se recusam a sair de cena. Tal contexto gera muita frustração e insatisfação, mas também permite imaginar que daqui a pouco o velho não será mais reconhecido pelo novo.

Talvez se trate de novos começos, formas de refundar a democracia e assim honrar eticamente a complexa e justamente disputada ideia de Independência.

²¹ Ulrich Beck, *The Metamorphosis of the World* (Cambridge: Polity Press, 2016).

ANDRÉ BOTELHO
MAURÍCIO HOELZ

A TRÍPLICE ALIANÇA:
MÁRIO, ALCEU E OSWALD BRIGAM PELA
POSSE DE *MACUNAÍMA*

Joga-se contra o mito; e não se deve crer que o mito, que vem a nós de muito longe no tempo ou no espaço, pode apenas nos proporcionar uma partida perempta. Os mitos não constituem partidas jogadas e acabadas. São incansáveis, entabulam uma nova partida a cada vez que são contados ou lidos. Mas, como no xadrez, à medida que a partida avança, a estratégia inicialmente impenetrável de um dos adversários se revela. No final, quando ele só pode escolher entre um número limitado de jogadas, o jogador prestes a vencer pode até prever uma estratégia então transparente, e obrigá-la a moldar-se pela sua.

Claude Lévi-Strauss, *História de Lince*

Lidar com críticos literários não é simples. Especialmente para os literatos. Após escrever ele mesmo uma primeira resenha de *Macunaíma*, tal como identificado por Silviano Santiago,¹ Mário de Andrade arriscou um lance mais ousado e perigoso: tentou persuadir o principal crítico da época, Alceu Amoroso Lima, que escrevia sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde, da sua interpretação de *Macunaíma*. Enviou o livro a Alceu junto com dois prefácios que escrevera e mantivera iné-

¹ Silviano Santiago, "História de um livro," *Nas malhas das letras* (Rio de Janeiro: Rocco, 1982), pp. 145-63.

ditos, e ainda trocou com ele cartas discutindo significados gerais e sentidos particulares que atribuía à obra e a várias passagens específicas. Mas, sobretudo, tentou bravamente, dentro dos limites que o contexto lhe impunha, desvencilhar *Macunaíma* do movimento antropofágico contemporâneo liderado por seu até então amigo Oswald de Andrade. Mais uma vez, porém, Mário não teve sucesso. Traumatizado depois da publicação da resenha, avisa a Alceu de sua decisão de não enviar mais seus livros a nenhum crítico profissional. A veiculação por parte de Alceu de fragmentos de seus prefácios pareceu-lhe a “punição” justa devida ao que considera seu “pecado” de vaidade: “A notoriedade, que já desejei, é que me horroriza atualmente. Quando vejo meu nome citado, isso me fere agora, sinto uma espécie de violação de mim mesmo, fico chocado, desestimulado, com uma vontade danada de parar.”²

Esse fracasso de Mário de Andrade em impedir a captura de seu livro pelo movimento antropofágico pode-se contar entre os mais decisivos para a recepção imediata de sua obra maior; mas, talvez, mais ainda, para a cristalização quase definitiva do lugar de *Macunaíma* na cultura brasileira. Em quase 100 anos de recepção, *Macunaíma* continua identificado à Antropofagia e traduzido esteticamente para princípios e procedimentos formais antropofágicos. Como vemos, por exemplo, envolvendo nuances significativas, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, ou ainda na belíssima montagem da rapsódia por Bia Lessa, em 2019. Tratamos, portanto, de um momento crucial da disputa pela posse de *Macunaíma* no rastro da recepção da rapsódia. Contenda essa que nunca teve trégua. No século XXI, por exemplo, *Macunaíma* já foi acionado tanto para reforçar uma visão da miscigenação como des-

² Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, org. por Leandro Garcia Rodrigues (São Paulo: Edusp, IEB; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018), p. 143.

tino brasileiro ameaçado³ quanto para o contrário, como reescrita do ponto de vista dos povos originários, no livro de autoria múltipla *Makunaimã: o mito através do tempo*. Uma das vozes desse livro, o artista makuxi Jaider Esbell, se apresentou como o neto de Makunaima.⁴

Este ensaio procura investigar a genealogia dessa domesticação e explorar as brechas ainda abertas dessa “cristalização quase definitiva,” propondo uma revisão do diálogo indireto entre Oswald e Mário de Andrade em torno de *Macunaima*, e o uso instrumental que ambos fizeram de Alceu Amoroso Lima nele. Propomos uma nova interpretação que problematiza a identificação e a reconciliação entre *Macunaima* e Antropofagia direcionada por Oswald de Andrade e consagrada na crítica literária nacional. Três movimentos compõem o ensaio: primeiro, o “diálogo” indireto, triangulado via Alceu, entre Oswald e Mário; segundo, as investidas de Oswald no sentido de construir uma inteligibilidade e uma identidade antropofágicas para *Macunaima*; por fim, sugerimos os fundamentos ontológicos e teóricos irreconciliáveis entre esses dois projetos estéticos e políticos cruciais da moderna cultura brasileira. Eles devem ser vistos como alternativas concorrentes de visões do Brasil e não simplesmente como complementares um do outro. Se ambos são respostas ao problema perene – e ainda atual – da dinâmica da cultura brasileira na geopolítica do conhecimento, são muito diferentes, irreconciliáveis mesmo, como fazemos questão de frisar, os encaminhamentos encetados por e decorrentes de cada um deles. Como argumentamos, e queremos ainda desenvolver com mais vagar em outras oportunidades, a Antropofagia é um dinâmico sintético

³ Ver Yvonne Maggie, “Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão,” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 58 (2005), pp. 5-25.

⁴ Jaider Esbell, “Makunaima, o meu avô em mim!,” *Iluminuras*, vol. 19, n. 46 (2018).

próximo à dialética que, em parte, a inspira; ao passo que *Macunaíma* aposta numa visão sincrética do processo que ainda se caracteriza por um sentido inacabado e aberto.

Mário joga e perde

A resenha de *Macunaíma* escrita por Alceu Amoroso Lima, publicada sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde na edição de 9 de setembro de 1928 de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, definiu em grande medida a recepção que se lhe seguiu em diferentes espectros ideológicos, favoráveis ou resistentes ao livro e ao movimento modernista a ele associado. Ela é peça crucial daquilo que os especialistas denominam “primeira onda” de leituras⁵ – que compreende o período das três primeiras edições, todas elas em vida do autor: a primeira em 1928, pela Eugenio Cupolo; a segunda em 1937, pela José Olympio; e a terceira em 1944, pela Martins.⁶ Lembremos que, provavelmente, se trata da segunda resenha sobre *Macunaíma* veiculada na imprensa, já que a primeira – conforme a hipótese levantada por Silvano Santiago – teria sido escrita pelo próprio Mário de Andrade e publicada no *Diário Nacional*, de São Paulo, apenas 13 dias após o lançamento do livro, em 7 de agosto de 1928. Como mostra José de Paula Ramos Jr., a resenha de Tristão de Ataíde, então considerado o crítico literário de maior prestígio no país, acabou por definir o repertório da recepção subsequente de *Macunaíma*:

Os documentos atestam a reiteração dos problemas abordados pelo diálogo inaugural nas demais recepções investigadas: a questão do material, do gênero, do método ou

⁵ José de Paula Ramos Jr., *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)* (São Paulo: Edusp, 2012).

⁶ De acordo com José de Paula Ramos Jr., as três primeiras edições de *Macunaíma* somaram, no máximo, 4.800 exemplares. *Ibidem*.

estrutura de composição, do estilo, da língua e da (in)caracterização do protagonista, bem como da possível simbologia da obra e do herói – tudo isso associado ao conceito de nacionalismo, tema nuclear do grande debate em busca de um projeto para o Brasil, em vigor no período investigado.⁷

A resenha de Tristão de Ataíde é parte de um diálogo mais amplo entre Mário e Alceu, como sugere o fato de Mário ter-lhe enviado os dois prefácios que chegou a esboçar para *Macunaíma*, mas que desistiu de acrescentar às edições do livro, permanecendo inéditos até 1972. O fato do diálogo entre eles envolver também a correspondência que trocaram naqueles anos não significa, porém, que tenha resultado na plena realização das expectativas de Mário. Muito pelo contrário.

Em carta de 19 de maio de 1928, Mário avisa a Alceu que, junto com um exemplar de *Macunaíma*, lhe enviará “de presente” os dois prefácios “assim mesmo como estão, num manuscrito terrível e a lápis,” e observa que havia desistido de publicá-los porque haviam ficado “enormes e inda não diziam bem o que eu queria. Além disso o segundo me pareceu bem pretensioso.”⁸ No primeiro prefácio, escrito em Araraquara e datado de 19 de dezembro de 1926, Mário afirma que seu interesse por *Macunaíma* havia surgido “incontestavelmente [d]a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros.”⁹ Busca que, “depois de pelear muito,” dá lugar à descoberta de que “o brasileiro não tem caráter.” Detalhando sua afirmação, assinala que

⁷ *Ibidem*, p. 237.

⁸ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 118.

⁹ Mário de Andrade, “Prefácios de *Macunaíma*,” *Brasil: 1º tempo modernista: 1917-1929*, org. por Marta Rossetti Batista, Telê P. A. Lopez e Yone Soares de Lima (São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972), p. 289.

“com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal.”¹⁰ E como para reforçar seu ponto, afirma entre parênteses que “o brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses tem caráter e assim os jorubas e os mexicanos [...] Brasileiro (não): Está que nem rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.”¹¹

Na seqüência há uma passagem que põe à mostra sua ambiguidade em relação à “falta de caráter” do brasileiro, expressa na oscilação entre otimismo e pessimismo quanto a seus significados, conseqüências e possibilidades; ambiguidade em geral pouco notada ou reduzida a um dos polos – o do pessimismo – na recepção crítica do livro. Longe de poder ser atribuída exclusivamente a um traço idiossincrático do autor, essa oscilação entre otimismo e pessimismo – codificada também em alegria (Oswald de Andrade) e melancolia ou tristeza (Paulo Prado), para ficarmos em 1928 – parece-nos constituir um componente crucial do debate intelectual e político mais amplos do período, daí que tenha persistido ainda com força nas décadas seguintes, como, por exemplo, em torno da caracterização do “homem cordial” em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, cujos termos como que ecoam a seguinte passagem desse prefácio de *Macunaíma*:

Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gaturagem sem esperteza (a honradez elástica a elasticidade da nossa honradez) o desapeço à cultura verdadeira, o improvisado, a

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloquentes na terra do Eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chão e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a fraqueza de aceitar a realidade, poderia atravessar. É feio.¹²

Entre os temas tratados por Mário na sequência do prefácio, ao lado de sua “preocupação brasileira,” destacam-se ainda: o emprego deliberado, quanto ao “estilo” da narrativa, de uma “fala simples tão sonorizada música,” performatizando as “repetições” característica dos “livros religiosos” e dos “cantos estagnados no rapsodismo popular”; a pornografia que, adverte, se lhe impôs por ser um dado da “documentação” nas lendas indígenas, nas literaturas rapsódicas ou mesmo nas religiosas; e seu empenho em “desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas.” Esse último aspecto serve, na verdade, de contraste ao ponto mais importante desse prefácio para o problema que estamos perseguindo. De fato, ao afirmar seu interesse em desconstruir os elementos naturais do Brasil em favor de uma representação ficcional não mimética, Mário observa que “desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico nacional e geográfico.”¹³ Todavia, faz uma anotação entre parênteses para uma possível futura revisão e nova redação do prefácio que relativiza essa afirmação: “Dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado *elementos nacionais*, de ter feito *obra brasileira*.”¹⁴ Tal contraponto serve ainda de autoadvertência: “Não sei se sou brasileiro. É

¹² *Ibidem*, p. 289.

¹³ *Ibidem*, p. 291.

¹⁴ *Ibidem*.

uma coisa que me preocupa e em que trabalho porem não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.”¹⁵ Ou seja, empregar *elementos nacionais* num livro não significaria, necessariamente, realizar obra *brasileira*.

A questão é retomada e desenvolvida no segundo prefácio não publicado, no qual não há indicação do local de escrita ou datação; ele repassa, entretanto, os demais pontos já apresentados no anterior. No que diz respeito ao problema que vamos palmilhando, são fundamentais as distinções que Mário faz entre, primeiro, “sintoma” e “expressão” de cultura; e, segundo, entre “cultura nacional” e “cultura brasileira.” Elas aparecem também nas “Anotações para o prefácio,” rascunhadas ao final dele. Primeiro, quando Mário reforça sua despreensão na composição de *Macunaíma*, lembrando, como fizera em carta a Alceu e em outras oportunidades, que ele não teria passado de um “jeito pensativo e gozado de descansar umas férias,” diz que o livro, assim, lhe parecia valer “um bocado como sintoma de *cultura nacional*.”¹⁶ Segundo, após notar que, a seu ver, “os melhores elementos duma *cultura nacional*” apareceriam nele, destacando, na esteira do primeiro prefácio, como o país figura “desgeograficado no clima na flora na fauna,” acrescenta nessa nova enumeração também “no homem, na lenda, na tradição histórica que a necessidade de esclarecer a ‘embrulhada geográfica proposital.’”¹⁷ O próprio herói do livro, lembra Mário, “nem se pode falar que é do Brasil” – já que fora retirado do livro de Koch-Grünberg sobre uma lenda Taulipang da Amazônia venezuelana –, circunstância que, admite, lhe traria grande satisfação: “me agrada como o que. Me alarga o peito bem, coisa que antigamente os homens expressavam pelo ‘me enche os olhos de lagrimas.’”¹⁸

¹⁵ *Ibidem*, p. 291.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 292.

Por isso, adverte claramente: “não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de *cultura nacional brasileira*. Deus me livre.”¹⁹ Vemos, portanto, a tentativa de Mário de distinguir “nacional” de “brasileiro,” reforçada mais uma vez pela afirmação que lhe “repugnaria bem que se exercesse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional.” À dúvida presente no primeiro prefácio de se o emprego de “elementos nacionais” na narrativa faria dela necessariamente “brasileira,” soma-se agora a distinção, ainda que pouco clara, de que *Macunaíma* até poderia ser tomado como um “sintoma” de “cultura nacional,” mas não como “expressão” de uma “cultura nacional brasileira.” Parece haver aí o entendimento de ser o “brasileiro” relativamente irreduzível tanto aos artifícios da estética quanto ao empenho político de nacionalização da cultura.

Deixem-nos nos valer ainda de uma observação feita na espécie de esboço ou nota que foram mantidos após o texto do segundo prefácio, se não para os esclarecer, ao menos para tentar melhor aproximação dos termos e do próprio léxico da reflexão proposta por Mário de Andrade. São prefácios que, não custa lembrar, não foram exatamente deixados de lado, porque, afinal, foram enviados a Alceu Amoroso Lima. Entre outras observações, como a que diz respeito ao sentido das mudanças e da continuidade entre suas pesquisas e livros (“Sem vontade de pandegar sinto lógica em estabelecer uma equação assim: Amar Verbo Intransitivo + Clan do Jaboti = Macunaíma), Mário escreve após “Sintoma de cultura” uma passagem que, assim posta, parece figurar como uma definição: “uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discricionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porven-

¹⁹ *Ibidem*.

tura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir.”²⁰

O ponto talvez mais importante nessa tentativa pouco clara para o próprio autor de distinguir entre “sintoma” e “expressão” ou “cultura nacional” e “cultura brasileira” é sua recusa peremptória e, essa sim, bastante clara em propor ou aceitar que Macunaíma – o herói e o livro – pudesse ser considerado um símbolo do Brasil e do brasileiro. De fato, já a segunda frase do primeiro prefácio é a afirmação de que “Macunaíma não é símbolo,” e já a primeira alerta justamente sobre a necessidade de umas “explicações para não iludir nem desiludir os outros.”²¹ No segundo prefácio, esboçada a reflexão acima detalhada, Mário volta ao tema de modo ainda mais direto, afirmando que é “certo que não tive a intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma.”²² A palavra-chave aqui é “sintetizar.” Em diferentes momentos Mário manifestou sua incompatibilidade intelectual tanto com o raciocínio sintético quanto com a busca de sínteses em balanços sobre a formação da sociedade, da cultura brasileira ou em suas expressões artísticas. No segundo prefácio, a posição é explícita, seja no enunciado citado acima, seja, de forma ainda mais significativa, nos dois parágrafos finais, em que elabora uma reflexão que parece também uma justificativa para sua recusa da ideia de síntese – a qual os indícios de que já dispomos levam a crer que se coloque na base das pretendidas distinções entre “sintoma”/“expressão” e “cultura nacional”/“cultura brasileira.”

Trata-se da discussão sobre o que Mário denomina “épocas de transição social,” como seria o seu próprio tempo. Basicamente, ele acentua o caráter contingente do presente e incerto do futuro e a necessidade de lidarmos da melhor maneira com tal incerteza (que chama de “neblina vasta”),

²⁰ *Ibidem*, p. 295.

²¹ *Ibidem*, p. 289.

²² *Ibidem*, p. 292.

recusando tanto (1) as visões sintéticas que, mesmo visando garantir alguma segurança ontológica, acabam por simplificar de modo demasiado ordeiro a complexidade e a pluralidade das experiências em curso (eis o “consolo maternal dos museus”) e, por consequência, também as possibilidades múltiplas de futuro (as “incógnitas”); quanto, e não menos importante, (2) as visões nostálgicas do passado e de suas aparentes certezas e comodismos (o que chama de “fábula normativa”), entre os quais não deixa de incluir algumas das principais correntes intelectuais de seu tempo (a “cultura legítima”):

Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. Não desejo volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. Por outro lado o jeito de Jeremias me parece ineficiente. O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas. Dirão que a culpa é minha, que não arregimentei o espírito na cultura legítima. Está certo. Mas isso dizem os pesados de Maritain, dizem os que se espigaram de Spengler, os que pensam por Wels ou por Lenine e viva Einstein!

Mas resta pros decididos como eu que a neblina da época está matando o consolo maternal dos museus. Entre a certeza deicida que eletrocuta e a fé franc, a que se recusa a julgar nasci pra esta. Ou o tempo nasceu pra mim... Pode ser que os outros sejam mais nobres. Mais calmos certamente que não. Mas não tenho medo de ser mais trágico.²³

Tendo chegado à tópica central do simbolismo de *Macunaíma* nos prefácios, vale a pena ampliar o espectro dos textos envolvidos para sua qualificação, retendo, do que foi até aqui discutido, a associação de “simbólico” à “síntese.”

²³ *Ibidem*, p. 292.

“Macunaíma” é o título do artigo de Alceu Amoroso Lima publicado em sua coluna “Vida Literária,” de *O Jornal*, no dia 9 de setembro de 1928, no qual utiliza fragmentos dos prefácios não publicados de Mário de Andrade, o que tanto o contraria. Alceu começa o artigo avisando que cometera uma “indiscrição necessária” por valer-se de “documentos que o autor decidira não dar a público.” Não cabe aqui discutir minuciosamente o artigo, o que já foi feito de modo bastante competente por José Ramos Jr., mas apenas apreciá-lo a partir do nosso ponto específico. Assim, começamos observando que no artigo Alceu faz uso seletivo não apenas dos prefácios, mas também da carta que Mário lhe enviara, datada de 19 de maio de 1928. Provavelmente nada disso agradou muito a Mário, tanto que Alceu jamais recolheu seu “Macunaíma” em nenhuma das edições da sua série *Estudos*, acatando, dessa vez, o pedido feito por Mário em 13 de julho de 1929: “Peço-lhe de todo coração que não publique o artigo sobre *Macunaíma*. Só pode ser este um pedido de amizade e por ela que eu peço. Esse artigo fere por demais a minha intimidade de que sou tão orgulhoso que tenho sempre na minha pasta de escrivinha uma carta pedindo, caso eu morra, que meus inéditos sejam destruídos. Principalmente anotações.”²⁴

Dizíamos que Alceu faz um uso extremamente parcial dos prefácios e da carta de Mário. Assim, por exemplo, um dos pontos mais salientes no artigo informado por esse material é a separação que ele faz questão de realizar de *Macunaíma* em face do movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Diz Alceu:

Quando se anunciou *Macunaíma* acabava o xará Oswald de publicar o seu *Manifesto Antropófago* em que pregava a

²⁴ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 142.

regeneração da Literatura Brasileira por um evangelho neo-indianista. O que logo nos ocorreu é que o livro do Sr. Mário de Andrade seria a primeira realização da nova escola de realismo indianista. Pois bem, a primeira retificação que nos permitem os prefácios inéditos, que tenho em mãos, é mostrar que *Macunaíma* é muito anterior ao último manifesto do Sr. Oswald de Andrade, que passeia atualmente o seu indianismo pela beira do Sena, entre os supralistas, soprando sarabatanas no Montagnet, bebendo Kachiri no Fouquet's e dando entrevistas às *Nouvelles Littéraires*.

É de 1928 o neo-indianismo paulista. *Macunaíma*, porém, é de dois anos antes. A primeira versão foi composta, em oito dias, em dezembro de 1926, durante umas férias que o autor passava “no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara.” A versão definitiva é de 23-12-26 a 13-1-27. São essas as datas que se encontram no original que tenho em mãos, e que divulgo sem autorização do autor. Quero que fique bem clara essa circunstância.²⁵

Alceu vale-se das datas prováveis que depreende, no caso do primeiro prefácio, e atribui, no do segundo, para reivindicar a antecedência de *Macunaíma* em relação ao movimento antropofágico. Mas ele recorre, sobretudo, às próprias informações que Mário lhe presta sobre o tema e de que já vinham se ocupando em seu diálogo epistolar. Assim, na carta de 19 de maio de 1928, ao que parece em resposta a alguma solicitação anterior do destinatário, Mário registra que está lhe enviando a *Revista de Antropofagia*, lançada naquele mesmo mês. Mas faz mais. Primeiro, embora afirme que já estivesse “querendo bem” a revista por “ser feita por amigos,” faz questão de demarcar: “Antes de mais nada: não tenho nada com ela [...] Só colaboro.” Segundo, sobre o “Manifesto Antropófago,”

²⁵ *Ibidem*, p. 114.

aparecido no primeiro número da revista, Mário também enfatiza sua discordância, até porque, como pondera, já a teria manifestado direta e publicamente a Oswald de Andrade: “O manifesto do Oswald... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo em geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui.”²⁶

Autoirônico, Mário confidencia a Alceu a sua “infelicidade toda particular” em relação aos manifestos de Oswald, que saem “sempre num momento em que fico malgré moi incorporado neles.” Rememora, em virtude do lançamento do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil,” publicado no diário carioca *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924, que também o seu *Losango Caqui*, de 1926, foi a ele associado. Embora reconheça e se penitencie por, “com certa amargura irônica,” ter posto “aquele ‘possivelmente pau-brasil’ que vem no prefacinho do livro,” lembra a Alceu que, pelo menos, desde *Pauliceia desvairada*, de 1922, já “afirmava falar brasileiro,” mas que “ninguém não pôs reparo nisso.” E ainda mais importante: que fez isso, “quando o Oswald andava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileirismo meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele.”²⁷ E ainda que, como acabara de fazer em relação ao “Manifesto Antropófago,” também havia deixado claro para Oswald sua divergência em relação ao “‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’, no dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escachei com o manifesto que até o Oswald saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio.”²⁸ Assim, informando as circunstâncias da escrita, o pró-

²⁶ *Ibidem*, p. 114.

²⁷ *Ibidem*, p. 115.

²⁸ *Ibidem*, p. 116.

prio Mário oferece a dica para Alceu, que a acolherá em seu artigo: “*Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra.” O motivo principal, conclui Mário, para sua contrariedade em relação à identificação de *Macunaíma* ao movimento antropofágico seria pelo livro já ser “uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento [...] que complicá-lo inda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência.”²⁹

Nos detemos aqui no exemplo do “Manifesto Antropófago” para discutir a, por assim dizer, intertextualidade entre a crítica de Alceu, os prefácios e sua correspondência com Mário, e a ele ainda voltaremos adiante por meio da crítica de Oswald de Andrade a *Macunaíma*, na verdade uma oportunidade para responder à crítica de Tristão de Ataíde, por dois motivos. Primeiro, como enunciado anteriormente, porque mostra a parcialidade do olhar de Alceu Amoroso Lima sobre o material que lhe foi enviado por Mário. Se Alceu se deixou agenciar pela tentativa de Mário de se distinguir de Oswald de Andrade e do movimento antropofágico, o mesmo não ocorrerá com a tópica do simbolismo de *Macunaíma*. Segundo, porque a tentativa de distinção de Mário sugere justamente sua contraposição, acima de tudo, à ideia de síntese, a nosso ver, indissociável da interpretação do Brasil de Oswald de Andrade seja no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil,” seja no “Manifesto Antropófago.”

Antes de prosseguir nessa direção comparativa, vejamos a questão do simbolismo de *Macunaíma* na crítica pioneira e influente de Alceu e em algumas outras que se lhe seguiram,

²⁹ *Ibidem*.

bem como em outras trocas epistolares. Alceu não deixa de ressaltar que “tanto no primeiro como no segundo prefácio, o autor afirma categoricamente que não teve em mente nenhum intuito simbolista. O livro deve ser entendido como uma simples brincadeira literária.”³⁰ Ainda assim, contrariando a vontade do autor que havia lhe confidenciado os prefácios inéditos, Alceu vai, ao longo do texto, construindo retórica e explicitamente o sentido de símbolo para *Macunaíma* – seja o livro, seja a personagem que lhe dá título. Por exemplo, vendo no antagonismo entre o herói e o gigante Piaimã na rapsódia a contraposição mimética direta entre nacional e estrangeiro: “Pra quem lê o livro a conclusão evidente é que Macunaíma é o brasileiro de hoje, como Venceslau Pietro Pietra, nome paulistano do gigante Piaimã, é o imigrante. E é fácil encontrar numerosos trechos em que as alusões são transparentes.”³¹ Ou ainda, entre tantos outros exemplos mais, quando comenta o episódio do pezão do Sumé e a metamorfose pela água mágica de Macunaíma e seus irmãos Jiguê e Maanape, afirma que eles “aparecem então como um símbolo transparente do Brasil.”³² É notável a convicção do crítico quanto ao caráter simbólico de *Macunaíma*, ou o seu empenho em construir essa tese, como, ademais, denota o emprego recursivo, nessas passagens, do adjetivo “transparente.”

Como notou muito bem José de Paula Ramos Jr., Tristão de Ataíde se utiliza de dois pontos centrais dos prefácios inéditos para se contrapor ao próprio Mário no que diz respeito ao simbolismo de sua rapsódia. O primeiro se refere à obscenidade e à pornografia de *Macunaíma*. Assim, do primeiro prefácio, Tristão aciona a afirmação de Mário de que uma “porno-

³⁰ Tristão de Ataíde, “Macunaíma,” *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*, org. por José de Paula Ramos Jr. (São Paulo: Edusp, 2012), p. 267.

³¹ *Ibidem*, p. 265.

³² *Ibidem*, p. 266.

grafia desorganizada é também uma continuidade nacional” e, do segundo prefácio, a de que “Minha intenção aí [na ‘imoralidade’ contida em *Macunaíma*] foi verificar a constância brasileira que não sou o primeiro a verificar.”³³ O segundo ponto diz respeito à interpretação de Tristão de Ataíde do esforço de Mário em “desregionalizar” e “desgeograficar” a representação literária do Brasil, que já observamos.

Duas observações podem ser feitas para desenvolver a discussão. Primeiro, Alceu Amoroso Lima circunscreve e leva a questão do simbolismo de *Macunaíma* para o terreno da intencionalidade do autor, daí sua insistência em contrapor o simbolismo às circunstâncias da escrita do livro, “livro de férias,” transcrevendo amplamente, aliás, passagens dos prefácios, o que tanto mal-estar causou a Mário. Está certo que as passagens transcritas mostram justamente que essa contraposição provavelmente é mesmo, em parte, também, do próprio Mário, e esse tema está também em alguma medida obscuro para ele próprio. Todavia, como estamos no terreno da intencionalidade, que Alceu associa à subjetividade do autor (Mário) fraturada entre “consciente” e “subconsciente,” caberia ao crítico (Tristão de Ataíde) discernir significados mais amplos e objetivos que transcendessem as intenções ou mesmo os juízos pessoais do autor apreciado. Desenvolvendo o artigo nessa direção, Alceu conclui: “Pois queira ou não queira o ‘consciente’ do autor, o que o seu subconsciente nos deu, em *Macunaíma*, foi em grande parte, o “homo brasiliacus” em toda a sua deficiência, embora sem os sinais de tese sistemática e antes uma enorme liberdade de composição.”³⁴

Segundo, para reforçar ainda mais sua interpretação e defesa do simbolismo de *Macunaíma*, independente da intencionalidade de seu autor, Alceu contrapõe-se, também, à ideia cultivada por Mário da conjuntura desprezível, “brincalho-

³³ Ramos Jr., *Leituras de Macunaíma*, cit., p. 41.

³⁴ Tristão de Ataíde, “*Macunaíma*,” cit., p. 270.

na” como diz, de composição da sua rapsódia. Para tanto, chama a atenção do leitor para a seriedade com que Mário de Andrade vinha se dedicando havia muitos anos à pesquisa de temas brasileiros, o que o distinguiria no contexto intelectual modernista. Afirma Alceu: “O Sr. Mário de Andrade é o homem menos romântico que possa haver. Nunca escreve por paixão. Por prazer sim. Mas, sobretudo, por procura, por pesquisa, para encontrar o Brasil.”³⁵ Note-se, porém, a seu favor, que Alceu parece querer reter de alguma forma algo da distinção entre “sintoma de cultura nacional” e “expressão de cultura nacional brasileira” proposta por Mário no segundo prefácio. Nos seus termos, o “nacionalismo” de Mário de Andrade seria de “corpo” e de “alma,” o que, talvez, se pudesse aproximar, ainda temerariamente, de algo como “social” e “cultural,” respectivamente, mas o ponto é que o crítico os contrapõe a um “nacionalismo político” que faltaria ao autor de *Macunaíma*. Diz ele: “O Brasil alma e o Brasil corpo, mas não o Brasil país. Penso que lhe falta singularmente o sentido do nacionalismo político. Mas tem agudamente o senso do nacionalismo orgânico e social, da busca do caráter que nos distinga na América e nos marque pra sempre. Daí a sua irritação contra a nossa falta de personalidade e a consagração dessa ausência em distintivo, por meio de uma figura como Macunaíma.”³⁶

Seja, porém, pela pouca clareza do próprio Mário, o que o leva a dispensar o prefácio da edição definitiva da rapsódia, ou seja por procurar traduzir o problema aos seus próprios termos e lógica, Alceu acaba, antes, reforçando a tese do simbolismo de *Macunaíma* e, com isso, apagando as distinções precárias, mas significativas e potencialmente heurísticas, de Mário Andrade entre identidade nacional, nacionalismo e brasilidade.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

Naturalmente, o crítico católico não se furta também a apontar suas ressalvas, ou mesmo restrições, ao livro de um ponto de vista ideológico. Assim, por exemplo, destaca uma “combinação imensa de elementos os mais disparatados [...] de origem popular, inclusive uma macumba muito bem descrita da nossa zona do Mangue, que revelam quanto o autor assimilou toda essa ebulição fetichista do nosso povo e como o seu estilo bárbaro consegue dar uma vida intensa e um pitoresco expressivo a essa supuração das nossas mazelas ocultas.”³⁷ E é compreensível que seja assim, já que não apenas outras religiões, especialmente as de matrizes africanas, são combatidas, como ainda a ideia de “mistura” do catolicismo popular brasileiro a diversas práticas tidas como supersticiosas e tão distantes da doutrina oficial será peremptoriamente rejeitada pela hierarquia da Igreja católica e por seus intelectuais. Aqui temos ainda um aspecto importante. Alceu Amoroso Lima não apenas entrevê, a despeito da posição explícita de Mário de Andrade, simbolismo em *Macunaíma*, como o associa a um tipo de visão parcial e pessimista de seu autor. Todavia, ele nos parece, antes, apesar da perspectiva mimética com que lê e aprisiona *Macunaíma*, oscilar entre atribuição daquela perspectiva a Mário e aproveitá-la como expressão de um tipo de realidade mais ampla que caberia combater do ponto de vista normativo do seu catolicismo. Daí a ambiguidade das palavras com que encerra seu artigo: “E revela o autor uma ‘verve’ de expressão, uma assimilação de alguns elementos de nossa formação étnica, de nossa alma, de nossos costumes, de nossa paisagem, de nosso totalismo nacional, que são de fato só dele. E realmente expressivos do que é a barbaria dos nossos fermentos em ebulição. O modelo do que devemos ‘combater’ em nós.”³⁸

³⁷ *Ibidem*, p. 270.

³⁸ *Ibidem*, p. 271.

Toda recepção revela, enfim, mais o receptor do que a obra recepcionada, como estamos argumentando. A apropriação de *Macunaíma* exposta no artigo é reiterada em carta a Jackson de Figueiredo, datada de 15 de setembro de 1928, na qual Alceu dá notícia do seu artigo recomendando-o à leitura do amigo por meio de cujas mãos, aliás, se convertera à fé e militância católicas. Ponderando que o interesse no artigo estaria justamente nas passagens transcritas dos prefácios inéditos de Mário de Andrade, no resumo que faz do livro Alceu repete a ideia de que *Macunaíma* expressa tanto o ponto de vista quanto a realidade pessimistas que lhes caberiam combater:

E depois, *Macunaíma*, como eu digo lá, me deu uma bruta impressão do que é a realidade dissolvida, relaxada, anárquica, do nosso povo e da nossa alma nacional. Seu defeito (aliás, o Mário nega que ele seja símbolo nacional) é que não distingue o que há, ao contrário, de rijo, de sólido, de puro, no caráter das populações mais puras do sertão, e o que há então de relaxado e dissoluto nas populações mestiças e litorâneas. O que você apontou falando da *Bagaceira*.³⁹

A recepção de *Macunaíma* que se segue à crítica de Alceu manterá, em vários pontos, sua apreciação quanto ao simbolismo do livro e do personagem e também quanto à restrição de Alceu a esse propósito, em função da parcialidade e do pessimismo de Mário/*Macunaíma* para dar conta do “nacional” e do “brasileiro,” categorias que perdem totalmente a distinção nessa fortuna crítica e a partir de então.

Fato tão mais surpreendente, uma vez que, só no ano da publicação, 1928, foram treze as críticas e/ou resenhas aparecidas em alguns dos principais jornais da época, incluindo a

³⁹ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 311.

primeira delas, atribuída ao próprio Mário. Nomes tradicionais da crítica apreciaram o livro naquele primeiro ano, como Nestor Victor e João Ribeiro; companheiros próximos ou mais distantes do movimento modernista paulista, como Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado ou Candido da Motta Filho, respectivamente; companheiros de geração e mesmo de movimento, ao menos em seus chamados tempos heroicos, como Ronald de Carvalho, Ascenso Ferreira e Augusto Frederico Schmidt; além de outros críticos mais ou menos conhecidos, João Pacheco, José Vieira e Olívio Montenegro.⁴⁰

Mais importante ainda, como também aponta Ramos Jr, os termos da crítica de Alceu mostraram-se tão potentes e influentes, que, literalmente, vazaram o espectro ideológico da recepção. Esquemáticamente: entre os que “defenderam” *Macunaíma* (Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Ascenso Ferreira, Ronald de Carvalho, por exemplo) e os que o “rejeitaram” (Nestor Victor, João Ribeiro, Olívio Montenegro, por exemplo) formou-se um senso comum compartilhado que deu continuidade à crítica de Alceu Amoroso Lima, ainda que os motivos para uma ou outra posição, isto é, defesa e rejeição de *Macunaíma*, fossem bastante diversificados, como variável foi ainda a sua intensidade, alguns críticos se mostrando mais radicais do que outros.

Muito interessante, nesse contexto, é o diálogo epistolar entre Mário e Manuel Bandeira, no qual a simbologia de *Macunaíma* também se torna pauta. Chama a atenção o fato de que Bandeira, partindo do senso comum que ia então se criando, inverte os termos da crítica. Em 6 de novembro de 1927, escreve ele a Mário: “Fiquei um pouco decepcionado com as suas alusões aos símbolos. Não fale disso a ninguém. *Macunaíma* é gostosíssimo como *Macunaíma*. Agora se é sím-

⁴⁰ Ver Ramos Jr, *Leituras de Macunaíma*, cit.

bolo de brasileiro, se a cabeça é tradição, etc., etc., isso me amola.”⁴¹ Na sua resposta, em 7 de novembro de 1927, Mário apresenta sua explicação para a não simbologia do seu “herói sem nenhum caráter” que, praticamente repetida nos prefácios inéditos e na carta a Alceu Amoroso Lima:

Macunaíma não é símbolo do brasileiro, aliás, nem no sentido em que Shylock é a Avareza. Se escrevi isso, escrevi afobado. Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter. Foi mesmo a observação disso, diante das conclusões a que eu chegara, no momento em que lia Koch-Grunberg, a respeito do brasileiro, do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais, que me entusiasmou pelo herói.⁴²

Como a fortuna crítica pioneira de *Macunaíma* indica, no contexto intelectual do tempo, a “falta de caráter” do herói podia parecer um defeito moral, um pessimismo da parte do autor, e também um devir, mais ou menos evolutivo; de alguma forma, uma aposta no futuro, algo incompleto que, talvez, e somente talvez, viesse a se completar no curso do tempo. Mário parece ter hesitado em relação a todos esses significados que, por ser criatura de seu tempo, ele também compartilhava. Em certo sentido, porém, *Macunaíma* havia tornado esses impasses objetivos também para ele, Mário, como se fosse não exatamente (apenas) o seu criador, mas um leitor que, como outros, também poderia se surpreender, emocionar e irritar com a narrativa e as bifurcações e incógnitas que ela criava. Como confessa a Alceu Amoroso Lima:

⁴¹ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, org. por Marcos Antonio de Moares (São Paulo: Edusp, 2000), p. 361.

⁴² *Ibidem*, p. 363.

É aliás de todas as minhas obras a mais sarapantadora. Francamente até me assusta. Sou um sujeito no geral perfeitamente consciente dos atos que pratico. Palavra de honra que tem erros de ação que faço conscientemente, porque me convenço que eles carecem de existir. Sei sempre publicando um livro o que se vai dar com ele e de fato dá certo. No geral alcanço o que quero [...] Pois diante de *Macunaíma* estou absolutamente incapaz de julgar qualquer coisa.⁴³

Como se, antes de autor, Mário fosse um instrumento da criação da narrativa, daí a espécie de estado de “possessão” em que este livro sobre uma terra também em transe fora escrito em dezembro de 1926, “inteirinho em seis dias correto e aumentado em janeiro de 1927”:

Sei que me botei dois dias depois pra chácara dum tio em Araraquara levando só os livros indispensáveis pra criação seguir como eu queria e záz, escrevi feito doido, você não imagina, era dia e noite, de noite até esperava meu tio cuidadoso de saúdes, fechar a luz e dormir e acendia a minha de novo e reprincipiava escrevendo... Seis dias e o livro estava completo. Só faz três meses mais ou menos inda ajuntei mais uma cena. Mas poli e repoli tantas vezes que careci recopiar três vezes o original. Na verdade o que sai publicado é a quarta redação!⁴⁴

E antes disso, em verdade, preparando sistematicamente o terreno, estão as muitas pesquisas coligidas e o método de apropriação das diferentes matrizes que dão vida ao livro e que, certamente, colocam a própria noção romântico-burguesa de

⁴³ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 116.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 117.

autoria individual em questão. Prossegue Mário, chamando a atenção em particular para o aspecto aparentemente imoral do livro que como se lhe impôs, mas que, ao menos diante do líder intelectual do laicato católico brasileiro, afirmava-se ou afetava-se cheio de pruridos:

Mas se principio matutando um pouco mais sobre o livro que escrevi sem nenhuma intenção, me rindo apenas das alusões à psicologia do brasileiro que botava nele, principia surgindo tanto problema tratado, tanta crítica feita dentro dele que, tanto simbolismo até, que nem sei parece uma sátira tremenda. E não é não. Nem a caçada vasta que faço da sensualidade e pornografia brasileira, tive intenção de fazer sátira. Não sou mais capaz de sátira porque o mundo me parece tão como ele é mesmo!.. Que que se há-de fazer! Pois é! Aliás a imoralidade do livro é uma das coisas que mais me preocupam. Será entendida? Meu destino é mesmo fazer escândalo, meu Deus! Se o livro fizer escândalo como não desejo mas tenho medo, palavra que vou sofrer bastante. Mas o maior perigo será se imitarem isso. Ara... é melhor não pensar mais nisso porque me intrinco numa barafunda tal de prós e contras que fico fatigado.⁴⁵

E por dentro de tudo isso vibra a relativa autonomia de Macunaíma, o herói da narrativa, em impor o seu destino ao escritor que lhe deu vida. Essas são questões conhecidas da crítica especializada,⁴⁶ presentes em diferentes diálogos e textos de Mário de Andrade, que seria preciso aprofundar para repensar o problema que estamos destacando a partir da relação estética muito particular que ele estabeleceu com seu livro.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁶ Ver Heloisa Buarque de Hollanda, *Macunaíma: da literatura ao cinema* (Rio de Janeiro: José Olympo, Empresa Brasileira de Filmes, 1978).

É emblemática a seguinte declaração do autor sobre sua criação, colhida em carta de 4 de julho de 1942 ao crítico Álvaro Lins:

Veja o “caso” de *Macunaíma*. Ele seria o meu mérito grande se sáísse o que queria que sáísse. Pouco importa se muito sorri escrevendo certas páginas do livro: importa mais, pelo menos pra mim mesmo, lembrar que quando o herói desiste dos combates da terra e resolve ir viver “o brilho *inútil* das estrelas,” eu chorei. Tudo, nos capítulos finais foi escrito numa comoção enorme, numa tristeza, por várias vezes senti os olhos umedecidos, porque eu não queria que fosse assim! E até hoje (é o livro meu que nunca pego, não porque ache ruim, mas porque detesto sentimentalmente ele), as duas ou três vezes que reli esse final, a mesma comoção, a mesma tristeza, o mesmo desejo amoroso de que não fosse assim, me convulsionaram.⁴⁷

Naturalmente, essa tarefa não nos compete agora; então nos limitamos a chamar a atenção para ela e assinalar que, talvez, essa estética particular que foge ao regime autoral individual, tão crucial tanto na experiência quanto no método de composição de *Macunaíma*, ajude a entender o que, em diferentes momentos, Mário de Andrade se referia como sendo “artístico” nesse livro em contraste com o restante de sua obra. Para nos manter especificamente no seu diálogo com Alceu:

Às vezes tenho a impressão de que é a única obra-de-arte, de deveras artística, isto é, desinteressada que fiz na minha vida. No geral meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais pra serem artísticos. *Macunaíma* não. Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grunberg percebi que *Macunaíma*

⁴⁷ Mário de Andrade, *Mário de Andrade escreve: cartas a Alceu, Meyer e outros*, org. por Lygia Fernandes (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968).

era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a época nossa, não sei...⁴⁸

Oswald predador

Vejamos agora a crítica de Oswald de Andrade a *Macunaíma*, que, embora tenha sido mais um pretexto para responder a Alceu Amoroso Lima, acaba por se dirigir também, num certo sentido, a Mário de Andrade, se lembrarmos que a diferenciação entre *Macunaíma* e o movimento antropofágico foi cuidadosamente estabelecida por Mário na carta a Alceu. A crítica de Oswald nos interessa, uma vez que sua interpretação do Brasil propunha uma ideia de síntese que não agradava a Mário. Ideia de síntese que, como dissemos, ele parece associar à de simbolismo, que também recusa para o seu *Macunaíma*, embora isso não tenha sido levado em conta por seus críticos contemporâneos. Nesse sentido, a própria parcialidade ou inacabamento que seus leitores pioneiros atribuíam como defeito à simbologia de *Macunaíma*, pode ser indicativa de uma outra visão sobre o Brasil e se mostrar potencialmente relevante para a distinção por ele esboçada entre “sintoma” e “expressão” de cultura, e entre “cultura nacional” e “cultura nacional brasileira.”

Confirmando o duplo receio de Mário de Andrade, a Antropofagia se apossaria de *Macunaíma* e o saudaria, por meio da pena feroz de seu líder Oswald de Andrade, como “a nossa Odisseia” – “a maior obra nacional,” contribuindo para sua consumação como símbolo. O temor da associação involuntária, no entanto, não impediu Mário de publicar um de

⁴⁸ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 117.

seus capítulos no n. 2 da “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia*, antes mesmo de o livro sair do prelo. A tentativa de Alceu de dissociar *Macunaíma* do movimento antropofágico comete a indiscrição, como já indicado, de revelar ser este o desígnio do criador da obra e é atacada por Oswald em “Esquema ao Tristão de Athayde,” publicado no n. 5 da segunda fase da *Revista de Antropofagia*.

O texto reafirma os princípios do “Manifesto Antropófago,” postulando que a cultura brasileira é fruto do encontro e da mistura entre os valores da civilização europeia trazidos pelos portugueses e os costumes autóctones – “de um lado a lei das doze tábuas sobre uma caravela e do outro uma banana.”⁴⁹ O Brasil índio e matriarcal não poderia deixar de adotar, diz Oswald, um deus filho só da mãe e teria absorvido com “olhos de criança” o cristianismo devido a suas afinidades com o imaginário totêmico – “Jesus filho do totem,” o espírito santo, e este a base do “patriarcado erigido pelo catolicismo” – e com a prática da antropofagia, “trazida em pessoa na comunhão” – “Este é o meu corpo, *Hoc est corpus meum.*” Mas, nesse caso, o índio teria a coragem de comungar a carne viva, real: “Veja só que vigor: — Lá vem a nossa comida pulando! E a ‘comida’ dizia: come essa carne porque vai sentir nela o gosto do sangue dos teus antepassados.”⁵⁰ Os valores cristãos comidos pelos nativos – mas porque impostos goela abaixo pelas armas dos invasores, o que Oswald significativamente esquece – seriam sintetizados num produto híbrido, já que o instinto primitivo teria progressivamente se infiltrado no imaginário cristão, permanecendo latente sob a aparência do catolicismo romano oficial. Seria preciso proceder a uma revisão da religião de modo a “admitir a macumba e a missa do galo.

⁴⁹ Oswald de Andrade, “Esquema ao Tristão de Ataíde,” *Leituras de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*, org. por José Paula de Ramos Jr (São Paulo: Edusp, 2012), p. 54.

⁵⁰ *Ibidem.*

Tudo no fundo é a mesma coisa” e tomar o índio “como expressão máxima. Educação de selva. Sensibilidade aprendendo com a terra. O Amor natural *fora* da civilização, aparatosa e polpuda. Índio simples: instintivo. (Só comia o forte).”⁵¹ Ainda que Oswald pareça rejeitar nosso vínculo de sangue (na dupla conotação) com a cultura ocidental, sua celebração do instinto de devoração nativo implica o reconhecimento da superioridade da força do inimigo europeu – afinal, nos tornamos colônia –, o que justificaria sua deglutição. E à revisão da religião se somaria uma necessidade de rever também a história, daqui e da Europa, passando-se a comemorar o dia 11 de outubro, “último dia da América livre, pura, descolombisada, encantada e bravia.” No mesmo sentido, a datação do “Manifesto Antropófago” – “Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” – estabelecerá um novo e irreverente marco de fundação do Brasil. No entanto, Oswald se apressa em observar que isso não significaria um retorno nostálgico ao primitivo ou um neindianismo, uma vez que “todo progresso real humano é propriedade do homem antropofágico (Galileu, Fulton etc.)” – ainda que seus benefícios não sejam tão universalizados na prática, o que para quem usufrui do privilégio aparentemente pouco importa –, sinalizando que a antropofagia opera por apropriação das inovações.

Chancelando ainda o instinto antropofágico de nosso povo, de acordo com a crítica de Oswald, está a própria constituição do território nacional, posto que o Brasil – nome em que ele vê a nossa primeira riqueza exportada, e não uma mercadoria explorada sob a escravidão –, “é um grilo de seis milhões de quilômetros quadrados, talhado em Tordesilhas.” O domínio português, contudo, não teria colonizado por completo o resistente pensamento selvagem, levando à criação de um “DIREITO COSTUMEIRO ANTITRADICIONAL,” que subverteria as leis e instituições oficiais por meio de práti-

⁵¹ *Ibidem*, p. 54 (grifos nossos).

cas elusivas, de modo que as nossas aparentes faltas em relação ao modelo civilizatório europeu configurariam, na verdade, uma vantagem brasileira. Da grilagem histórica se forma, segundo Oswald, um princípio fundamental do direito antropofágico: “A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE.” A apologia desse direito no texto serve também, é claro, para legitimar a posse de *Macunaíma*, a despeito da resistência que oferece seu proprietário católico, a quem Oswald parece estender silenciosamente a carapuça dos valores culturais da civilização cristã ocidental investida em Tristão de Ataíde.

É sintomático de uma obsessão da nossa intelectualidade, como Mário dirá mordazmente nas entrelinhas de famosa carta ao antropólogo Raimundo de Moraes, que a polêmica disparada pela crítica de Alceu incida sobre a questão da originalidade (em função da anterioridade) de *Macunaíma*, procurando “livrá-lo de qualquer plágio” em relação ao movimento antropofágico, quando um dos principais alvos de ambos é justamente o primado da origem sobre a cópia. Silviano Santiago pondera que, “em que pesem os argumentos cronológicos de Tristão, deve-se dizer que Oswald circunscreveu naquele texto o essencial da estética macunaímica, demonstrando que era ele quem mais de perto compreendia a ousadia da rapsódia.”⁵² Esse princípio transversal que faria do livro de Mário um aliado cativo do movimento de Oswald – familiarizando a presa, ao gosto do ritual antropofágico – seria a estética grileira, “a posse contra a propriedade.” Não custa lembrar que, na carta acima referida, Mário invocará a figura do rapsodo de todos os tempos a fim de ironizar a incompreensão das “artes do usucapião linguístico”⁵³ performatizada em *Macunaíma*, que lhe confeririam, de acordo com Eneida de Souza, uma intertextualidade *avant la lettre*, dissipando a figura do autor ao multiplicar os enunciados de que se apropria:

⁵² Silviano Santiago, “História de um livro,” cit., p. 153.

⁵³ *Ibidem*.

O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. [...] Concordo, mais nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados. Enfim, sou obrigado a confessar numa vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável ação descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal.⁵⁴

Ao formular um modo desrecalcado de relação com as diferenças, *Macunaíma* e a Antropofagia oswaldiana parecem convergir ao realizar um acerto de contas com o crônico mal-estar brasileiro em relação à rotina unilateral da cópia, inadequada mas indispensável, de ideias e instituições importadas da Europa, que girariam em falso no chão histórico colonial. Essa convergência teórica, no entanto, não nos deve levar a confundir os sentidos políticos radicalmente distintos das duas interpretações do Brasil. Vejamos.

Em 1924 Oswald lançara o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* conclamando à produção de uma “poesia de exportação” que alavancasse as “vantagens comparativas” particulares da cultura brasileira a fim de “acertar o relógio império da literatura nacional” e garantir sua inserção bem-sucedida na divisão internacional do trabalho intelectual: “a formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”⁵⁵ O Pau-Brasil já procurava fazer uma revisão cultural

⁵⁴ Eneida Maria de Souza, *A pedra mágica do discurso* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999), p. 25.

⁵⁵ Oswald de Andrade, *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias. Obras Completas*. VI (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972), p. 5.

do Brasil ao valorizar a suposta originalidade nativa negada por nosso “lado doutor,” fazendo Wagner submergir nos cordões de Botafogo, “bárbaro e nosso.” Recuperando os elementos autóctones e aliando-os ao progresso tecnológico, buscava dignificá-los como alegoria ou símbolo do país – “Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.” E já ensaiava o gesto antropofágico de assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro para fundi-las às nacionais, realizando uma síntese dialética de elementos contrastantes e incongruentes com vistas a reivindicar a reciprocidade entre a experiência local e a cultura dos países centrais. Ironicamente, como escreve Paulo Prado no prefácio do livro de poesias *Pau-Brasil*, o lugar de enunciação é o centro: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um *atelier* da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra.”⁵⁶

A visão encantada do Pau-Brasil vai abarcar, radicalizada, o movimento antropofágico, que elevará a símbolo do Brasil, não o caricato “bom selvagem” – o índio catequizado e “de tocheiro,” representado “nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”⁵⁷ –, mas o “mau selvagem”⁵⁸ tecno-primitivo: o índio antropófago “de *knickerbockers*” que, ao devorar e digerir sua vítima, absorveria ritualisticamente suas qualidades. Como nota Ricupero,⁵⁹ há aqui uma oposição

⁵⁶ Paulo Prado, “Poesia pau-brasil,” em Oswald de Andrade, *Pau-Brasil* (São Paulo: Globo, 1990).

⁵⁷ Oswald de Andrade, *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*, cit., p. 16.

⁵⁸ Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira,” *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (São Paulo: Perspectiva, 2010).

⁵⁹ Para um balanço das polêmicas sincrônicas envolvendo o movimen-

frontal ao movimento Verde-amarelo, para o qual os Tupi, em vez de comer o inimigo, estariam prontos “para serem absorvidos”; não por acaso seu totem seria a Anta, animal não carnívoro, “que abre caminhos.”⁶⁰

O “Manifesto Antropófago,” publicado no número de lançamento da *Revista de Antropofagia*,⁶¹ buscava *inverter* – uma das palavras-chave do movimento – a subordinação da América à Europa ao postular sua utopia da “Revolução Caraíba. Maior do que a Revolução Francesa,” uma unificação de revoltas que dá ao Brasil o protagonismo cultural em face da “civilização.” É digno de nota que o nome da revolução possa evocar tanto os Caribe, povos ameríndios não tupis escravizados e exterminados pela colonização da América do Sul, quanto os pajés-profetas tupis-guaranis – xamãs dotados de grande poder transformador, semelhantes por isso a demiurgos como Makunaima, e responsáveis pela diplomacia

to antropofágico, ver Bernardo Ricupero, “O ‘original’ e a ‘cópia’ na antropofagia,” *Sociologia & Antropologia*, vol. 8, n. 3 (2018): 875-912. Cuccagna levanta a hipótese de que a metáfora antropófaga pode ter sido colhida por Oswald na disputa com seus adversários verde-amarelos. Plínio Salgado escrevera, em 1927, uma “Carta Antropófaga,” publicada por Menotti del Picchia no *Correio Paulistano*, em que se posicionava contra a interpretação de João Miramar (pseudônimo de Oswald) sobre a Anta: “se trata apenas de uma senha pela qual recebemos, nós os selvagens, a ordem de furar pança e fazer churrasco das figuras ridículas do *boulevard*, que hão de terminar no nosso espeto, revirados no braseiro e papados com paçoca e cauim, segundo os métodos da velha culinária – agora mais do que nunca novíssima – dos devoradores do bispo Sardinha.” Oswald seria enfileirado com Hans Staden e Jean de Léry, escritores que “falaram sobre coisas brasileiras sem sentimentos brasileiros.” Ver Claudio Cuccagna, *Utopismo modernista. O índio no ser-não-ser da brasilidade (1920-1930)*, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira (Universidade de São Paulo, 2005).

⁶⁰ Menotti Del Picchia et al., “O atual momento literário,” *Correio Paulistano*, 1929, p. 4.

⁶¹ A revista durou pouco mais de um ano, contando 26 números publicados entre maio de 1928 e agosto de 1929, e dividindo-se em duas “dentições.” Para uma leitura cerrada do “Manifesto Antropófago,” ver Beatriz Azevedo, *Palimpsesto selvagem* (São Paulo: Cosac Naify, 2016).

e pela guerra com os sujeitos outros do cosmos.⁶² A utopia de Oswald consistiria em recuperar o passado primitivo de um “mundo sem datas” fora da modernidade ocidental que os europeus invasores tentaram sistematicamente apagar do mapa em nome do progresso e da civilização e, armando-o com produtos desse mesmo progresso, como a ciência e a técnica moderna, projetá-lo para o futuro, subvertendo o tempo cronológico linear sobre o qual se ergueram as filosofias da história do século XIX. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (não a exploração pelo trabalho, matriz do capitalismo), proclama o “Manifesto Antropófago” como que devorando o *Manifesto Comunista*. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago,” diz o Manifesto. Como argumenta Viveiros de Castro, para a Antropofagia o que nos une é o desejo antinarcísico do outro, a devoração universal como lei do cosmo:

isto é, o inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma Identidade, um não-Eu que me serve para definir-me como um Eu. Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo,” torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário,” em suma – o contrário de uma identidade. A Antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da “identidade nacional.” Ela não surgiu no Brasil por acaso, sem dúvida.⁶³

⁶² Ver Alexandre Nodari e Maria Carolina de Almeida Amaral, “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago,” *Revista Direito e Práxis*, vol. 9, n. 4 (2018): 2461-2502.

⁶³ Eduardo Viveiros de Castro, “Que temos nós com isso?,” em Beatriz Azevedo, *Palimpsesto selvagem* (São Paulo: Cosac Naify, 2016).

Discorrendo sobre a prática antropofágica dos selvagens de alma inconstante, o mesmo Viveiros de Castro⁶⁴ sustenta que, no desencontro americano, os europeus viram nos índios ou animais úteis, ou potenciais homens europeus e cristãos, impondo maniacamente, às vezes em nome da própria excelência étnica, sua identidade sobre o outro; ao passo que para os Tupi a alteridade daqueles era considerada uma possibilidade de autotransformação e expansão ou mesmo superação da condição humana. Por essa perspectiva, “*Tupy, or not tupy that is the question*,” o mais célebre aforismo do manifesto, deve ser antes interpretado como dilema e indecidibilidade, e não lema identitário, no mesmo sentido da frase proferida pelo protagonista de *Hamlet*, cujo significado metafísico original é radicalmente canibalizado por meio de uma sutil alteração de fonemas (/b/ por /p/), posto que ser ou não ser não é mais a questão (que se torna outra).⁶⁵ Como que corroborando essa engenhosa mas talvez enviesada leitura, é possível lembrar que Freuderico, um dos pseudônimos de Oswald, escrevera na *Revista de Antropofagia* em 1929: “O índio não tinha o verbo ser. Daí ter escapado ao perigo metafísico que todos os dias faz do homem paleolítico um cristão de chupeta, um maometano, um budista, enfim um animal moralizado.” Ocupando o lugar do ser, o Tupi substitui e subverte a metafísica pela devoração, afinal, conforme a pílula humorística de Oswald, “em nossa era de devoração universal a problemática não é ontológica, é odontológica.”⁶⁶

Nos “roteiros” (o termo se repete sete vezes no texto) do salto do tecnoprimitivo de volta para o futuro, “Nós já tínha-

⁶⁴ Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), p. 206.

⁶⁵ Ver Nodari e Amaral, “A questão (indígena) do Manifesto Antropófago,” cit.

⁶⁶ Oswald de Andrade *apud* Antonio Candido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade,” *Vários escritos* (São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004), p. 46.

mos” o comunismo e o surrealismo e “nunca tivemos” a gramática ou a lógica – não somos pré-lógicos, mas algo como pós-lógicos, estamos além dela. E, vale lembrar, “Sem nós, vocês não teriam nem sua pobre Declaração dos Direitos do Homem” – declaração, não esqueçamos, “universal.” Oswald está afirmando que não importamos as normas burguesas da Europa, ao contrário, foi a humanidade nua e livre da América que lhe inspirou os fundamentos da civilização moderna. Não nos faltam seus valores, são eles que os devem a nós, diz a *boutade*; e “as Utopias são uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América.”⁶⁷ O Brasil será, assim, positivado como matriz cultural singular e, mesmo, roteiro alternativo de futuro para a Europa.

A “lei do Antropófago” estabelece, portanto, um “modo centrífugo de reprodução sociocultural”⁶⁸ baseado na apropriação e familiarização da alteridade a partir da deglutição seletiva dos elementos e valores exógenos, e não da acumulação e transmissão interna de capacidades e riquezas simbólicas. Negando sua presa ao mesmo tempo que a afirma e por ela se deixa afetar, o antropófago busca mobilizar a perspectiva do outro em favor da reprodução modificada de si, “expressando a contradição entre um desejo heteronômico e uma necessidade de autoconstituição enquanto sujeito autônomo.”⁶⁹ A antropofagia oswaldiana se devota, assim, a desrecalcar tal instinto bárbaro de devoração e absorção dos atributos positivos do inimigo, que ficara latente, embora reprimido e deteriorado, sob as “roupas” da moral cristã e do patriarcado

⁶⁷ Andrade, Andrade, *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*, cit., p. 149.

⁶⁸ Carlos Fausto, “Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária,” *Antropofagia hoje?*, org. por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (São Paulo: É Realizações, 2011), p. 168.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 169.

impostas pelo domínio colonial. Tomada como metáfora cultural, reflexão metacultural ou visão de mundo – os termos variam na fortuna crítica –, a antropofagia *inverte* conceitualmente o fenômeno da exploração colonial por meio do gesto violento, mas celebrado com alegria (“a prova dos nove”), de comer o inimigo para se apoderar de suas qualidades, incorporando o que o outro tem de melhor, numa espécie de programa beligerante e agressivo de relações exteriores⁷⁰ que provavelmente idealiza a capacidade digestiva do estômago nacional. O avatar antropófago do “bárbaro tecnizado” é a expressão máxima dessa operação de síntese das diferenças e dos contrastes, muito semelhante à ideia de mestiçagem, em que a mistura ou fusão do moderno – simbolizado pela “mais avançada das mais avançadas das tecnologias,” como canta Caetano Veloso em “Um índio” – com o primitivo autóctone leva à formação de um produto original. Com base nessa estratégia predatória, a singularidade da cultura brasileira, sua brasilidade, poderia ser ao mesmo tempo a plataforma de crítica à modernidade ocidental e de criação de um projeto civilizacional alternativo para o mundo. Não à toa a Antropofagia costuma ser elogiada como um protótipo “pós-colonial” ou “decolonial” de “provincianizar o Ocidente,”⁷¹ por sua pretensa (ou pretenciosa) capacidade de produzir uma narrativa contrahegemônica e alternativa da modernidade ao “desvespuciar,” “descolombizar” e “descabralizar” a América, nos neologismos cunhados por Oswald. Como em todo processo de síntese, porém, há a purga, o dejetivo que não interessa, o resto excretado e estigmatizado de que essa vertente modernista não fala, a que não escuta, o tabu que ela não deseja transfigurar em totem. A “gente chamada baixa e ignorante” com quem

⁷⁰ Pedro Duarte, *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014), p. 197.

⁷¹ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference* (Princeton: Princeton UP, 2000).

Mário de Andrade aprendera a sentir o Brasil e de quem Macunaíma é herói. A cultura brasileira seria, na concepção antropofágica, o produto autêntico “de uma apropriação autoafetante, de uma relação do eu consigo mesmo, e assimilatória em relação ao outro. O outro existe para me servir, para se sujeitar, para ser subjugado, num processo em que minha liberdade se faz, no melhor dos casos, pela assimilação da diferença; no pior, pela eliminação pura e simples dessa diferença.”⁷²

Pela tática algo ingênua da “transformação permanente do tabu em totem,” as influências alienígenas que marcam o Brasil teriam seu sinal trocado, e de angústias seriam miraculosamente transubstanciadas em pura alegria. “Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” Onde queres fracasso sou triunfo. Onde queres atraso sou vantagem. Como argumenta Schwarz, o tema do sentimento dos contrários, comumente associado à desgraça nacional, assume com Oswald surpreendente feição otimista, senão eufórica: “o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea.”⁷³

Ainda que a Antropofagia implique um tipo de abertura – violenta alegre – para a diferença, a relação é fatalmente (inter)rompida e encerrada pela assimilação, que sintetiza a dualidade em uma nova unidade teoricamente superior, já que só se absorvem as qualidades do outro. Assim, por meio dos

⁷² Evando Nascimento, “A antropofagia em questão,” *Antropofagia hoje?*, org. por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (São Paulo: É Realizações, 2011), p. 352.

⁷³ Roberto Schwarz, *Que horas são?* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), p. 13.

efeitos de síntese, Oswald “passa por alto os antagonismos e envolve as partes contrárias numa mesma simpatia,” perseguindo a “miragem de um progresso inocente.”⁷⁴ Ou seja, como que abstraíndo e esvaziando sua condição histórico-prática, suspende e equilibra elementos contrastantes e hierarquizados de poder desigual, para dissolver e resolver os conflitos reais por conta da propalada devoração “universal.” “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra cópia, pela invenção e pela surpresa,” declara o “Manifesto Antropófago.”

Tese, antítese e só

Oswald de Andrade talvez faça questão de se apoderar de *Macunaíma* por projetar nele a surpreendente invenção mais acabada de seu personagem-síntese da Antropofagia, o bárbaro tecnizado. Assim, a antropofagia “complica” o livro, como afirmara Mário, também porque contribui para o esforço perpetrado pela crítica de transformar o herói, que nada tem de herói nem de caráter, só de sátira, em totem, em síntese e símbolo do brasileiro e “expressão da cultura nacional brasileira.” “Deus me livre” é a interjeição de Mário que se segue a essa expressão no prefácio de *Macunaíma* e que certamente se aplicaria aqui. Ao contrário, para Mário, como explicita em carta a Manuel Bandeira, a lógica de *Macunaíma* está (im)precisamente em não ter lógica, pois o personagem é uma “contradição em si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz no outro.”⁷⁵ Como sugere Alfredo Bosi, “não há em *Macunaíma* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrá-

⁷⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁵ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, cit., p. 368.

rio, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse ‘caráter’ que, de tão plural, resulta em ser nenhum.”⁷⁶ Afinal, como Mário explica em crítica a Alceu, “como sucede com todos os outros povos americanos, a nossa formação social não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos,”⁷⁷ que não nos permitiria “compreender a alma-brasil por síntese.” Ao próprio Alceu, em carta de 6 de outubro de 1931, diz: “você, como todos os ditadores, condutores, etc. tende necessariamente a englobar e ser sintético. Eu vejo na síntese, não uma imbecilidade, mas certamente uma primariedade que sob o ponto de vista da realidade é falso.”⁷⁸ O herói de nossa gente é um ser em aberto e inacabado que está em transformação (“virar” não à toa é um verbo recorrente) e em deslocamento (quase simultaneamente vai de um lugar a outro) contínuos na narrativa e que incorpora no próprio corpo temporalidades distintas, como sugere sua cabeça de de piá em corpo adulto. É ainda um índio negro que vira branco, “loiro e de olhos azuizinhos,” mas não um mestiço. Macunaíma não tem nenhum caráter, ou identidade, é devir. O outro não é para ele um problema, mas uma solução; não um espelho, mas um destino.

Embora não seja esta a oportunidade para desenvolver o tema, não podemos esquecer que o polifonismo/simultaneidade era um princípio artístico central para Mário nos anos 1920, compatível com o fato de que “o homem contemporâneo é um ser multiplicado,” como diz em *A escrava que não é Isaura*. Por isso, *Macunaíma* é uma rapsódia, construída com base nos processos de composição musical da suíte e da variação, que

⁷⁶ Alfredo Bosi, “Situação de Macunaíma,” *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica* (São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003), pp. 200-01.

⁷⁷ Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1974), p. 8.

⁷⁸ Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, cit., p. 172.

implicam na operação *sincrética*, e não sintética, de junção de peças múltiplas que no entanto mantêm, em vez de fundir, suas diferenças. O livro, aliás, foi escrito quase como sob o estado de transe em que os cantadores tiram o canto novo. Trata-se de um livro-brinquedo, “de férias” e “sem nenhuma intenção” (até onde isso é possível). E como nota Mário em outro lugar, “na liberdade do brinquedo se determinam inconscientemente muitas características duma raça.”⁷⁹ Ora, além disso, observa Mário em carta ao crítico Álvaro Lins que “Nós não possuímos, não temos traços definidos, somos um ainda, [...] somos um gerúndio, não um infinitivo.” Talvez por essas razões *Macunaíma* possa ser tomado como “sintoma de cultura brasileira.” É como se a melhor tradução do Brasil fosse aquela em que ele não é representação mimética nem obscuro objeto de desejo consciente (“expressão de cultura nacional brasileira”), mas em que ele é sintoma.

A própria ideia de “desgeograficação” usada nas anotações para o segundo prefácio do livro a nosso ver opera muito mais em prol da abertura e irresolução de sentido do romance, pois implica a “embrulhada” de “todas aquelas manifestações diferentes sem uma explicação que lhes designasse o fundamento comum,”⁸⁰ para recorrer a outro texto de Mário que parece complementar o significado daquela noção. A operação tática da “desgeograficação” permite, assim, um tipo de desprovincianização da universalidade, que se abre em uma nova visão de mundo cosmopolita, agora descentrada e desterritorializada, abdicando de seus pressupostos autoritários e totalitários de pureza e unidade, de origem e fim. Não existe mais a coisa em si, a referência privilegiada, o significado transcendental fora das relações de poder nessa cosmopolítica das mul-

⁷⁹ Mário de Andrade, “Modernismo e ação,” *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, org. por Jorge Schwartz (São Paulo: Edusp, 2008), p. 546.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 545.

tiplicidades. E toda “posição” é contingente e passível de deslocação (ou de de-posição).

Se o movimento antropofágico buscava devorar o outro para assimilar sinteticamente (e aristocraticamente) apenas suas qualidades, Mário de Andrade procurava escutar os outros, no plural, e dialogar democraticamente a partir das diferenças, que sabia socialmente marcadas por desigualdades. Se Oswald parecia impelido pela descoberta e certeza de uma “fábula normativa” nativa de um mundo sem datas, Mário, ao contrário, sempre foi movido pela procura e pela dúvida no interior da “neblina vasta” que eclipsava a persistência do passado no presente. Não poderia afirmar ou expressar pela erudição livresca uma única cultura brasileira nacional, mas talvez senti-la em sua dignidade plena nas práticas populares. As obras de Mário, lembremos a advertência feita em *Losango Caqui*, são “perguntas” que consagram uma “inquietação gostosa de procurar.” Qualquer resposta sintética e fechada a essas perguntas coloca em perigo o sentido inacabado e aberto das próprias sociedades democráticas. O domínio extraordinário de Mário de Andrade da teoria musical é crucial para entendermos sua posição e pensamento tão próprios no contexto modernista e ainda hoje. Seguiremos nossa pesquisa, por isso, aprofundando a leitura a contrapelo de *Macunaíma* via *Ensaio sobre música brasileira* – seus livros gêmeos fraternos de 1928.

ELIDE RUGAI BASTOS

HENRIQUETA LISBOA:
O LUGAR QUE NINGUÉM OCUPARA

Muito se tem escrito sobre o modernismo, principalmente enfatizando sua importância nos decênios de 1920 a 1940. Grande parte da fortuna crítica assinala seu papel direcionado a combater a estética parnasiana e a renovação da arte. No livro *O modernismo como movimento cultural*, André Botelho e Maurício Hoelz assumem outro caminho, que considero altamente produtivo, indicando que “Mário de Andrade não pensou apenas as diversidades culturais ou a diversidade *em si mesma*, mas antes se mostrou atento às suas relações com os processos duradouros de desigualdades sociais na sociedade brasileira.”¹ Assim, a mobilização pela renovação estética e intelectual, compõe-se de propostas de mudanças mais amplas nas diversas facetas da vida social brasileira. E, como todo processo, estende-se ao longo do tempo, enlaçando várias gerações.

Esses autores consideram o modernismo como movimento cultural que, ao produzir mudanças na cultura da sociedade como um todo, interage de forma conflitiva ou colaborativa com o Estado, o que explicaria o protagonismo político de vários de seus integrantes. Assim, invocam, no decorrer do texto, pontos importantes sobre o papel da participação dos componentes do movimento modernista.

¹ André Botelho e Maurício Hoelz, *O modernismo como movimento cultural. Mário de Andrade um aprendizado* (Petrópolis: Editora Vozes, 2022), p. 15.

O primeiro, problematizar a polarização que, sobretudo, mas não exclusivamente na fortuna crítica sociológica do modernismo, divide o debate sobre a motivação da participação dos modernistas no Estado Novo: de um lado, seus interesses pessoais; de outro, uma autoconcepção de seu papel social como missão que os colocaria acima dos conflitos da sociedade. O segundo, qualificar o sentido próprio das ideias de Mário de Andrade e as políticas públicas que elas buscaram subsidiar.²

Levando em consideração essa argumentação, podemos compreender a importância da vasta correspondência a que Mário de Andrade se dedicou e considerá-la como componente desse movimento cultural, peça básica do conjunto da obra modernista, que se estende às gerações posteriores ao grupo participante da Semana de 22.

Neste texto utilizo a correspondência entre o líder modernista e a escritora mineira Henriqueta Lisboa, poeta, tradutora de poesia e ensaísta.³ Esse diálogo à distância mostra como a tradição modernista representada por Mário ganhou amplos espaços no Brasil incorporando interlocuções marcadas por diferentes vias literárias. Essa troca de cartas entre 1939 e 1945 mostra a construção de uma amizade marcada pela confiança e admiração mútuas. Mais do que isso, de um lado afirma a face orientadora e estimuladora do escritor e, de outro,

² *Ibidem.*

³ Henriqueta Lisboa (1901-1985), escritora mineira, além de poeta, tradutora, ensaísta, se notabilizou como docente de literatura brasileira e hispano-americana. Guardou cuidadosamente cartas recebidas de amigos, familiares, homens e mulheres de letras. As cartas, principalmente as recebidas destes últimos, mostram seu interesse de participação no circuito da intelectualidade do período. Cito alguns desses missivistas: Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Carlos Drummond de Andrade, Oneyda Alvarenga, Alphonsus de Guimaraens Filho, Guimarães Rosa, Jorge de Lima, Jorge Guillén, Roger Bastide, entre muitos outros. Esses importantes documentos encontram-se no Arquivo dos Escritores Mineiros (AEM), da Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

uma interlocutora local, dotada de uma individualidade própria. [...] Assim, se ela se propõe ao diálogo, nele é capaz de inflectir sua particularidade. Ou seja, ao diálogo inter-regional, do particular para o geral, ela acopla questões de gênero, um modo de agir enquanto mulher, pertencente ao campo do feminino, que não é mero eco do masculino. Afirma uma personalidade literária própria que, embora situada num espaço periférico, tanto simbólico como físico, já comporta dimensões do universal.⁴

Embora conservando em sua obra poética algumas potencialidades do simbolismo, Henriqueta incorpora sugestões de Mário de Andrade a seus poemas, reconhecendo que o movimento modernista abriu novas fronteiras à criatividade e abriu espaço permanente à pesquisa estética. Ainda, a partir de seus escritos podemos rever a questão do localismo/cosmopolitismo da cultura brasileira durante um longo período do século XX.

A dama ausente

Mário de Andrade, em carta de 28 de janeiro de 1944 a Henriqueta Lisboa escreve: “tem em você de agora, com certa indecisão, imprecisão de divisão, duas pessoas distintas. Uma delas é o Poeta, e outra é a Professora Católica.”⁵ Trata-se de observação aguda, característica da crítica quase implacável do escritor, ele mesmo também católico, empenhado em compatibilizar seu projeto simultaneamente estético e político. A dua-

⁴ Reinaldo Marques, “Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução,” *Henriqueta Lisboa, Obra completa – Poesia traduzida*, org. por Reinaldo Marques e Wander Melo Miranda (São Paulo: Peirópolis, 2020), p. 13.

⁵ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 28 de janeiro de 1944, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, org. por Eneida Maria de Souza (São Paulo: Ed. Peirópolis; Edusp, 2010) p. 276.

lidade indicada, presente em parte da poesia da escritora mineira, vai amenizar-se com o amadurecimento de sua obra apoiada pela relação que estabelece via correspondência trocada entre 1939 e 1945, com o líder modernista.

Embora reputasse respeitáveis os dois perfis, Mario considera, naquela carta, que “a professora” interfere na produção poética conferindo-lhe um estilo conceituoso; “São certas poesias em que no fim, como se fosse fábula com moralidade, você termina com um conceito ou coisa de alguma forma assimilável a um conceito.”⁶

Pertenciam ambos a um círculo literário em que os homens predominavam,⁷ com poucas interlocutoras femininas, sem esquecermos que o período 1930-45⁸ era propício à submissão das mulheres. Nesse cenário a correspondência entre os dois mostra claramente os lugares assumidos: Mário, o mestre, Henriqueta, a discípula. Mesmo nessas condições, reconhecendo os avanços que as críticas e sugestões trazem a seu trabalho, a poeta procura manter independência. Sua atuação se dá dentro dos limites do possível, como pretendo demonstrar.

Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade encontraram-se poucas vezes pessoalmente, sendo sua relação pautada pela

⁶ *Ibidem*, p. 277.

⁷ Vale lembrar que poucas mulheres participaram da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo alguns registros divulgados apenas quatro artistas tiveram atuação no programa: Anita Malfatti, Regina Gomide Graz, Zina Aita, Guiomar Novaes. Mas, além destas, três intérpretes, embora poucas vezes citadas, aparecem nas sessões dos três dias: a pianista Lucila Guimarães Villa-Lobos e a violinista Paulina D’Ambrósio em atividades importantes na apresentação das músicas de Villa-Lobos; a bailarina Yvonne Daumerie, numa homenagem a Isadora Duncan. Tarsila do Amaral estava, na ocasião, em Paris. Chamo a atenção para o fato de não haver participação de mulheres da área de literatura.

⁸ As restrições aos movimentos sociais, entre os quais encontravam-se as mobilizações feministas, que se acentuaram com as medidas repressivas do Estado Novo (1937), constituem expressão desse processo.

correspondência. As mensagens marcam uma amizade literária expressa em 63 documentos da escritora mineira – cartas, telegramas, postais e bilhetes – e 42 cartas, três bilhetes e dois telegramas de Mário.⁹

Entre 11 e 15 de novembro de 1939 o líder modernista esteve em Belo Horizonte onde pronunciou duas conferências, a primeira intitulada *A dama ausente*. De modo inusual para as mulheres da época, Henriqueta iniciou, então, a troca de cartas justificando a ausência nesse evento. “Um compromisso anterior com a União Universitária Feminina me impediu de admirar de perto, ontem, seu fascinante espírito. [...] Aguardo, porém, o ensejo de assistir à sua segunda conferência e, mesmo, de vê-lo antes, caso me dê a honra de uma visita, o que me causaria extraordinária satisfação.”¹⁰

Mário de Andrade, que conhecia o irmão José Carlos Lisboa, aceitou o convite e visitou a família, agradecendo posteriormente em carta dirigida a ele a oportunidade de conhecê-los. Henriqueta, novamente, tomou a iniciativa, escrevendo-lhe em 31 de dezembro, referindo-se aos elogios que lhe são dirigidos naquela missiva, à oportunidade de trocar ideias e pedindo que opinasse sobre suas poesias. A resposta do escritor, em fevereiro de 1940, dá sequência à correspondência entre ambos, mostrando que o líder modernista era aberto ao diálogo como traço importante do projeto pedagógico que assumiu. Lembro as palavras de Silvano Santiago comentando o tempo dedicado por Mário a essa troca de cartas.

Ao escrever cartas, Mário sacrifica tempo e energia. Poderia estar dispensando-o à sua arte. Se sua obra literá-

⁹ Esse material encontra-se publicado em *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, org. por Eneida Maria de Souza, cit.

¹⁰ Henriqueta Lisboa, “Carta para Mário de Andrade,” 12 de novembro de 1939, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, org. por Eneida Maria de Souza, cit., p. 75.

ria está sendo transitória (o adjetivo é dele), seu ensinamento será perene. É prematura a constatação que orientará toda sua vida: opta cedo pela “arte de ação pela arte.” A ação exercida pelas cartas junto aos mais jovens e carentes de orientação educacional (é preciso não temer a palavra) acaba por ser o produto dum triplo sacrifício: da produção propriamente artística, como estamos vendo, da cultura cosmopolita, a que se aperfeiçoara pela sofisticação intelectual, e dos valores de classe, a que tinha direito por nascimento e formação.¹¹

As cartas a Henriqueta mostram relação descontraída, declaração de amizade, troca de conselhos, lições sobre arte e poesia, confissões íntimas. Já foi assinalada pela bibliografia a importância do diálogo epistolar de Mário de Andrade, que, ao se dirigir a amigos e autores, marca preocupação em preservar o programa estético a que dedicara sua vida.¹² Parte importante da história do modernismo encontra-se nessas conversas à distância. Várias passagens dirigidas a Henriqueta mostram essa preocupação.

Desculpe, Henriqueta, eu estar me confessando assim, diante de você, mas eu creio que já lhe falei uma feita que a minha amizade não tem nada de confortável. Às vezes eu

¹¹ Silviano Santiago, *Ora (direis) puxar conversa* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006), p. 68.

¹² Mário de Andrade preservou as cartas com a condição de serem abertas após 50 anos de sua morte. O projeto “Correspondência reunida de Mário de Andrade,” sob coordenação de Marcos Antonio de Moraes, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que levanta questões relacionadas ao trabalho arquivístico e editorial, já tem publicado livros de vários autores com essa correspondência. Além dessa coleção cito alguns entre outros trabalhos dedicados a essa temática: Silviano Santiago, *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, (Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002); Pedro Meira Monteiro, *Mário de Andrade e Sergio Buarque de Holanda: Correspondência* (São Paulo: EDUSP/ Companhia das Letras, 2012).

me aproveito dos meus amigos pra pôr certas coisas bem a limpo, porque escrevendo eu parece que consigo penetrar mais fundo em mim. A escrita visual me obriga a uma lógica mais inflexível.¹³

Pelo menos dois Mários, entre os trezentos e cinquenta, se expressam nessas cartas. De um lado, o amigo, contando seus problemas, suas decepções, lamentando a barbárie da guerra, citando o papel destrutivo de alguns líderes mundiais, falando de seus sentimentos íntimos, deplorando seu ocasional mau procedimento e pecados, procurando apoio na missivista meiga que “preenche o lugar que ninguém jamais ocupara.”¹⁴ De outro, o crítico, ora cuidadoso, às vezes quase brutal, afirmando ter detestado alguns versos, apontando paralelismos fáceis, denunciando atitude didática e rimas forçadas; ao mesmo tempo, elogiando a poderosa imagem lírica criada pela poeta, sugerindo muitas vezes troca de palavras para conceder leveza ao poema bem realizado. Aborda posições sobre literatura, comenta obras de outros escritores, fala sobre poesia, opina a respeito do papel do intelectual na sociedade, reflete sobre o movimento modernista, revela sua visão sobre a responsabilidade moral do artista, expõe problemas sobre o processo de criação, se estende em reflexões a respeito da arte ser a criação esteticamente possível e não expressão espontânea, sempre na direção de auxiliar a poeta a encontrar real manifestação de si mesma.

Os anos 1930 foram marcados por uma grande mudança no conjunto de autores que compuseram as atividades da Semana de 22, que acentuava fortemente um rompimento com

¹³ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 22 de janeiro de 1943, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., pp. 240-41.

¹⁴ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 24 de fevereiro de 1940, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 81.

a tradição literária brasileira, alguns grupos assumindo posições autoritárias e mesmo impositivas. Mario de Andrade não somava com esses grupos pois, embora preconizasse novas posições em relação à literatura brasileira anterior, não propunha sua demolição, mantendo ligação com vários escritores que, sendo beneficiados com as propostas do modernismo, mantiveram perfil original.

Grandes beneficiários [da Semana de 22] foram aqueles que vieram depois e que, como seria de esperar, tiveram mais tempo para digerir o que então se propunha. Nos primeiros livros de Drummond de Andrade, de Vinícius de Moraes e de Murilo Mendes, entre outros, já se percebe uma nítida separação entre o joio e o trigo. E isso para não falar de poetas como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, cuja formação simbolista opera como anteparo ao influxo modernista de linha oswaldiana.¹⁵

Mário crítico, que figura nas cartas, explicita-se numa linguagem coloquial, sem exageros. Preocupa-se e aconselha Henriqueta sobre o uso da linguagem para garantir ritmo e fluidez nos poemas. Esses conselhos, sem dúvida, levaram a um amadurecimento visível na escritura da autora, sem que renunciasse a suas posições relacionadas à temática marcada pelo cotidiano intimista.

Há partes importantes que jogam luz sobre a visão que Henriqueta Lisboa tem do papel de Mário de Andrade na cultura brasileira e sugere a escritura sobre temas a serem apresentados. Ilustro com carta de 31 de julho de 1941:

Há um outro trabalho que você precisa fazer: o estudo da Semana de Arte Moderna – vinte anos depois. O surto de maior importância da nossa literatura, e do qual foi você o

¹⁵ Yan Junqueira, “Modernismo: tradição e ruptura,” *Poesia Sempre*, n. 1 (1993): 153-68.

esteio, não pode não deve ser estudado senão por você, particularmente nas suas consequências. Veja só Mário. Eu queria que você descansasse, agora quero que você trabalhe bastante! (...) faça o trabalho! Dê-nos seu depoimento!¹⁶

A essa sugestão Mário responde justificando a dificuldade que teria de abordar os problemas e as insatisfações que não lhe saem da memória diante do caminho que tomou o projeto do movimento modernista afastando-se de vários princípios que o definiam no início dos debates do grupo que organizou a semana.

Não, Henriqueta, eu não posso contar a Semana. [...] Seria uma ou várias inferioridades que a altivez do meu espírito me impede absolutamente praticar. Não porque eu seja “maior” que os outros, pelo contrário. SEI que sou menor, mas porque tive certa força, certa honestidade, certa grandeza (não vinda de mim, mas da tradição de minha família) que me fizeram “superior” a muitos. [...] O que eu valho, Henriqueta, e sei que nem é pouco nem é muito. É grande em transição. O que eu valho, talvez fique mais nas cartas e nas formas subalternas da vida, a conversa, a presença do amigo, a força de uma inteligência auxiliar, coisas assim. [...] Como eu poderia contar minhas experiências na Semana, sem demonstrar que o que eu queria era...mais alguma coisa!¹⁷

¹⁶ Henriqueta Lisboa, “Carta para Mário de Andrade,” 31 de julho de 1941, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 161.

¹⁷ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 14 de setembro de 1941, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., pp. 164-66. A conferência de Mário de Andrade em 1942, no Itamarati, “O Movimento Modernista,” abordará o tema proposto por Henriqueta Lisboa. O tom assumido apresenta parte das críticas subentendidas em sua carta a Henriqueta.

Comentando a resposta de Mário, em carta de 9 de outubro de 1941, Henriqueta escreve: “Sonhando cousas geniais você queria naturalmente, que todas elas se realizassem esplendidamente. Eu talvez não saiba avaliar o que se perdeu de sonho, mas sei e sinto o que perdura – uma irradiação profunda e vasta de inteligência pura de pensamento, de verdade, de novidade, de poesia.”¹⁸

Reafirmando a importância da vasta correspondência de Mário de Andrade para a compreensão do movimento modernista, lembro que nela ele descreve a visão que tem de si mesmo: os trezentos e cinquenta. Nessa direção, assinalo, entre as cartas a Henriqueta Lisboa, as observações do escritor sobre seus vários retratos feitos por diversos artistas: Portinari, Segall, Tarsila, Hugo Adami, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho. Criados em diferentes momentos, expressariam os diversos Mários resultantes das transformações históricas e da interpretação de cada um dos artistas. A partir de seus comentários pode-se perceber o perfil afirmado sobre si mesmo nos vários momentos da vida. Aponto a comparação de sua imagem nos quadros de Portinari e de Segall considerando sua afirmação de terem os pintores fixados traços opostos de sua personalidade que, no entanto, se complementam, retratando dois Mários ao mesmo tempo contrapostos e coexistentes.

Como bom russo complexo e bom judeu místico ele [Segall] pegou o que havia de perverso em mim, de perverso, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar (me detestar) o quadro que Segall fez. É subterraneamente certo, mas, sem vanglória, o de Portinari é mais certo, porque é o eu de que gosto, que sou perma-

¹⁸ Henriqueta Lisboa, “Carta para Mário de Andrade,” 9 de outubro de 1941, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 169.

nentemente e que chora, ainda e sempre vivo, mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. [...] Às vezes chego a imaginar que, no caso, o Segall tem mais valor, porque atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus.¹⁹

Mário de Andrade admirava Portinari como pintor e acentua, muitas vezes sua admiração por ele como homem e como artista. Lembra que, quando posava, uma frase do pintor o marcou muito: “Você parece um santo espanhol de madeira, do século treze.”

Sei o que ele queria dizer, vendo atrás de minha feiura dura e minha cor que são bem de madeira, uma bondade, o sujeito bom que ele exigia de mim para me querer bem. E tudo isento daquele sensualismo mais gostoso que iria entrar nas artes com o Quatrocentos e a Renascença. Ele me exigia mais gótico, mais inflexível, mais capaz de quebrar do que torcer.²⁰

Como se vê, Mário se sentia muito à vontade com Henriqueta Lisboa ao falar de si, de suas angústias e de seus problemas. E ela, além de comentar sugestões e conselhos, se sentia à vontade ao declarar seu desconforto em relação aos críticos.

A propósito desse ponto abre-se entre eles um debate que diz muito sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira daquele período e o reflexo dessa posição na literatura. Tendo publicado o livro *O menino poeta*, Henriqueta se ressentiu do silêncio dos críticos. Em carta de janeiro de 1944, diz Mário:

¹⁹ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 11 de julho de 1941, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 159.

²⁰ *Ibidem*, p. 146. Arrisco-me a dizer que, ao se referir à cor da madeira, se trata de uma das raras vezes que Mário se refere à sua condição de mulato (termo usado na época). No quadro de Portinari o contraste com a camisa azul marca bem essa condição. No retrato de Segall, o pescoço marrom difere da face branca.

“Na verdade você não pertence à linhas gerais da crítica da poesia nossa, nem de seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem por reparo.”²¹ Reagindo, Henriqueta lembra que a temática e os problemas abordados nos poemas são questões que atingem o gênero humano, portanto universais.

Justificando a explicação dada anteriormente, Mário reconhece o acerto da resposta, mas acrescenta: “A corrente interessada da crítica nacional, no que ela aliás também se justifica inteiramente, é interessada num sentido revolucionário social. Que absolutamente não é o de você e que você contraria. E ela teria que, devia mesmo, atacar você.”²² Continua mostrando que problemas específicos do Brasil, ou mesmo uma postura nacionalista, não caberiam e mesmo não seriam necessárias ao perfil de Henriqueta como escritora.

Suas condições naturais de educação, de mulher, de profissionalismo público, de concepção muito amadurecida de poesia (e muito legítima) levam você necessariamente (e de católica, me esqueci) a uma universalidade temática e mesmo de concepção e expressão dessa temática, em que o Brasil objetivamente se reflete pouco.²³

Volta a reação da poeta.

Está claro que reconhecimento e respeito a poesia social em casos de intuição extraordinária, porém, desejaria que, mesmo em casos menos raros, ela se firmasse no humano, fosse o complemento do humano. Enquanto não nos defi-

²¹ Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 28 de janeiro de 1944, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 278.

²² Mário de Andrade, “Carta para Henriqueta Lisboa,” 5 de março de 1944, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 282.

²³ *Ibidem*, p. 281.

nirmos ou não nos determinarmos a nós mesmos, não estaremos aptos para avançar no terreno do social.²⁴

É importante lembrar que esse diálogo está inserido no cenário da ditadura do Estado Novo,²⁵ momento alto de censura, intervenção e restrição a movimentos sociais, embora com presença de esparsa contestação a partir de 1943, alimentada por debates sobre o retorno à democracia e pelo processo internacional que levou ao final da segunda guerra mundial.

Críticas e comentários

Os críticos, em geral, explicitavam suas posições políticas nas denominadas “notas de rodapé” sobre literatura, não se limitando a comentar ficção, mas também, livros de temática filosófica ou sociológica. O então jovem Antonio Candido, ligado à área de sociologia na Universidade de São Paulo, figura entre eles, tendo publicado entre 1943 e 1945, no jornal *Folha da Manhã*, 92 rodapés sobre várias discussões de crítica literária. Os analistas lembram que a profissionalização acadêmica em sociologia, bem como sua militância política em grupos de esquerda, atuara fortemente na perspectiva analítica adotada na crítica literária.²⁶ Ele mesmo reconhece certa dureza de posições que o levaram “para o aspecto ideológico o mais que podia; tendia, às vezes, a fazer a avaliação crítica com base na importância ideológica. Nunca cheguei a ser esquemático, nem fanático, mas um pouco redutor.”²⁷

²⁴ Henriqueta Lisboa, “Carta para Mário de Andrade,” 12 de abril de 1944, *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, cit., p. 284.

²⁵ Botelho e Hoelz, “O Estado Novo contra a democracia,” *O Modernismo como movimento cultural*, cit., pp. 147-72.

²⁶ Rodrigo Bastião Ramassote, “Inquietude da crítica literária militante de Antonio Candido,” *Tempo Social*, vol. 23, n. 2 (2011): 41-70.

²⁷ Luis Carlos Jackson, *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002), p. 128.

Amigo de Mário de Andrade, talvez por sugestão deste, escreve uma nota de rodapé sobre o livro de Henriqueta Lisboa, *O menino poeta*, que aquele envia à escritora, dizendo-lhe que o artigo lhe deu uma alegria enorme. Reproduzo algumas linhas do texto de Candido:

No primeiro artigo sobre poesia, falei que às mulheres só são acessíveis os gêneros e o tom menor. Seria preciso ajuntar que no limite, no tom mínimo, as mulheres são superiores aos homens. Há Verlaine, mas Verlaine é um poeta feminino entre todos: o poeta do balbucio e da leveza, que faz o encanto dos delicados. Na sra. Henriqueta Lisboa há muito do poeta francês. [...] Dos pontos que revistamos neste rápido passeio pela poesia menor, a sra. Henriqueta Lisboa é o mais perfeito, o mais senhor dos seus meios técnicos e das possibilidades da expressão.²⁸

Conforme podemos ver no exemplo acima, um certo sectarismo crítico aparece nesses rodapés, conforme foi apontado por Rodrigo Ramassote. “Diversamente das leituras dedicadas aos romances, nas quais a cobrança da participação dos intelectuais adquire uma posição mais discreta e de fundo, nos estudos de poesia Candido assume com maior ênfase a orientação política.”²⁹ Segundo Antonio Candido, a partir de citação de Ramassote

[...] os poetas se organizam segundo um meridiano ideal, havendo os que se colocam à sua esquerda, e à sua direita [...] A segunda atitude caracterizaria os poetas preocupados sobretudo com a expressão do destino individual, construindo um sistema poético em que sobreleva a necessidade de expansão do eu e da obtenção de uma poesia

²⁸ Antonio Candido, “Notas de Crítica Literária III,” *Folha da Manhã*, 21 de maio de 1944, p. 4.

²⁹ Rodrigo Bastião Ramassote, “Inquietude da crítica literária militante de Antonio Candido,” cit., p. 55.

mais ou menos pura, no sentido de bastante a si mesmo e inimiga do tema poético. [...] Os poetas de esquerda tentam transpor este individualismo, maior ou menor, abrindo sua sensibilidade ao mundo e ao semelhante e procurando uma expressão mais total do mundo.³⁰

Essa tipologia apoia a qualificação de Candido que define a alegada poesia de direita como poesia menor. Uma dupla posição ideológica. Mais ainda, porque afirma “que às mulheres só são acessíveis os gêneros e o tom menor.” Lamentável, pois trata-se de atitude anacrônica e abordagem redutora pois inferioriza o lugar profissional feminino na literatura. As observações do crítico são de 1944 e, mesmo no Brasil, em medida tomada com muito atraso, as mulheres tinham direito a voto desde 1932; Carlota Pereira de Queiroz se elegera deputada em 1934; grupos da população feminina, em várias regiões do país, inclusive em Minas Gerais onde residia Henriqueta Lisboa, participaram ativamente na revolução de 1930³¹; era bem conhecida a participação das mulheres europeias na segunda guerra mundial, na resistência contra o nazismo e o fascismo.

Faço breves observações sobre o lugar destinado, pelo autor paulista, ao setor feminino na avaliação crítica divulgada mais de 20 anos passados da Semana de Arte Moderna. Assinalo que estou consciente do fato que a reflexão mais específica a respeito da história das mulheres, a partir das teorias de gênero, se localiza muito mais tarde, em torno dos anos 1980 e não reivindico que a complexa análise da combinação igualdade/diferença fosse debatida quarenta anos antes. Levanto apenas alguns pontos muito simples, mas que consi-

³⁰ *Ibidem*, p. 57.

³¹ Mariana M. Chaguri, “Sobre sonhos, gestos, disputas e palavras. Memórias da participação das mulheres mineiras na Revolução de 1930,” *Suplemento Literário* (Pernambuco: Recife, 01 de junho de 2022), pp. 14-17.

dero esclarecedores do modo pelo qual o discurso adotado localiza marginalmente as mulheres. Mesmo em pontos menores, mas que dão ideia da posição adotada pelo crítico em relação ao lugar da mulher, explicitam essa atitude. Primeiramente indago: por que, no artigo de Antonio Candido a indicação do nome do autor francês não está precedida da indicação “sr.” e a escritora mineira é nomeada “sra.” Henriqueta Lisboa? Creio que podemos qualificar esse uso como forma de subjetivação machista presente na sociedade brasileira como um hábito arraigado. Trata-se de atitude sutil, que poderia ser interpretada como deferência, mas é antes elucidativa da aceitação de um comportamento que considera a existência de dois mundos separados profissionalmente, merecedores de tratamento assimétrico. Mesmo que aquela utilização de tratamento pessoal fizesse parte do senso comum, com o modernismo persiste ainda, na área de literatura, uma discriminação entre autores masculinos e femininos? Creio que sim, pois justifica a análise do livro *O menino poeta* no conjunto de comentários “à poesia menor.” Acentua essa posição: “As conquistas do simbolismo no seu ramo verlainiano [...] nutrem este verso, não obstante modernista, que é uma solução ideal para os tons intimistas e leves do lirismo menor.”³²

As palavras dizem muito e não podemos avaliá-las apenas pelo seu significado linguístico quando foram pronunciadas, mas também no seu sentido histórico-social. Nessa direção, aquelas usadas por Antonio Candido, nesses exemplos, são comuns a expressões e avaliações do tempo em que as editou, mas, inaceitáveis para aqueles que pensam o modernismo em sentido ampliado, das letras à sociedade. Ou ainda, o movimento modernista impulsionando um projeto de mudança de condutas.

No entanto, para amenizar a questão, ressalto que o crítico, nesses mesmos textos, identifica Henriqueta Lisboa como

³² Antonio Candido, “Notas de Crítica Literária III,” cit., p. 4.

poeta e não poetisa. Este último termo, mesmo sendo usado corretamente em português ao indicar o feminino do masculino poeta, havia assumido carga semântica pejorativa e passou a ser contestado pelas escritoras como indicativo de inferioridade e limitação em relação à poesia produzida por mulheres, fora do padrão criado pelos homens, cujo trabalho intelectual era priorizado. O reconhecimento, do então sociólogo paulista, de que homens e mulheres poetas exercem o mesmo ofício, marcou, de fato, um avanço na definição do lugar literário feminino, o que justifica meu estranhamento em relação aos pontos que indiquei anteriormente.

Em *Brigada ligeira*, seu primeiro livro publicado em 1945, Antonio Candido reuniu alguns artigos da já citada coluna semanal “Notas de crítica literária.” Deixou fora dessa seleção, entre outros, os rodapés dedicados à poesia, onde o sectarismo político professado e bastante criticado, se apresentava mais claramente. A observação de Ramassote a respeito desse procedimento mostra a mudança de posições operada pelo crítico.

Minha hipótese é de que a exclusão dos rodapés de poesia de *Brigada ligeira* – que perfazem apenas nove dos noventa artigos publicados – se relaciona à excessiva ênfase na defesa da poesia participante por parte do crítico, o que estava em conflito com a redefinição pela qual ele passava. Esses rodapés evidenciam que a cobrança do engajamento político dos autores estudados levou, de um lado, a uma valorização exagerada de poetas hoje esquecidos e, de outro, a uma visão bastante reticente das tendências poéticas intimistas e formalistas que culminariam logo mais na chamada geração de 1945.³³

³³ Rodrigo Bastião Ramassote, “Inquietude da crítica literária militante de Antonio Candido,” cit., p. 54.

Outra questão, relacionada à posição dos críticos, faz parte das observações de Mário de Andrade sobre a temática da obra de Henriqueta. Em carta já citada anteriormente, o autor lembra que os temas abordados pela amiga estão muito distantes dos interesses dos poetas de então, voltados a escritos com “sentido revolucionário social.” Certamente, com essas palavras não se refere à luta armada, uma vez que a carta de 5 de março de 1944 se localiza em momento de extrema fraqueza política de Getúlio Vargas e da ditadura, os partidos se manifestando pelo retorno à democracia em situações que reivindicam abertura em relação à censura e à repressão. Assim, a expressão “revolucionário social” refere-se, com certeza, a comentários críticos direcionados à supressão da ditadura, à abertura e liberdade de imprensa, à retomada de aspirações anteriormente levantadas, à mudança de regime político, aos ataques à centralização de poder, à censura e ao autoritarismo. Liberdade e interesses gerais do país estavam presentes nesses escritos. Embora se abrisse o ângulo do debate, a consideração sobre o significado de movimentos sociais é bastante restrita. Os textos referem-se diretamente a mudanças institucionais e não ao comportamento coletivo organizado, uma vez que as formas de adesão da sociedade àquelas medidas abriam-se só parcialmente à reflexão sobre aos problemas de desigualdade social e política. Nesse quadro não há referência às atuações dirigidas à supressão da inferioridade atribuída às mulheres.

Como indiquei anteriormente, o ideário sobre o papel social da mulher – uma vez que o movimento feminista fora reprimido naquele momento ditatorial como as outras mobilizações sociais –, denunciava de vários modos, não exclusivamente pela mobilização política, a submissão feminina, embora por grupos restritos. Mulheres atuando profissionalmente se reuniam para agir como grupo diante da situação. Na primeira correspondência com Mário de Andrade, em 1939, Henriqueta Lisboa assinala a importância de sua participação em reunião da União Universitária Feminina, à qual comparecera em detrimento de sua presença na conferência do líder

modernista.

Pergunto, a discussão sobre o lugar subalterno das mulheres não representa denúncia de problemas sociais, crítica à forma como se organiza a sociedade, intenção de contribuir à transformação das relações assimétricas, seja no Brasil ou em outras partes do mundo? Desconhecer esse aspecto é equívoco ótico, uma vez que as mudanças sociais operam segundo várias facetas da sociedade e não apenas institucionalmente. É certo que esses pontos foram, em décadas posteriores, aprofundados em debates enfiados nas teorias sobre micropoder ou, ainda, nas teorias de gênero. Sabemos, porém, que as proposições teóricas não emergem de um dia para outro; são resultado de reflexões e discussões que se constituem em processo desenvolvido conjuntamente a um contexto histórico e linguístico que permite, em certo momento, sua cristalização. Assinalei, no início deste texto a utilização, que considero acertada, da expressão *movimento cultural* usada por Botelho e Hoelz, para denominar o movimento modernista, captando assim, os múltiplos aspectos compreendidos nesse processo.

Na mesma direção, mas diferentemente daqueles autores indicados por Mário de Andrade como revolucionários sociais, a poesia de Henriqueta Lisboa ao falar sobre o cotidiano das mulheres, enfocando os limites impostos pela sociedade brasileira, soma-se à ideia de transformação, ancorada na proposta de expressiva mudança das relações denunciadas como assimétricas. A abordagem, em geral, é na primeira pessoa, porém sua correspondência com Cecília Meireles e Gabriela Mistral mostra uma visão conjuntamente debatida. O clima de depreciação das mulheres escritoras as incomoda muito, embora não as leve a uma militância política que implique participação em movimentos sociais propondo mudanças político-institucionais.

As cartas entre elas enfocam vários aspectos, desde o cotidiano doméstico que retira tempo dedicado à literatura, à situação marginal na área em que as colocam os críticos, até à necessidade de ampliação do acesso às mulheres aos vários

níveis escolares, à criação de escolas nas quais meninas e meninos frequentem o mesmo espaço e à maior participação feminina no espaço público. Não é sem importância o fato de as três escritoras dedicarem-se ao magistério com o sentido de operar essas mudanças.

A desqualificação das mulheres como intelectuais está presente não apenas na consideração já citada, de acessibilidade só a temas menores. Muitas vezes é mais agressiva: “escrever versos é tanto quanto diferente de empunhar um baton de rouge ou um arminho de pó de arroz,” como diz Abgar Renault.³⁴ Ou ainda, nas declarações de Cecília Meireles que lamentam visão distorcida: “porque hoje em dia, quando se ouve falar numa mulher que escreve, ninguém procura saber o que essa mulher escreve; diz-se logo, ‘ela escreve’, e pelos olhos passa uma figura de mulher masculinizada, tipo de sufragista, pisando duro, sobraçando uma pasta e calçando sapatos Brogue.”³⁵

Várias ocorrências na própria área da literatura são, também, indicativas de desconsideração do papel das mulheres na área literária. Em 1938 a Academia Brasileira de Letras concedeu o prêmio de poesia, entre 29 concorrentes, a Cecília Meireles pelo livro *Viagem*, a primeira mulher a recebê-lo em mais de quarenta anos de existência da ABL. Vários acadêmicos se pronunciaram contra a decisão da comissão, composta por Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e João Luso. Diante do desencontro de opiniões, o prêmio foi dividido entre a poeta e o segundo colocado, Wladimir Emanuel. A razão da polêmica foi a ausência de temática nacionalista no livro da escritora, como anteriormente vimos ser a “acusação” dos críticos em relação ao livro *O menino poeta* de Henriqueta

³⁴ Abgar Renault. *Musa. Risos e Sorrisos*, s.l., abril, 1926, p. 7.

³⁵ “Carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa.” Acervo Escritores Mineiros, Belo Horizonte, UFMG.

Lisboa. Mais ainda, o discurso que Cecília Meireles faria na cerimônia de entrega dos prêmios foi censurado e, ela, indignada, recusou-se a lê-lo. Porém essas ocorrências também indicam que as mulheres de letras não receberam pacificamente a tentativa de exclusão e a partir de seus contatos e, principalmente sua obra enfrentaram o descaso e a rejeição.

É preciso lembrar que a polêmica em torno da premiação de Viagem, seguida da censura prévia da Academia ao afinal suspenso discurso da poetisa premiada, é reveladora também das circunstâncias em que a escrita das mulheres constrói seus alicerces no Brasil da primeira metade do século XX, contribuindo para o estabelecimento de uma história da literatura de autoria feminina no Brasil.³⁶

Gabriela Mistral, vivendo no Brasil durante os anos da ditadura do Estado Novo, como representante diplomática do Chile, em carta à amiga Henriqueta Lisboa fala da restrita recepção de sua obra entre os críticos brasileiros: “Yo nunca fui persona grata en Brasil. Minas fue para mí otro mundo y lo recuerdo bien.”³⁷ Logo após a escritora chilena ter recebido o prêmio Nobel em 1945, Cecília Meireles escreve a Henriqueta:

Ando desgostosa com certa malevolência com que a imprensa tem procurado nublar a alegria de Gabriela com o prêmio Nobel. Espanta-me que os homens insistam em cultivar seus poderes de ódio, quando os de amor são tão mais fecundos e deliciosos! Oxalá Gabriela não se demore aqui, - para não sofrer coisas mesquinhas. Por muito que eu a estime e deseje perto, oxalá parta logo para a América,

³⁶ Ana Maria Domingues de Oliveira. “Viagem entre Brasil e Portugal,” *RCL, Convergência Lusitana*, n. 36 (2016): 37.

³⁷ Henriqueta Lisboa, “Depoimento da Tradutora,” *Henriqueta Lisboa, Obra completa – Poesia traduzida*, org. por Reinaldo Marques e Wander Melo Miranda (São Paulo: Peirópolis, 2020), p. 314.

onde talvez a compreendam melhor, onde a aceitem com seu prêmio, sem restrições – porque já muitos americanos o receberam também.³⁸

Como se vê, a correspondência proporciona às mulheres escritoras um espaço de sociabilidade entre seus pares, e, certamente, aciona a circulação de suas ideias e reconhecimento na área, mesmo se a crítica literária, de modo quase geral, não as reconheça.

O “lugar” da mulher

A obra de Henriqueta Lisboa reflete e, mesmo aponta, acontecimentos, dilemas, mudança nas relações sociais, complexidade dos temas e influências que caracterizam o século XX até pelo menos os anos 1980. Como exemplo, os movimentos feministas desse período, com seus altos e baixos, ganham espaço importante em seus escritos, não necessariamente com os tons da militância, mas absorvendo seu conteúdo. Esse aspecto não lhe rendeu, entre os críticos, a avaliação de poeta interessada pela sociedade brasileira - sua obra é comparada não ao conjunto da produção literária de seu tempo, mas à de outras escritoras líricas – Cecília Meireles e Gabriela Mistral – um dos indicativos do predomínio masculino na área de literatura e da desigualdade social.

Passo agora a mostrar como poemas dessa autora, apresentam acolhimento aos debates e reivindicações das mulheres em conjunturas diversas até os anos 80 do século XX. Esse acolhimento, longe de ser conceitual é vívido, apoiado nos princípios que nomeia para a comunicação humana: “a de se conhecer introspectivamente e a de travar relações com o

³⁸ *Ibidem.*

mundo exterior.”³⁹ Não deixo de reconhecer as oscilações e/ou posições tradicionais de Henriqueta, em relação à questão própria de alguns momentos de sua vivência social. É certo que a experiência advinda do tempo e do espaço não operam, na constituição do *self*, a partir de uma temporalidade linear. O processo de socialização combina elementos subjetivos e objetivos de modo por vezes contraditórios. No entanto, procurarei mostrar que nos textos de Henriqueta Lisboa há uma explicitação crescente sobre a questão feminina com o passar dos anos, mesmo com vaís e vens, certamente produto de sua experiência, amadurecimento, posse de meios linguísticos e técnicos mais adequados para externalizar suas ideias.

A produção literária pode agir na direção de consolidar socialmente os efeitos das mudanças que os movimentos sociais propõem para a formalização de políticas públicas e sua aceitação pela sociedade. Como lembrei, faz parte do movimento cultural. Caminha, pelo fato de alcançar um público amplo reproduzindo-se no tempo, para demonstrar a legitimidade das denúncias dos conflitos, embora estes, geralmente, encontrem barreiras nas fronteiras institucionais estabelecidas ao longo da história. No desenvolvimento de sua produção poética, Henriqueta Lisboa mostra, com sutileza e precisão, a desqualificação, o condicionamento e os limites impostos às mulheres na sociedade brasileira. Sem sugerir que exista uma linearidade nessa construção, mostro em primeiro lugar, como a partir do avanço de sua obra, localizando passagens de seus poemas, a questão atua num *crescendo* que ganha status de tema provocador de mudanças.

Desde o início de sua escritura poética, muitos dos poemas remetem à condição subalterna que é imposta às mulheres, questiona essa situação e quer rompê-la: “Quero nas pla-

³⁹ Henriqueta Lisboa, “Expressão e comunicação,” *Obra completa – Prosa*, cit., p. 129.

gas anônimas/ deixar marca de meus joelhos,/ para subir ao Tabor,” diz em *Velário*, reunião de poesias escritas entre 1930 e 1935. Ou ainda, “Rincão de paz, ilha de sombra/ nada haveria de mais cômodo./ Rincão de paz para ignorar/ estas cousas que são tão claras.”⁴⁰ E mostra, desde sempre, sua intenção de buscar caminho diferenciado.

Henriqueta tem consciência da singularidade da condição de mulher de letras, que se opõe ao modelo desenhado pela sociedade e rotineiramente aplicado. No livro *Prisioneira da noite*, publicado em 1941, com poesias escritas entre 1935 e 1939, afirma, em “Singular,” não aceitar passivamente a vida caseira que parece traçada para a vivência feminina:

Em vez de amar singelamente/ uma casa pequena com jardim, / uma varanda com pássaros,/ uma janela em que ao sereno há uma bilha de barro,/ um pessegueiro, uma canção e um beijo/ o pessegueiro de seu pomar,/ a canção popular/ e o beijo que poderia alcançar/ a minha musa ama precisamente/ o que não existe neste lugar.⁴¹

A respeito do livro *Prisioneira da noite* Mário de Andrade compreende perfeitamente o desconforto da poeta.

Henriqueta Lisboa é uma prisioneira consentida. O que lhe faz o caráter mais especial da sua qualidade poética é mesmo essa alegria esvoaçante e ácida de um coração magoado. [...] Há todo um esplendor, todo um arrebatamento, toda uma felicidade sufocada com altivez, conscientemente. E o coração magoado sorri.⁴²

⁴⁰ Henriqueta Lisboa, “Rincão de paz, ilha de sombra,” *Obra completa* – *Poesia*, cit., p. 239.

⁴¹ Henriqueta Lisboa, “Singular,” *Obra completa* – *Poesia*, cit., p. 91.

⁴² Mario de Andrade, “Coração magoado,” *O empalhador de passarinho* (São Paulo: Editora Martins, 1972), p. 260.

Em *A face lívida*, 1945, dedicado à memória de Mário de Andrade falecido naquele ano, com textos escritos entre 1941 e 1945, a autora escreve: “Pago caro o orgulho/ de buscar na vida/ aquilo que busco.”⁴³

A ideia de inevitável “prisão feminina” é sugerida em vários outros poemas. Em *Flor da morte*, publicado em 1949, com poesias escritas entre 1945 e 1949, “Jaulas” reporta: “Com farrapos ou plumas,/ cerceando balbucios ou vascas,/ é o berço minúscula/ jaula.// A cela, a varanda, a casa,/ o jardim, a cidade,/ com seus itens e suas parlendas,/ são enredos – de vime ou de ferro – / de uma próspera/ jaula.” Continuando, mostra que graças a essa repetição ao longo da vida, a mulher internaliza os limites e fronteiras impostos e, considera normal que apenas um destino lhe seja reservado, pois “Também o cérebro: de si próprio/ arquiteto e/ jaula:/ cego além dos relâmpagos.”⁴⁴

Mais tarde, tendo já recebido vários prêmios de literatura e homenagens de seus pares - entre outros, o prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras, a medalha de *O Malho*, ou ainda, ingressado na Academia Mineira de Letras –, em publicação de 1969, lembra que vive intranquila na área a que se dedica:

É de sempre, não de hoje./ Caminhas em terreno/ arenoso,
a um troço/ poderás enterrar-te/ na ara do sacrifício./
Pois avarenta, a glória/ arrepente-se a tempo/ de haver brilhado ao sol/ a própria moeda:/ vingase pelo avesso/onde
o valor se avilta/ o veneno na cauda.⁴⁵

Em sua última coletânea de poemas *Pousada do ser*, livro publicado em 1982, a visão crítica sobre a posição da mulher é

⁴³ Henriqueta Lisboa, “Orgulho,” *Obra completa – Poesia*, cit., p. 211.

⁴⁴ Henriqueta Lisboa, “Jaulas,” *Obra completa – Poesia*, cit., p. 311.

⁴⁵ Henriqueta Lisboa, “Ídolo,” *Obra completa – Poesia*, cit., p. 511.

bem explícita, certamente provocada pelo debate internacional mais aberto em relação à temática, assim como no Brasil. Tomo como ilustração “Modelagem/Mulher,” apresentando-o integralmente.

Assim foi modelado o objeto;/ Para subserviência./ Tem
olhos de ver e apenas/ Entrevê. Não vai longe/ Seu pensa-
mento cortado/ Ao meio pela ferrugem/ Das tesouras. É
um mito/ Sem asas, condicionado/ Às fainas da lareira./
Seria um cântaro de barro afeito/ A movimentos incipien-
tes/ Sob tutela./ Ergue a cabeça por instantes/ E logo
esmorece por força/ De séculos pendentes./ Ao remover
entulhos/ Leva espinhos na carne./ Será talvez escasso um
milênio/ Para que de justiça/ Tenha vida integral./ Pois o
modelo deve ser/ Indefectível segundo/ As leis da própria
modelagem.⁴⁶

Trata-se de um dos últimos poemas de Henriqueta que faleceu em outubro de 1985.

Volto à colocação inicial deste texto, o modernismo se caracteriza como um movimento cultural que se constitui em iniciativa articulada visando a alteração e seleção de recursos culturais que permitem a reflexividade sobre a vida social, como sugerem Botelho e Hoelz.⁴⁷ Os poemas de Henriqueta Lisboa, indicados ao longo desta reflexão, ao colocarem em questão a situação subalterna da mulher na sociedade brasileira, se somam à crítica social que constitui elemento centralizador da formulação de Mário de Andrade. Nesse sentido, fazem parte do esforço do líder modernista de fazer avançar a mudança, proposta para arte e literatura, a uma fronteira que

⁴⁶ Henriqueta Lisboa, “Modelagem/Mulher,” *Obra completa – Poesia*, cit., p. 747.

⁴⁷ Botelho e Hoelz, *O modernismo como movimento cultural*, cit., p. 237.

compreende transformação das relações sociais no Brasil, buscando a superação das desigualdades que as limitam. Como disse em entrevista poucos dias antes de sua morte “O poeta, o artista está educado por século e meio de arte gratuita, não-participante, socialmente conformista, distanciadora de classes, a serviço da classe dominante e para gozo dela. Pois cabe a ele, é seu dever, se reeducar.”⁴⁸ Creio que, não tendo feito parte dos primeiros momentos do movimento modernista, simbolizado pela Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo assim, os ecos renovadores provocados por essa mobilização, não só na literatura, mas, na sociedade, que se estenderam às novas gerações, alcançaram de modo decisivo a formação e a obra de Henriqueta Lisboa, permitindo que a qualifiquemos como autora de uma obra renovadora.

⁴⁸ Entrevista de Mário de Andrade a Homero Senna publicada na *Revista d'O jornal*, em 18 de fevereiro de 1945.

FLASHES AUTOBIOGRÁFICOS E CRÍTICA DE ARTE
EM *L'OCCHIO DEL POETA* DE MURILO MENDES

L'occhio del poeta, livro em italiano que reúne textos críticos sobre artes plásticas, análogo ao seu correspondente em português *A invenção do finito*,¹ foi organizado por Luciana Stegagno Picchio (1920-2008) e publicado pela primeira vez em 2001 na Itália. O livro é composto por cinquenta e dois textos escritos entre 1958 e 1973 para catálogos de exposições de artistas plásticos, sobretudo italianos. A maioria dos textos foi submetida à revisão ou traduzida do português para o italiano por Antonio Tabucchi (1943-2012), Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobbi (1920-1981), entre outros. Há sete textos que foram traduzidos para o francês e publicados nos *Papiers* (1994) e um que foi traduzido para o espanhol (o texto sobre Emilio Vedova). Dos cinquenta e dois textos, vinte e um foram publicados, alguns com pequenas modificações, em *A invenção do finito* (1994); quatro em *Retratos-relâmpago* (1973, primeira série e 1994, segunda série); três em *Convergência* (1970); quatro em *Ipotesi* (1977); quinze haviam sido publicados somente em catálogos, sobretudo na Itália, e cinco eram

¹ *A invenção do finito* reúne trinta e oito textos, que, assim como os de *L'occhio del poeta*, são divididos por ordem alfabética. Marta Moraes Nehring analisou o conhecimento, por parte do poeta, das vanguardas artísticas dos anos sessenta e setenta, nos capítulos “O amigo Magnelli” e “Grécia e arte cinética” de *Murilo Mendes crítico de arte: A invenção do finito* (São Paulo: Nankin, 2002), pp. 103-68.

inéditos (inclusive o texto sobre Morandi). Esses “reaproveitamentos” de textos em mais de uma publicação (característica da fase italiana) serão sinalizados ao longo da análise.

L'occhio del poeta, cujo protagonista principal é o diálogo estabelecido entre a pintura e a poesia, fornece informações relevantes sobre a relação de Murilo Mendes com as artes plásticas italianas: há vinte e nove textos sobre artistas (italianos ou estrangeiros) que trabalharam na Itália nos anos sessenta e setenta. Os artistas plásticos analisados são, sobretudo, pintores contemporâneos abstratos, informais, concretos e geométricos. Alguns artistas são bastante conhecidos pelo grande público, como Rafael Alberti, Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Magnelli, Giorgio Morandi, Gino Severini, Giuseppe Capogrossi, Piero Dorazio, Achille Perilli. O interesse de Murilo pela arte abstrata é comprovado inclusive pela carta escrita para o diplomata brasileiro Roberto Assumpção em 26 de março de 1960, na qual declara que, numa conferência em Milão sobre arte brasileira: “preferi falar sobre os gravadores e os pintores concretos; é o que mais me interessa no momento.”² Estão reunidos também, em *L'occhio del poeta*, textos sobre artistas plásticos brasileiros como Roberto De Lamônica (gravador), Arcangelo Ianelli (escultor e pintor), Franz Weissmann (escultor) e Alfredo Volpi (pintor ítalo-brasileiro). Alguns textos tratam de artistas das mais variadas nacionalidades (Japão, Equador, Chile, Peru, Rússia) que moravam e expunham na Itália naqueles anos, sobre os quais Murilo escreveu analisando diversos aspectos e elementos de suas obras. Partindo do pressuposto que os elementos conceituais são praticamente os mesmos entre as diferentes expressões artísticas, o poeta constrói seus textos numa linguagem que permeia a prosa e a poesia: alguns foram escritos

² Júlio Castañon Guimarães, *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção* (Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007), p. 72.

“prevalentemente” em prosa, ainda que poética, e outros são poemas com uma intenção analítica, reflexiva. Na maioria dos casos, Murilo cria uma forma híbrida, ao realizar a reflexão crítica através de seu olhar de poeta e ao direcionar, para a prosa, o ritmo e as figuras de linguagem da poesia. Os poemas da fase italiana, em geral, assumem uma função crítica e analítica ao refletir sobre determinado artista, seja ele pintor, gravador, escultor, arquiteto ou músico. Nesse sentido, a ruptura dos limites entre gêneros³ e a interdisciplinaridade são realizadas de forma quase espontânea, diríamos: como ferramentas adquiridas a partir do olhar “universal” do poeta sobre a arte em suas variadas formas de expressão. Para Júlio Castañon Guimarães, é difícil delimitar as fronteiras entre poesia, textos de crítica e prosa “criativa” do poeta.⁴ O grande número de citações dos mais variados autores, o uso de outras línguas (o inglês, o francês, o espanhol) e a referência constante a outras linguagens artísticas (não somente às artes plásticas, mas também à música e ao cinema) caracterizam o que Castañon chamou de “interação globalizante”: Murilo Mendes adquire em seu período final uma dimensão de fato cosmopolita.⁵ De forma semelhante, Luciana Stegagno Picchio avalia que Murilo, chegando em Roma condicionado por uma língua *outra*, dialogou com artistas visuais, numa “linguagem universal.”⁶

³ Para o crítico italiano Giulio Carlo Argan, “qualche volta il testo critico conserva la metrica della poesia, più spesso nasce come fatto poetico e poi, in una seconda stesura, si configura come prosa e si serve con discreta e spontanea proprietà della terminologia tecnica della critica d’arte” (Giulio Carlo Argan, “I ventagli di Murilo Mendes,” *L’occhio del poeta*, org. por Luciana Stegagno Picchio [Roma: Gangemi, 2001], p. 25).

⁴ Júlio Castañon Guimarães, *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes* (Rio de Janeiro: Imago, 1993), p. 59.

⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶ Luciana Stegagno Picchio, “Introduzione,” Murilo Mendes, *Ipotesi* (Milão: Guanda, 1977), p. IX.

Outro elemento de destaque do livro é preocupação do poeta com a desvalorização da tradição humanística,⁷ no mundo contemporâneo, como consequência do avanço descontrolado e, por isso, destruidor da tecnologia, da ciência, dos modismos e dos interesses econômicos indiscriminados em campo artístico. Como foram escritos, sobretudo, para catálogos de exposição, os textos estão imbuídos de um caráter efêmero e ocasional do qual Murilo não desgostava, como afirma Argan.⁸ Nessas homenagens ocasionais, regidas por uma escolha de gosto e pelo conhecimento íntimo, os elementos estilísticos individuados nas obras de arte, pelo poeta, correspondem ao mesmo material estético, às técnicas e às imagens recorrentes nos seus livros de poesia do período: *Siciliana* (1959, texto bilíngue), *Convergência* e *Ipotesi*. Nesse sentido, *L'occhio del poeta* é fundamental do ponto de vista hermenêutico, pois constitui um verdadeiro laboratório, no qual o autor faz declarações de poética, expõe suas ferramentas estéticas e compartilha com o leitor suas inquietações sobre aspectos temático-estilísticos. Segundo Argan, Murilo:

Scriveva d'arte non perché volesse fare della critica, ma perché, essendo poeta e quindi linguista o filologo, lo interessava il linguaggio dell'arte e anche quello della critica, di cui sentiva l'intrinseco legame a quello dell'arte. Preoccupato sempre della vitalità dell'immagine, non poteva ignorare le relazioni e le associazioni tra immagini visive e immagini fonetiche; il linguaggio della critica era appunto il nesso tra le due versioni dell'immagine.⁹

⁷ Aspecto colocado em evidência por Marta Moraes Nehring (*Murilo Mendes crítico de arte: A invenção do finito*, cit., p. 182): “Mas há outra questão presente na crítica de arte muriliana: a perspectiva da falência da tradição humanista.”

⁸ Segundo Argan, “non dispiaceva a Murilo il carattere occasionale ed effimero di questa sua letteratura” (*I ventagli di Murilo Mendes*, cit., p. 26).

⁹ Argan, *I ventagli di Murilo Mendes*, cit., p. 29.

O tom memorialístico com o qual o poeta recorda seus encontros e seu diálogo com pintores e escultores, através de um conhecimento direto (segundo a junção vanguardista de arte e vida) de quase todos os artistas analisados, prevalece como marca desses fragmentos crítico/autobiográficos. Nehring ressaltou o “vínculo afetivo” e a “delicadeza” dos artigos de crítica reunidos em *A invenção do finito*.¹⁰ Murilo, vale ressaltar, escreveu no artigo “A poesia e o nosso tempo,” de 1959, que não acreditava que a afetividade pudesse desaparecer do campo da poesia e que “a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo.”¹¹

Para aprofundarmos o tema da relação entre arte e vida na obra do poeta mineiro, recorreremos à análise linguística de onze textos do livro, nos quais as referências autobiográficas são explícitas e inerentes à crítica de arte.

Flashes autobiográficos

“Rafael Alberti” é um texto que foi redigido para uma exposição na galeria Rondanini em Roma, em 1972, do amigo, poeta e pintor espanhol (1903-1999). Há outro texto em *Retratos-relâmpago* dedicado a Rafael, no qual Murilo reconstrói o convívio praticamente cotidiano que os dois mantiveram na capital italiana, onde Alberti morou por muitos anos, exilado da Espanha franquista: “amigo e vizinho – a via del Consolato está bem próxima – encontramos-nos vez por outra no bairro, fazemos um passeio a quatro, incluindo Saudade.”¹²

¹⁰ Nehring, *Murilo Mendes crítico de arte: a invenção do finito*, cit., p. 37.

¹¹ Murilo Mendes, “A poesia e o nosso tempo,” *Presença da Literatura Brasileira III*, org. por Antonio Candido e José Aderaldo Castello (São Paulo: Difel, 1967), p. 180.

¹² Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994), p. 1222.

Alberti em Roma vivia com sua esposa, Maria Teresa León, “sobrinha de *Don Ramón Menéndez Pidal*, aguda exegeta de Doña Jimena e Gustavo Adolfo Bécquer,” resumindo “na sua pessoa, na sua ação, nos seus textos, a quintessência intelectual feminina da Espanha.”¹³ No texto de *L'occhio del poeta*, Murilo¹⁴ ressalta a conjunção, na obra do amigo espanhol, da poesia com a pintura, visto que Alberti, além de pintor, escreveu um livro, *A la pintura*, dedicado a esta arte. “Pintar la Poesia/con el pincel de la Pintura” são versos emblemáticos de Alberti, citados por Murilo, que sintetizam a aproximação entre os textos de Alberti e suas gravuras (como, por exemplo, *Los ojos de Picasso*), litografias e desenhos. No *retrato-relâmpago*, Murilo recorda ainda o espírito revolucionário do amigo, “o mais politizado dentre os poetas de sua geração,” e que “fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica.”¹⁵

O poema “Jean Arp” foi escrito em 1968 sobre a obra do pintor, escultor e poeta alemão (1887-1966), um dos criadores do movimento *dada* e da primeira exposição surrealista em Paris em 1925. Esse poema foi publicado postumamente em *Ipotesi*, em 1977. A Arp, Murilo dedicou também um “retrato-relâmpago” (escrito em 1973) e um texto em francês de 1963, *Collage pour Arp*, reunido nos *Papiers*. Por sua vez, Arp havia escrito um texto para Murilo em 1955, intitulado “Souvenir Mendes”, incluído em seu livro *Jours effeuillés*. O poema de Murilo faz referência aos “objetos mágicos” das criações de Arp: um leão verde, uma borboleta vermelha, gnomos, fadas que dançam na floresta de Meudon. Nessa cidade francesa estava localizada a casa do artista, onde Murilo foi visitá-lo em 1954, conforme referido no “retrato-relâmpago,” no qual, por

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Mendes, *L'occhio del poeta*, cit., p. 38.

¹⁵ Mendes, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 1223.

sinal, à semelhança do poema, todos os parágrafos iniciam com o nome Arp. Meudon, lugar onde a cultura alemã e a francesa estão próximas, influenciou a obra do artista: “Deixando sua floresta privada de Meudon, floresta animada tanto de esculturas quanto de árvores e pássaros, regressa ao estúdio, gaiola de vidro onde espera o demônio criador, sempre em ato.”¹⁶ Embora Arp amasse essa natureza, nunca a *reproduziu*, por ter escolhido *produzir*, criar novas invenções como “a flormartelo, a flor-tecedeira, a mesa-floresta, a cabeça-bigode, o umbigo alado,” atingindo “o vértice da consciência criadora experimental.”¹⁷ Artista que trabalhou coletivamente, com outros pensadores e criadores, Arp, para o poeta mineiro, resume a “quintessência do dadaísmo e do surrealismo.” Dele Murilo se sente próximo quando “contesta a mecanização e o excesso de racionalismo do mundo moderno.”¹⁸ Murilo se aproxima conceitualmente de Arp também quando sublinha a importância da interseção entre expressões artísticas diferentes que se complementam e se enriquecem: a poesia, as artes plásticas e a música (“il canto lirico e orfico”). O próprio Murilo recorreu à música contemporânea atonal e ao jazz, para criar rupturas rítmicas em seus poemas; e se serviu da pintura, sobretudo a surrealista, como base para a elaboração de imagens dissonantes. O universo órfico e o mundo do sonho estão conectados com a dissonância plástica, realizada através do encontro entre arte e poesia proposto por Arp: “o escultor Arp incita com efeito o poeta Arp a extrair a forma do pensamento, a organizar todas as coisas, mesmo o canto lírico e órfico. Mesmo o sonho.”¹⁹

Quanto a “Piero Dorazio,” de 1970, trata-se de um texto dividido em duas partes, publicadas em *A invenção do finito*

¹⁶ *Ibidem*, p. 1274.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

com os títulos “Piero Dorazio” e “Dorazio e o quadro.” O segundo texto foi traduzido para o italiano por Antonio Tabucchi e já havia sido publicado no catálogo de uma exposição em Todi em 1975. No primeiro texto, um quadro do pintor italiano Dorazio (1927-2005) “deseja” a própria autonomia, ao “julgar” o artista²⁰; essa imagem, na qual estão invertidas as funções entre pintor e quadro, retorna mais adiante (“Il pittore sarà la metafora del quadro. Quest’ultimo giudicherà il pittore”). Murilo destaca a capacidade de Dorazio de “planejar” a obra e de fugir das soluções retoricamente sentimentais, adotadas às vezes “até no campo do *action painting*.”²¹ Num tom autobiográfico, Dorazio confessa-lhe que a pintura para ele é um engajamento moral: “l’uomo si arricchisce molto di più attraverso le esperienze morali che non attraverso quelle materiali o fisiche.”²² Murilo valoriza a aproximação entre a linguagem da pintura e a linguagem da música na obra de Dorazio, ao comparar seus quadros aos prelúdios de Bach.²³ Tendo abandonado o expressionismo romântico, Dorazio concebe a pintura, segundo Murilo, como uma “revelação dinâmica de forças” e o processo estético como algo “organicamente visual.” Desprovido de saudade pelo figurativismo, Dorazio acabou tornando-se mais figurativo do “que os campeões do figurativismo moderno” pelo uso “não caótico” que fez da cor. Argan, citado por Murilo, afirma que a pintura de Dorazio orienta “a atividade da nossa consciência numa direção que seja também estética.”²⁴ A criação, por parte do artista, de pontos de luz que parecem vibrações do ar é definida como “umanesimo visivo” por Murilo. As últimas frases do primeiro texto são perguntas angustiantes, dúvidas sobre a “salvação da

²⁰ Mendes, *L’occhio del poeta*, cit., p. 82.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 84.

pintura” por parte de Dorazio. Trata-se da “salvação,” segundo o poeta, do amor pela luz: “Riusciranno Dorazio ed alcuni altri a salvare ciò che sembra perduto per sempre? Faranno essi in modo che si ritorni a parlare di quadro e pittura non tra virgolette? Riusciranno a destare di nuovo l’amore per la luce? That is the question.”²⁵

No segundo texto, Murilo afirma que as influências de Dorazio (entre outros, Matisse, Moholy-Nagy, Magnelli) não foram fruto de modismos passageiros ou de uma adesão esporádica, mas encontros fecundos que o fizeram “exemplo de fidelidade à sua lei interior.” Em mais uma nota autobiográfica, o poeta lembra-se de ter presenciado Dorazio no ato de pintar em seu estúdio em Roma:

Perfino quando maneggiava i pennelli e le tinte non abbandonava la parola, sottolineando, con forza polemica, gli avvenimenti attuali, provvisto di un dono acuto di analisi e di scelta critica. Temendo che il dialogo alterasse la linea del suo lavoro, evitavo di interromperlo. Mi sorprendevo di scoprire il quadro finito: la trama complessa di mille fili si rivelava sempre unita, erede della tradizione di un antico pittore fiammingo o di un artigiano di tappezzeria medievale: in una limpida continuità.²⁶

Murilo ressalta, também, a permanência de elementos clássicos na obra de Dorazio, reelaborados através de um diálogo dialético entre a tradição e a invenção. Segundo Murilo, Dorazio recorre, em suas obras, a instrumentos expressivos tradicionais, enriquecidos por uma nova concepção do uso da cor e por um “lirismo polêmico.” O quadro *Tutto a punto* evoca imagens de uma modernidade apocalíptica, onde transitam o velívolo D-galaxy 9, o napalm, o Pentágono, a guerra do

²⁵ *Ibidem*, p. 85.

²⁶ *Ibidem*, p. 86.

Vietnã, os espaços interestelares, o cosmonauta, a lua e a televisão. “O poeta, o inconformista, o franco-atirador Murilo Mendes,” como ele mesmo se autodefine, conclui o texto, solidarizando-se com Dorazio nessa aventura perigosa que é enfrentar o peso de nosso tempo com seus contrastes e suas lacerações.²⁷

“Max Ernst” é um texto que inicialmente havia sido publicado como a segunda parte de um *retrato-relâmpago* dedicado ao artista. Existe também a versão francesa intitulada “Hommage à Max Ernst,” nos *Papiers*. Ernst (1891-1976), pintor e escultor alemão, foi um dos fundadores do grupo *dada* alemão, tendo aderido, em seguida, ao surrealismo de Breton. Utilizou em suas obras, além do *collage*, técnicas como *frottage*, *grattage* e *dripping*. O texto em português, o “retrato-relâmpago,” inicia com uma nota autobiográfica: “Max Ernst recebe-me num hotel de Paris, já que no momento está sem casa.”²⁸ Durante a conversa, Ernst recorda seu relacionamento com o surrealismo, a ruptura com o movimento e a sua concepção do artista como autônomo franco-atirador:

Orientada a conversa para o surrealismo e sua missão de vanguarda entre as décadas 20 e 30, o pintor vai resumindo as dificuldades que teve com o grupo, até a ruptura definitiva em 1938, quando alguém, credenciado, procurou-o com o fim de informá-lo que por motivos políticos cada surrealista deveria empenhar-se em sabotar em todas as maneiras possíveis a poesia de Paul Éluard. Nasceu então o franco-atirador, o independente Max Ernst.²⁹

Murilo, em seguida, confessa o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento de sua poesia a descoberta de um livro de

²⁷ *Ibidem*, p. 87.

²⁸ Mendes, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 1247.

²⁹ *Ibidem*, p. 1248.

fotomontagens como *La femme 100 têtes* (1929), comparável no plano literário, segundo ele, somente com as *Illuminations* (1875) de Rimbaud. De resto, Murilo destaca algumas semelhanças entre a pintura de Ernst e a poesia de Rimbaud, como a predisposição à criação de atmosferas mágicas, a representação de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão pelo enigma (nesse aspecto, Ernst pôde contar com a influência de De Chirico em sua fase inicial).³⁰ No texto de *L'occhio del poeta*, Murilo propõe, como forma de homenagem, doze títulos para quadros imaginários de Ernst. Ao recorrer à estratégia da invenção dos títulos, o poeta aproxima-se do artista plástico: citando Fedra, Freud e Dalí, recria os temas típicos das obras de Ernst, inseridas num “contexto de crueldade,” repleto de imagens visionárias, como “a saia azul de vidro,” “a noiva do vento,” “os labirintos em voo” ou “as espadas da ambiguidade.” Em um dos títulos, o poeta desferiu críticas à fabricação de ilusões e sonhos no sistema capitalista (“O cérebro eletrônico planifica sonhos industrializados ao alcance de todas as bolsas”). O poeta afirma que em Ernst, como em Duchamp, é claramente perceptível a criação de uma atmosfera onde as temporalidades se sobrepõem: passa-se de um “imperador ao telescópio” a outras imagens ambíguas, absurdas, como “Messalina em criança é ameaçada por um rouxinol,” “a tranquilidade dos assassinatos antigos” ou “a visão do mar provocada por uma folha de mata-borrão.”³¹

“Joaquín Roca-Rey” foi escrito em 1970 e publicado em 1972 no número 18 da revista *Carte Segrete*, com tradução de Antonio Tabucchi. Há uma versão em português do texto, publicada em *A invenção do finito*. Roca-Rey (1923-2004) foi um escultor peruano que se dedicou ao figurativismo e ao abs-

³⁰ *Ibidem*, p. 1248.

³¹ Mendes, *L'occhio del poeta*, cit., p. 90. A tradução deste trecho e dos seguintes é de minha autoria. Em alguns casos, para os fins da análise, optei por não fazer a tradução e citei o texto em italiano, conforme o original.

tracionismo, tendo residido em Roma a partir de 1963. Murilo inicia o texto com um flash autobiográfico, a partir da referência à casa de Joaquín em Roma, que, segundo o poeta, remete a uma época incaica, na qual ainda não havia ocorrido a colonização, a destruição científico-bélica e a poluição do planeta:

Quando l'Europa bifronte non aveva ancora aggredito il Nuovo Mondo. Quando gli scienziati, l'esercito e la polizia lasciavano in pace i fianchi non blindati delle future hiroshime. Quando l'idea di solitudine era feconda e l'uomo, nel dialogo con gli elementi, riceveva il getto dell'aria non inquinata.³²

Na sala da casa do artista estavam expostas as esculturas pré-colombianas que fazem Murilo refletir sobre qual linguagem um “neto dos incas,” vivendo na Roma “cesáreo-sindicalista,” poderia propor ao “homem subalimentado de ideias” que vive na época da cultura de massas. Para o poeta, a arte de Roca-Rey investiga a relação entre a tradição milenar indígena e as questões ideológicas da modernidade, ao representar um “lance-limite que resolverá o conflito entre o terror descendente da noite incaica (ou ligado à noite atômica) e o dinamismo que se manifesta no cenário da Roma sindicalista.”³³

“Giorgio Morandi”, inédito até 2001, é dedicado ao pintor e gravador italiano (1890-1964), sobre o qual há em *Ipotesi* um breve poema que homenageia sua célebre série de pinturas sobre garrafas³⁴: “Morandi controlla il sonno delle bottiglie/ che a loro volta controllano/ la veglia di Morandi.// Sotto i portici bolognesi/ Morandi cammina/ orfano di padre e di bottiglia.” Morandi, para Murilo, é um pintor abstrato em campo figurativo: abstrato no sentido de mirar ao essencial.

³² *Ibidem*, p. 140.

³³ *Ibidem*, p. 142.

³⁴ Mendes, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 1527.

Nesse aspecto ele se aproximaria, segundo Murilo, dos chamados pintores primitivos, sobretudo italianos e catalães, do *Duecento*, inseridos numa cultura “che, suggerendo l’economia dei mezzi, tanto si avvicina al gusto della nostra epoca.”³⁵ Em seguida, o poeta mineiro destaca os objetivos principais do artista:

creare uno spazio ristretto alla sua diretta portata; ordinare e costruire il sentimento, liberandolo dalla retorica; misurare la linea con sicura sapienza, ma senza geometrizzarla rigidamente; elevare la natura morta al livello del ritratto, rendendola quasi documento umano; mantenere un atteggiamento ascetico nei riguardi della tela bianca.³⁶

A procura do essencial, do “próprio absoluto” foi o objetivo da arte de Morandi, que encontrou em Bolonha, cidade onde nasceu, os elementos necessários para a própria formação. Essa cidade é definida por Murilo como “città dei lunghissimi portici e delle torri, città in cui l’Asinella e la Garisenda si levano come macchine da guerra di un esercito mitologico, in cui gli affreschi di Giovanni da Modena ci propongono immagini apocalittiche e Santo Stefano ci addita la sproporzione.”³⁷ Nessa cidade, “polêmica, douta e rica,” cresceu um homem antipolêmico, antiprofissional, autor de uma “obra magra.”³⁸

Morandi confidenciou uma vez a Murilo que: “Bologna non racchiude opere d’arte così importanti come Firenze, ma in generale io la trovo più bella; e oltre a questo corrisponde meglio al mio temperamento.”³⁹ Segundo Murilo, as famosas garrafas dos quadros de Morandi aludem à representação do “universo reduzido a um fragmento,” visto que a humanidade

³⁵ Mendes, *L’occhio del poeta*, cit., p. 123.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, pp. 123-24.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

é incapaz de capturá-lo na sua totalidade (acrescenta o poeta). No estúdio de Morandi em Bolonha, Murilo se surpreende em ter descoberto não garrafas refinadas de Veneza ou de Copenhagen, e sim garrafas quaisquer que ganharam dignidade estética na mão do artista:

Ho visto bottiglie qualunque, vuotate del vino comune o della medicina, in attesa dell'appello o del tocco dell'artista che le sente come materia prima, elevandole ad una dignità estetica esemplare, ad una vita organica della forma in cui il silenzio è più forte dell'idea astratta del silenzio.⁴⁰

“Alberto Magnelli” é um texto dividido em três partes numeradas. A primeira foi traduzida por Giorgio Macchi e seu manuscrito, datado 1958, era intitulado “Magnelli e l’astrattismo”; foi publicada também em português em *A invenção do finito*. A segunda parte foi publicada no catálogo da exposição de Magnelli no Palazzo Strozzi de Florença em 1963. E a terceira, revista por Ario Marianni, foi publicada como introdução ao livro *Collages di Magnelli*, editado pela galeria Il Collezionista de Roma, em 1971. Nos *Papiers*, um texto em francês resume os três textos italianos. Em *Ipotesi*, também há um poema dedicado a Alberto Magnelli, pintor italiano (1888-1971) que, após ter vivido alguns anos em Paris, chegou ao que Murilo chama de “abstracionismo órfico.” Em seguida, o pintor desenvolveu uma nova forma de abstracionismo através de pesquisas sobre a forma e o ritmo. No poema de *Ipotesi*, Murilo ressalta o caráter artesanal da obra de Magnelli, o qual constrói o espaço com os instrumentos da tradição (seja do Quattrocento fiorentino seja das vanguardas do século XX em Paris). Trabalhando a partir de formas abstratas, que possuem uma durabilidade, que permanecem (“che durano”), o pintor “inventa la realtà, la rende solida.”⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Mendes, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 1525.

No texto de *L'occhio del poeta*, Murilo afirma que o conceito primordial da arte, em geral, pressupõe a ideia de equilíbrio: “l’artista deve essere un centro di legami complessi, un dominatore della natura, un ordinatore del caos.”⁴² Para o poeta mineiro, o artista contemporâneo se aproxima do homem de ciência, através de um processo que descende de Leonardo da Vinci: “na realidade estamos realizando agora o verdadeiro e próprio Renascimento”⁴³. Após afirmar que o conceito de abstração impulsionou os artistas a um aprofundamento cultural, a uma atitude de espírito severa em relação a si e à obra a ser realizada, Murilo elenca alguns artistas contemporâneos entre “os mais autênticos representantes da cultura italiana”: Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Corpora, Dorazio, Franchina, Perilli, Santomaso, Scialoja, Turcato e Vedova (“para citar apenas os artistas cuja obra me é mais familiar”)⁴⁴. Eles conseguiram realizar o que Murilo considera um ponto central da construção estética: passar de um “mundo adjetivo” a um “mundo substantivo” e criar um novo modo de representar “que, segundo a visão genial e moderníssima de São Paulo, vive em contínua expectativa, em contínuas dores de parto, gerando sem cessar o homem novo e as novas formas, o novo céu e a nova terra.”⁴⁵

Murilo considera Magnelli como um dos principais pintores abstratos e afirma que a sua obra possui “aquela robustez de espírito que geralmente é atribuída aos clássicos.” O poeta mineiro, que teve a ocasião de observá-lo de perto, o define um artista “antissentimental.” Em seguida, Murilo reconstrói algumas etapas fundamentais da vida e da obra do pintor: sua índole de pesquisador, que sempre o acompanhou em sua trajetória; a aproximação com os futuristas italianos (Boccioni,

⁴² Mendes, *L'occhio del poeta*, cit., p. 104.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁵ *Ibidem*.

Carrà, Soffici), mas também, em Paris (onde conheceu, entre outros, Apollinaire, Picasso, Juan Gris), com o *fauvismo*, com o cubismo, com a arte africana. Tendo retornado em seguida para Florença, Magnelli se dedicou, primeiro, ao exercício assíduo do desenho para, em seguida, passar a um aprofundamento da cor e a uma reflexão sobre o conflito das formas. Sua arte tem como característica fundamental a investigação da relação entre forma e cor, e, nesse sentido, se enquadra seu distanciamento da arte figurativa. Nos anos da Segunda Guerra Mundial, Magnelli juntou-se num convívio artístico intenso a Jean Arp, Sophie Taeuber Arp e Sonia Delaunay. Nesse período, o pintor criou *collages*, *gouaches*, desenhos e litografias coloridas. Em outro trecho, Murilo ressalta o rigor e a severidade do artista, o qual, fiel a seus princípios, tem como prerrogativa prosseguir toda uma tradição: “Magnelli, fedele alla sua legge intima, all’essenza del suo spirito; cosciente di essere continuatore di una schiatta di pittori rigorosi e severi, deve essere considerato un grande esempio di lucidità e fedeltà verso se stesso.”⁴⁶ Fugindo às “modas dos falsos estetas,” Magnelli é definido por Murilo como um verdadeiro clássico: como um daqueles precursores que, dotados de uma consciência segura e desenvolvida da própria arte e de suas possibilidades, colocam “as primeiras pedras na estrada do futuro e constroem uma obra cujo significado poderá ser retomado mil vezes.”⁴⁷ Magnelli, segundo o poeta, criou uma obra estruturada a partir de uma concepção de ordem e de organização (“pensiero ordinatore”), a qual, justapondo a unidade na variedade (“l’unità nella varietà”), nada mais é do que o ideal clássico. Após ter encontrado a própria linguagem, o pintor a manteve para sempre e tal persistência fez com que investigasse com profundidade o que Murilo chama de “verdade plásti-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁷ *Ibidem*.

ca essencial.” O uso da pedra, pela sua solidez, está relacionado à atitude de permanência e equilíbrio em Magnelli. Hável em sintetizar duas tendências divergentes, simbolizadas pelo binômio *ordre-aventure*, Magnelli concebe o espaço físico, segundo Murilo, a partir de um “senso acuto della tradizione e della modernità.”⁴⁸

“Achille Perilli,” escrito em 1971, traduzido por Tabucchi, foi revisado por Luciana Stegagno Picchio para a publicação no catálogo de uma exposição do artista na galeria Marlborough em Roma. Foi publicado em português em *Transistor* (1980) e em *A invenção do finito*. Achille Perilli é um pintor italiano (1927-2021) que realizou e organizou exposições de arte abstrata na Itália, tendo sido um de seus maiores divulgadores e tendo colaborado com artistas como Accardi, Consagra, Dorazio, Sanfilippo e Turcato. Murilo cria um diálogo com o artista, assumindo a voz narrativa em primeira pessoa, ao se dirigir diretamente a Perilli (“ti guardo,” “ti vedo”) e ao sublinhar a capacidade do artista de controlar a dicotomia entre subconsciente e geometria e de manter o que ele chama de “figurativismo da abstração e abstracionismo da figuração.”⁴⁹ Perilli, para Murilo, é um pintor que faz a “guerrilha às tradições absurdas, que subverte os elementos unilaterais da cultura e que denuncia o processo que transforma em ídolo totalitário o corpus orgânico da razão.”⁵⁰ As frases finais do texto se referem, em forma de homenagem, ao clima apocalíptico de um quadro de Perilli, onde uma águia sequestrou um avião, o embaixador de Saturno foi raptado e os sequestradores pedem obras do pintor como termo do resgate: “certas letras de imprensa censuradas batem à porta da Inglaterra. Uma águia desvia um avião de Elsinore para Cuba enquanto

⁴⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁰ *Ibidem*.

eu assimétrico medito sobre Kierkegaard. Os Tupamaros propõem libertar o embaixador de Saturno em troca de 10 quadros e 10 gravuras de Perilli.”⁵¹

“Marcolino Gandini,” revisado por Ruggero Jacobbi, foi publicado em 1971 no catálogo da exposição do artista na galeria Martano/Due de Turim. Escultor e pintor, Gandini (1937-2012) aderiu em Roma ao neoplasticismo, sabendo conjugar o concretismo com “soluções reais num contexto mais ativo para o expectador.” Na obra do artista, Murilo dá relevância à coerência e à solidez da pesquisa. Lembra também a passagem de Gandini pela arte informal, “momento em que quebra os esquemas da moda vigente, criando uma técnica pessoal de comunicação baseada no conhecimento da matéria.”⁵² Em conformidade com “o projeto atual de destruição das fronteiras entre as artes,” Gandini, para Murilo, criou uma síntese de elementos entre pintura, escultura e arquitetura. Suas obras constituem um *corpus* orgânico “obediente a leis rigorosas de uma criação planejada.”⁵³ Num tom autobiográfico, Murilo lembra que observou de perto a produção do artista (“Ho visto alcune di queste opere in casa sua”). A solidez da linguagem severa e enxuta de Gandini não exclui a “raffinatezza,” no encontro entre “artista” e “artífice.” A partir da reflexão sobre o trabalho do escultor, Murilo afirma que a verdadeira obra de arte não se submete ideologicamente à sociedade de consumo: “l’opera d’arte sussiste nella sua qualità di fonte autonoma di comunicazione, mai ridotta ad ancilla o ausiliare/collaterale della società dei consumi.”⁵⁴

“Giulio Turcato,” traduzido por Luciana Stegagno Picchio, foi publicado em português em *A invenção do finito*,

⁵¹ *Ibidem*, p. 136.

⁵² *Ibidem*, p. 96.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

e em francês nos *Papiers* (já havia sido publicado no catálogo de uma exposição em Zurique em 1962). Turcato (1912-1995), pintor italiano, foi um dos fundadores do grupo Forma 1 (1947), do Fronte Nuovo delle arti (1948) e do Gruppo degli Otto (1954), tendo desenvolvido uma pintura que investiga os “signos e a matéria.” Segundo Murilo, o estilo de Turcato se baseia no uso de uma linha em zigue-zague, cujas cores manifestam contrastes complementares de luz. Turcato investiga “con rigore il labirinto: perfino gli elementi negativi della ‘composizione’ servono al suo intento di riconciliare fluidezza e densità.”⁵⁵ Se algumas obras do artista foram influenciadas pelos tons ocre da Praça de Espanha e pelas curvas do Palazzo Borghese em Roma, como sugere o poeta, em outras, como *Composizioni con tranquillanti*, de 1962, Turcato criou não o céu dos astronautas (metáfora do cego avanço tecnológico), mas um céu “heterodoxo, reversível, reduzido a uma dimensão coloquial que se identifica com a humana e precária paz.”⁵⁶ Murilo indica a cidade de Veneza - cuja tradição pictórica adere a uma arquitetura que se nutre da variedade de uma luz fantástica – como responsável pela construção da linha de Turcato que: “va e torna, explode, si mimetizza, esita tra la gondola e il vaporetto, palesa la rottura con uno schema previsto oppure formula l’unità.”⁵⁷ Turcato é também um artista que se preocupa com questões éticas, mantendo-se afastado do “supérfluo da sociedade de consumo.” Certa vez confidenciou a Murilo que: “la scienza dovrebbe proscrivere la bomba atomica e far esplodere un colore nuovo, oltre la fascia dello spettro solare. Allora la pittura ricomincerebbe la sua storia.”⁵⁸ Murilo demonstra sua preocupação com as guerras nucleares (“ferito dalla storia nucleare”), embora encontre esperança na

⁵⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 164.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 165.

água branca, vermelha, lilás, azul dos quadros de Turcato, artista que conheceu pessoalmente. O poeta recorda dados biográficos como, por exemplo, o lado boêmio de Turcato, que, em seu ateliê de Via Margutta em Roma, “hospedava artistas extravagantes, boêmios famintos e sem casa.”⁵⁹ As histórias pessoais de Turcato, entre poesia e humor, exorcizam a História oficial, repleta de “massacri, torture, barbarie, oppressione dell’uomo.”⁶⁰ Turcato, para Murilo, superou a lição de Duchamp, De Chirico, Matisse e Miró, encontrando seu próprio caminho, difícil e tortuoso, que se desenvolve sob o signo da liberdade.

“Emilio Vedova,” escrito em italiano, provavelmente em 1962, foi publicado no mesmo ano em espanhol na revista *Papeles de Son Armadans* e, em português, em *A invenção do finito*. Pintor e artista plástico veneziano, Vedova (1919-2006) é um dos maiores representantes do movimento chamado “Informale.” Murilo inicia o texto em tom memorialístico, ao comentar que recebeu uma carta do amigo que estava prestes a viajar para a Espanha (“Ho ricevuto una lettera di Vedova in cui mi annunciava il suo secondo viaggio in Spagna”), onde, observa o poeta, poderia apreciar no Museu do Prado os desenhos e as gravuras de Goya, que constituem “um dos mais fortes libelos jamais inventados contra toda espécie de guerra, tortura e intolerância.”⁶¹ Em suas obras, segundo Murilo, Vedova não esconde a própria visão política, tendo o artista passado a vida a combater qualquer forma de intolerância e tendo manifestado constantemente uma profunda aversão à guerra. Em certa ocasião, o pintor, ao retornar de uma viagem ao Brasil, impressionou Murilo com sua interpretação “extremamente inteligente” da natureza barroca, dos contrastes de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 170.

cultura e do “profundo instinto de liberdade dos brasileiros.” Em momentos históricos como o nosso, “de destruição e de ânsia de construção,” Vedova, com ímpeto colorista, faz “coincidir liberdade e rigor.”⁶²

Antes de concluirmos, é importante destacarmos que a leitura dos trechos autobiográficos de *L'occhio del poeta* coloca em evidência não somente os laços intelectuais de Murilo Mendes, seus diálogos, trocas e influências recíprocas com inúmeros artistas contemporâneos, mas também a sua poética, seu processo criativo, sobretudo no que diz respeito à construção de imagens dissonantes e de atmosferas insólitas. Resulta evidente também a atenção do poeta pelos rumos da arte, no contexto da indústria cultural e de uma sociedade regida pelo poderio bélico, pelo consumo e pela automatização das formas de vida. A análise linguística, ao manter a alternância entre as línguas, se propôs a colocar em evidência a mescla, o pastiche criado entre português e italiano, estratégia discursiva fundamental da fase italiana do poeta, que se movia de fato num espaço *in-between*. A poética desse período previa não somente o plurilinguismo, como se procurou demonstrar, mas também a ideia de um pluriestilismo, no qual gêneros e estilos estão amalgamados em um hibridismo estrutural.

⁶² *Ibidem*, p. 172.

COLLABORATORI

1) HELOISA M. STARLING insegna Storia del Brasile presso la Universidade Federal de Minas Gerais, dove è anche coordinatrice del “Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória.” Tra le sue pubblicazioni più recenti, si segnala *Ser republicano no Brasil Colônia: a história de uma tradição esquecida* (2018). È la curatrice dei volumi *Vozes do Brasil: a linguagem política da Independência* (2021), con Marcela Telles, e *Independência do Brasil: as mulheres que estavam lá* (2022), con Antonia Pellegrino.

2) LILIA MORITZ SCHWARCZ insegna Antropologia e Storia presso la Universidade de São Paulo e la Princeton University. È autrice di numerose pubblicazioni tra le quali la più recente è *O sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*, con Carlos Lima Junior e Lúcia Klück Stumpf.

3) PEDRO MEIRA MONTEIRO insegna Letteratura Brasiliana alla Princeton University. Autore di numerosi volumi, è stato curatore della mostra *Contramemória*, presso il Teatro Municipal di São Paulo (2022) e della Festa Literária Internacional de Paraty (2021 e 2022).

4) ANDRÉ BOTELHO insegna Sociologia alla Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recentemente ha pubblicato il volume *A sociedade dos textos* (2022), con Maurício Hoelz e André Bittencourt.

5) Maurício Hoelz insegna Scienze Sociali alla Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Insieme ad André Botelho ha scritto *O modernismo como movimento cultural* (2022). È redattore della *Revista Brasileira de Sociologia* e uno dei coordinatori del progetto “MinasMundo: o cosmopolitismo na cultura brasileira.”

6) ELIDE RUGAI BASTOS insegna Sociologia presso la Universidade Estadual de Campinas. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico* (2003) e *As criaturas de Prometeu* (2006).

7) RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE insegna Lingua e Letteratura Italiana presso la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. È autore di *Entre antigos e modernos. Questões linguísticas e estilísticas* (2022).

RESUMOS

1) HELOISA M. STARLING, “*Justos céus, não posso mais!!!*” *Panfletos e debate público na Independência do Brasil*.

O artigo aborda o uso dos panfletos como um gênero de literatura política que revela diversos aspectos pouco conhecidos sobre o curso da Independência do Brasil. Os panfletos funcionaram, ao mesmo tempo, como um meio de expressão escrita e uma modalidade de comunicação eficaz no sentido de constituir um “público,” especialmente por fornecerem um repertório de temas, conceitos, valores e formas de pensar à população em geral.

2) LILIA MORITZ SCHWARCZ – PEDRO MEIRA MONTEIRO, *1822, 1922, 1972, 2022: lembrar não pode ser esquecer*.

Trata-se de propor uma breve revisão da forma como a Independência brasileira foi sendo construída simbolicamente a partir de efemérides que, fixando e paralisando o tempo em imagens e noções canonizadas, serviram a utilizações oficiais que empobrecem o fenômeno histórico e negam o complexo jogo político que o sustenta. Alguns sujeitos históricos são lembrados e enaltecidos, enquanto a maioria é silenciada. Nos duzentos anos de “independência” brasileira, a narrativa fundacional da nação serve ao discurso autoritário, diante do impasse global da democracia.

3) ANDRÉ BOTELHO – MAURÍCIO HOELZ, *A Trílice Aliança: Mário, Alceu e Oswald brigam pela posse de Macunaíma*.

Este ensaio investiga a genealogia da domesticação de *Macunaíma*, obra maior do modernista brasileiro Mário de Andrade, pela Antropofagia e sua consagração como símbolo da identidade nacional. A identificação entre *Macunaíma* e Antropofagia naturalizada nos meios artísticos e culturais demonstra a diferença irreconciliável de sentido entre esses dois projetos estéticos e políticos centrais da moderna cultura brasileira.

4) ELIDE RUGAI BASTOS, *Henriqueta Lisboa: o lugar que ninguém ocupara*.

O texto busca mostrar a influência de Mário de Andrade na poesia de Henriqueta Lisboa, privilegiando as cartas trocadas entre eles. A partir de vários de seus poemas, Henriqueta mostra a desqualificação, o condicionamento e os limites impostos às mulheres na sociedade brasileira. Essa constatação permite que seja arrolada no modernismo movimento cultural que, além da mudança nas artes e literatura propõe-se à transformação das relações desiguais.

5) RAPHAEL SALOMÃO KHEDE, *Flashes autobiográficos e crítica de arte em L'occhio del poeta de Murilo Mendes*.

Este artigo tem como objetivo analisar a vertente autobiográfica dos textos de *L'occhio del poeta* (2001). As relações, típicas dos movimentos vanguardistas, entre arte e vida e entre poesia e artes plásticas representam dois eixos fundamentais não somente desta obra, mas, de modo geral, da trajetória literária de Murilo Mendes e de sua poética no período italiano (1957-1975).

SUMMARIES

1) HELOISA M. STARLING, “*Oh God, I Cannot Bear It Any Longer!!!*” *Pamphlets and Public Debate During the Independence of Brazil*.

This essay is about pamphlets as a politically committed literary genre, whose function was that of unveiling some little-known matters concerning Brazil’s Independence. Pamphlets had a twofold aim: to find a written vehicle for a wide range of issues, values and ways of thinking, and to create an “audience” for that kind of repertoire.

2) LILIA MORITZ SCHWARCZ – PEDRO MEIRA MONTEIRO, *1822, 1922, 1972, 2022: When Remembering Is Not Forgetting*.

The aim of this essay is to shortly revise the symbolical shaping of Brazilian Independence through a system of celebrations that froze canonical images and notions in a suspended time. As a consequence, the historic importance of the event as well as the complex political context supporting it have been downsized. Whereas some political subjects are remembered and praised, the majority is silenced. All through the two hundred years of Brazil’s “independence,” on the background of a global impasse of democracy, the birth of the nation has been the object of an authoritarian discourse.

3) ANDRÉ BOTELHO – MAURÍCIO HOELZ, *The Triple Alliance: Mário, Alceu, and Oswald Struggle for the Possession of Macunaíma*.

The genealogy of the consecration of Mário de Andrade’s *Macunaíma* (1928) by the Anthropophagic Movement is analyzed reflecting on the establishment of this modernist masterpiece as a symbol of national identity. In artistic and cultural circles, the identification between *Macunaíma* and Anthropophagy demonstrates the irreconcilable difference between these two aesthetic and political projects that are crucial to modern Brazilian culture.

4) ELIDE RUGAI BASTOS, *Henriqueta Lisboa: The Role No One Had Covered*.

This essay seeks to show Mário de Andrade's influence on Henriqueta Lisboa's poetry, focusing on the letters exchanged between them. In some of her poems, Henriqueta reveals the discredit, constraints, and limitations imposed on women in Brazilian society. This realization allows her to become part of the cultural movement of Modernism, which, in addition to changing the arts and literature, envisaged the transformation/amendment of unequal gender relationships.

5) RAPHAEL SALOMÃO KHEDE, *Autobiographical Flashbes and Art Criticism in L'occhio del poeta by Murilo Mendes*.

This essay aims at analyzing the autobiographical element in Murilo Mendes' *L'occhio del poeta*. The relations between art and life and between poetry and plastic arts, which are typical of avant-garde movements, represent two fundamental axes not only in this work but, more generally, in Mendes's literary progress and poetics during his Italian period (1957-1975).

RESÚMENES

1) HELOISA M. STARLING, “¡¡¡Dios mío, no puedo más!!!” *Panfletos y debate público durante la Independencia de Brasil.*

El artículo reflexiona sobre el uso del panfleto como género de literatura política capaz de revelar varios aspectos poco conocidos de la Independencia brasileña. Los panfletos funcionaban como un medio de expresión escrita y, al mismo tiempo, como una eficaz herramienta de comunicación que sabía formar un “público,” ofreciendo a toda la población un repertorio de temas, conceptos, valores y formas de pensar.

2) LILIA MORITZ SCHWARCZ – PEDRO MEIRA MONTEIRO, *1822, 1922, 1972, 2022: recordar no puede ser olvidar.*

El objetivo es proponer una breve revisión de la forma en que la Independencia brasileña ha sido construida simbólicamente a través de celebraciones al servicio de una narración oficial que, al fijar y suspender el tiempo en imágenes y nociones canonicadas, ha empobrecido el fenómeno histórico y negado el complejo juego político que la sostiene. Se recuerdan y se exaltan a algunos sujetos históricos, mientras la mayoría queda silenciada. En el bicentenario de la “Independencia” brasileña, la narración fundacional de la nación aparece al servicio del discurso autoritario, en un escenario de *impasse* global de la democracia.

3) ANDRÉ BOTELHO – MAURÍCIO HOELZ, *La Triple Alianza: Mário, Alceu y Oswald luchan por la posesión de Macunaíma.*

Este artículo analiza la genealogía de la consagración de *Macunaíma* (1928), obra principal del modernista Mário de Andrade, por el Movimiento Antropofágico, reflexionando sobre su afirmación como símbolo de identidad nacional. La identificación entre *Macunaíma* y la Antropofagia, que se desarrolló en círculos artísticos y culturales, demuestra la irreconciliable diferencia de significado que hay entre estos dos proyectos estéticos y políticos, centrales en la cultura brasileña moderna.

4) ELIDE RUGAI BASTOS, *Henriqueta Lisboa: el lugar que nadie había ocupado*.

El artículo intenta mostrar la influencia ejercida por Mário de Andrade en la poesía de Henriqueta Lisboa, centrándose en las cartas intercambiadas entre los dos. En algunos de sus poemas, Henriqueta revela el menosprecio, los condicionamientos y las limitaciones impuestas a las mujeres en la sociedad brasileña. Estas observaciones le permiten formar parte del movimiento cultural del modernismo que, además de cambiar las artes y la literatura, propone la transformación de las relaciones de desigualdad.

5) RAPHAEL SALOMÃO KHEDE, *Destellos autobiográficos y crítica artística en L'occhio del poeta de Murilo Mendes*.

Este artículo pretende analizar el aspecto autobiográfico de los textos de *L'occhio del poeta*. Las relaciones, típicas de los movimientos de vanguardia, entre arte y vida y entre poesía y artes plásticas representan dos ejes fundamentales no sólo de esta obra, sino, en general, de la trayectoria literaria de Murilo Mendes y de su poética durante el periodo italiano (1957-1975).

Finito di stampare nel mese di giugno 2023
dalla tipolitografia Domograf - Roma

€ 15,00