Numéro 22
Automne 2022

DOSSIER MONOGRAPHIQUE

Modernismes en langue portugaise : dialogues et contrastes

COORDINATEURS
Fernando Curopos
Paulo Teixeira Iumatti

Iberic@l

Revue Iberic@l, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*
Institut d'Études Hispaniques
Sorbonne Université

31, rue Gay-Lussac,
75005 Paris

https://iberical.sorbonne-universite.fr
iberical@sorbonne-universite.fr

Directrice de la revue
Nancy Berthier

Coordinateurs
Fernando Curopos
Paulo Teixeira Iumatti

Rédactrice en chef
Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction
Renée Clémentine Lucien

Auteurs
Francisco Andrade
Beatriz Azevedo
Cristina Batalha
César Braga
Pauline Champagnat
Rita Chaves
Fernando Curopos
Maria Nilda De Carvalho
Fernando Paixao
Michel Riaudel
Vanessa Ribeiro
Eliane Robert Moraes
Samuel Rodríguez
Paulo Teixeira Iumatti

Relecteurs
Fernando Curopos
Renée Clémentine Lucien
Paulo Teixeira Iumatti

Composition typographique
Jean Montané

En couverture
Teatro Municipal de São Paulo. D'après une photographie de 2014. Domaine public.

Copyright © 2022 Revue Iberic@l — CC BY-NC-ND 4.0
Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

ISSN 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique

3 **Modernismos em língua portuguesa: diálogos e contrastes**
Paulo Teixeira Iumatti

9 **A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo**
Francisco Andrade

25 **Desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil**
Beatriz Azevedo

33 ***O tetraneto Del-Rei*, uma interpretação do Brasil**
Maria Cristina Batalha

47 **A sexualidade de Mário: menos velocidade, mais paciência**
César Braga-Pinto

57 **José Craveirinha João e Cabral de Melo Neto: desumanização no contexto do cárcere**
Maria Nilda de Carvalho Mota

73 **Graciliano Ramos e Manuel Lopes: caminhos cruzados, influências e legados**
Pauline Champagnat

87 **1915, ano *queer*, 1922, ano *straight***
Fernando Curopos

103 **Poema em prosa modernista em Brasil e Portugal**
Fernando Paixão

109 **Une petite musique moderniste**
Michel Riaudel

119 **Desejos oceânicos, fantasias transatlânticas: *O Sequestro da Dona Ausente* de Mário de Andrade, entre Portugal e o Brasil**
Eliane Robert Moraes e Marina Damasceno de Sá

133 **(Re)descobrimentos: o Brasil (re)nascido do porão do negreiro e (re)criado pela poesia radical negra de Noémia de Sousa**
Vanessa Ribeiro Teixeira

147 **As literaturas africanas em língua portuguesa e o modernismo brasileiro: o diálogo das margens**
Rita Chaves

II/ Varia

161 **Vida, literatura, melancolía y teatro en *Telón de boca* de Juan Goytisolo**
Samuel Rodríguez

I/ Dossier monographique

Modernismos em língua portuguesa : diálogos e contrastes

Fernando Curopos & Paulo Teixeira Iumatti

Modernismos em língua portuguesa: diálogos e contrastes

Paulo Teixeira Iumatti
Sorbonne Nouvelle — CREPAL

Em 2022, celebrou-se no Brasil o centenário da semana de arte moderna — convencionalmente estabelecida como o principal marco do advento do modernismo no país. Múltiplas camadas de significado e mesmo movimentos culturais em diferentes áreas fizeram desse evento talvez a mais emblemática baliza para se pensar a "independência do Brasil" nos terrenos da língua, da literatura, da música, das artes, do pensamento e das formas de sentir, agir e "ser brasileiro", de forma geral. Frentes outras, portanto, que as da mera política — colaborando para essa reflexão a coincidência do evento símbolo "Semana de 22" com a do próprio centenário da independência política do país, ocorrida em 1822.

O marco temporal consolidou-se, desse modo, dentro de uma armadura de pensamento delimitada pelo enquadramento da "independência nacional" — o que se desdobrava no ou mesmo apenas implicava o paradigma do Estado-Nação. No caso, um Estado-Nação cujo pensamento e cultura percebiam-se como necessitando afastar-se de Portugal e da Europa de forma geral (embora passando por certa mediação francesa) e que buscava reconciliar-se, ao mesmo tempo, com suas fontes populares e a oralidade, resignificando as relações com o passado/presente/futuro ameríndio e afro-brasileiro.

O que significaria tal postura, porém, se a colocássemos em relação com as de outros modernismos surgidos nos demais países de língua portuguesa, em diferentes momentos do século XX, não só ampliando pistas de autores que já abordaram tal temática, mas ainda revisando as posições relativas desses países frente a um mundo cujos polos hegemônicos se direcionavam cada vez mais para o norte anglo-saxão? Quais as suas reverberações e diálogos possíveis? Os binômios independência/dependência, autonomia/heteronomia e cultura nacional/movimento internacional poderiam ser vistos como parte dos dilemas de alguma forma enfrentados por intelectuais e artistas

modernistas desses diferentes países? Em que medida? Quais circulações ou pontes hermenêuticas entre ideias e modelos estéticos poderiam ser assim vislumbradas?

Em breve: até que ponto os dilemas propostos a partir da Semana de 22 no Brasil poderiam ser vistos como presentes em autoras e autores de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Portugal e outros países de colonização portuguesa? Faz sentido propor a eclosão de diferentes modernismos como eixo para uma aproximação comparativa a fim de apreendermos as diversas formas de vivenciar as margens e periferias de um mundo marcado pela existência de alguns polos dominantes e vastas regiões dominadas?

Os artigos apresentados neste dossier deixam claro que a temática do modernismo toca em chagas ainda abertas pelo contato entre os espaços que foram transformados de forma mais profunda pela colonização portuguesa — e certamente por isso é tão difícil abordá-la do prisma específico comparativo aqui proposto, a despeito de vários estudos já realizados. Pois esse movimento, mesmo que difuso (tanto no *antebellum* como a partir dos anos 1930 — vide a célebre tese da "rotinização" do modernismo) e até mesmo contestável no que se refere à delimitação de marcos demasiado precisos, talvez tenha sido, justamente, o ponto de virada, "o marco temporal", paradoxalmente indefinido, propositor de uma sincronia de sentimentos e ideias, irradiando-se em rizoma, a partir dos quais tanto alguns dos principais grupos dominantes do Brasil como os dos países africanos de língua oficial portuguesa perceberam a necessidade de um maior distanciamento ou mesmo ruptura em relação a Portugal. Essa é a contradição explorada por este dossier: distanciamento também implica perspectiva, possibilidade de construção de um olhar externo, manobra espacial que subverte o tempo e o multiplica de forma artificiosa, ao possibilitar transformações nas percepções. É preciso sair da ilha para ver a ilha, escreveu, como se sabe, Saramago em *O conto da Ilha desconhecida* (1998). Porém, o tipo de afastamento ocorrido a partir do modernismo — e que foi produtivo por um longo período —, desdobrou-se também em alheamento, em parte, estéril. E desse ângulo, quiçá seja necessário muito mais tempo ainda para que as possibilidades interpretativas de um outro enfoque comparativo renovado e "distanciado" possam render todos os seus frutos.

Assim, talvez seja preciso mais tempo para que consigamos enxergar, simultaneamente, tanto a proposta influente de um modernismo musical nacionalista e seus desdobramentos produtivos enquanto plataforma para a criação de compositores como Antonio Madureira — cuja produção marcada pelo ideário mariodeandradeano é abordada por Francisco Andrade no artigo "A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo", quanto as grandes limitações de certas construções ideológicas presentes em obras como *Macunaíma* — cujas representações marcadas por sexismo e heteronormatividade são destacadas por Fernando Curopos em "1915, ano *queer*; 1922, ano *straight*", e comparadas à sensibilidade *queer* presente em obras do modernismo português, como *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. Ao mesmo tempo, e do ponto de vista da trajetória do intelectual e escritor Mário de Andrade, é preciso também cuidado ou um viés menos violento ou anacrônico ao se tratar de temas que tangenciam a sua sexualidade — na medida em que seus silêncios e opacidades são também fruto de uma estratégia cuidadosamente elaborada em meio a um mundo opressivo, como argumenta César Braga-Pinto em "A sexualidade de Mário: menos velocidade, mais paciência" — algo que também se reveste de significado político e estético.

Simultaneidade, alargamento de perspectivas, ruptura com suscetibilidades nacionais, outros tantos elementos que abrem novos caminhos quer para a crítica cultural quer para a crítica

estética. Neste último sentido, Fernando Paixão compara, em "Poema em prosa modernista em Brasil e Portugal", o modo como foi incorporado (inicialmente de forma escassa) o poema em prosa no Brasil e em Portugal, a partir das mesmas fontes francesas, lembrando a formulação de Adolfo Casais Monteiro: Brasil — extroversão / Portugal — introversão. Ao estabelecer esse paralelo, o crítico demonstra, no entanto, como o modernismo brasileiro teria percorrido e perseguido a temática da "identidade nacional" enquanto o português teria se afastado da mesma — abrindo espaço para vozes literárias diversas, explorando com mais profundidade os "pequenos espantos poéticos" do gênero, em postura mais aberta e experimental.

Vemos nesse caso, a partir de alguns pontos em comum (fontes semelhantes, reduzido interesse em um primeiro momento), uma trajetória de contrastes — que adquiriria cada vez mais os contornos do decisivo e já mencionado afastamento. E não deixa de ser curioso que justamente Mário de Andrade, um dos próceres do movimento inicial de distanciamento, tenha proposto, ao longo de sua profícua trajetória, inúmeras passagens e possibilidades de comparação entre Brasil e Portugal em suas pesquisas. Nesse filão, um assunto cuja exploração é capaz de se tornar um importante manancial para um estudo comparativo consistente dos modernismos de Portugal e do Brasil é aquele relativo à temática do "Sequestro" (entendido, entre outros significados, como sublimação e recalque) da Dona Ausente — e suas possíveis apropriações, transformações e/ou permanências nos modernismos de ambos os países, do ponto de vista das tensões entre moral e erotismo, a partir das transfigurações literárias na cultura popular da experiência histórica da escassez de mulheres brancas que marcou a colonização portuguesa. Tal assunto é abordado, a partir de uma pesquisa em andamento, por Eliane Robert Moraes e Marina de Sá Damasceno no artigo "Desejos oceânicos, fantasias transatlânticas: *O Sequestro da Dona Ausente* de Mário de Andrade, entre Portugal e o Brasil" — e ele encontra ecos nas transfigurações literárias do encontro colonial exploradas pelo estudo de Maria Cristina Batalha sobre o romance *O tetraneto Del-Rei* (1980), de Haroldo Maranhão, intitulado "*O tetra-neto Del Rei*: uma interpretação do Brasil". Este narra de forma satírica, com grande atenção à dimensão sexual, os primórdios da colonização por intermédio da figura de Jerônimo de Albuquerque e suas peripécias em meio aos índios tupinambás, contra os quais ele lutava mas dos quais seria salvo pela intervenção da filha do cacique com quem viria a se casar — o que encena ficcionalmente, na visão da autora, o processo antropofágico de "construção cultural" — em perspectiva desmistificadora e em diálogo com as formulações de Oswald de Andrade. No romance contemporâneo, referências culturais são reativadas e forças históricas do passado, que permanecem no presente, alteram esse mesmo presente com a força subliminar de um certo acervo imaginário que continuaria a nos assombrar e interpelar — e nesse sentido a autora lembra as palavras de Aílton Krenak, segundo as quais os fatos e a história recentes dos últimos 500 anos têm indicado que "o tempo desse encontro entre as nossas culturas é um tempo que acontece e se repete todo dia".

Estamos, assim, em pleno coração das possibilidades heurísticas de um comparativismo reflexivo, não nacionalista, atento à não linearidade do tempo, um comparativismo que deve se abrir, portanto, a outras radicalidades simultâneas. Pois concomitantemente, seria possível esquecer tanto as palavras de Krenak quanto o caráter iconoclasta da antropofagia de Oswald, bem como sua articulação contemporânea com o perspectivismo ameríndio, que propõem nada menos que uma "descabralização" do Brasil — e, sem nenhuma dúvida, de todos os espaços africanos "lusófo-

nos" e mesmo do mundo inteiro ("*desvespucianização*", "*descolombização*" etc.)? Seria possível ou desejável deixar de enxergar o quanto as sociedades que nasceram a partir da colonização ainda perpetuam a destruição da natureza, o etnocídio, o genocídio e "a guerra contra as mulheres[1]" que foram intrínsecos à expansão europeia dos séculos XV e XVI, e têm, portanto, muito a aprender com os indígenas e suas cosmovisões — e sobretudo, justamente, com a sua permanente denúncia da "modernidade"? São essas as reflexões a que nos conduz o texto de Beatriz Azevedo, "Desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil", que nos lembra, ademais, que qualquer pesquisa sobre os modernismos em língua portuguesa deve *começar* por esse questionamento radical — e torná-lo simultâneo a todas as demais reflexões.

Nessa direção, as próprias classificações com que pensamos os modernismos devem ser repensadas — algo que é proposto pelo artigo de Michel Riaudel sobre Manuel Bandeira, intitulado "Une petite musique moderniste". Este, lembrando Pascal, tece uma reflexão sobre as belas geometrias que produzem apenas ilusões de verdade, e sugere, simultaneamente, as várias e inclassificáveis dimensões e passagens de uma poesia — a de Bandeira — antiacadêmica e antiprogramática, "modernista" sem sê-lo totalmente, e que dialogou com uma infinidade de referências — incluindo, em destaque, as portuguesas — tendo se projetado, além disso, pela via de sua musicalidade e diálogo com a oralidade, entre outros fatores, para os espaços luso-africanos, sequiosos de independência e ruptura com o estatuto colonial.

Esse, talvez, o principal significado e projeção da obra de vários autores identificados com os modernismos brasileiros em suas diversas "fases" nos espaços "de língua portuguesa". E não deixa de ser mais um paradoxo que o movimento de ruptura com o enfoque estreitamente nacional decorrente dessa comparação entre "modernismos" desemboque, precisamente, na importância que a leitura desses autores teve para a luta anticolonial e, portanto, "nacional" dos países africanos — em um período em que ainda não havia um diálogo transatlântico de mão dupla entre a literatura africana e a literatura brasileira (algo que só se constata de forma clara nas últimas duas ou três décadas). Todavia, tal movimento não é absoluto ou linear e se dá com inúmeras gradações e nuances — como se vê no estudo de Pauline Champagnat, intitulado "Graciliano Ramos e Manuel Lopes: caminhos cruzados, influências e legados", que aborda a repercussão de um desses autores no movimento literário cabo-verdiano em torno da revista *Claridade* (1936) — movimento que envidou esforços para a construção de uma literatura livre dos moldes literários metropolitanos, valorizando, por exemplo, a língua crioula. O estudo empreende, em particular, uma comparação entre os romances *Vidas secas* (1938), do escritor alagoano, e *Os flagelados do vento Leste* (1959), de Manuel Lopes — identificando elos temáticos e ideológicos comuns, bem como procedimentos formais.

O diálogo entre brasileiros e africanos é tematizado, em perspectiva mais ampla, por Rita Chaves no artigo "As literaturas africanas em língua portuguesa e o modernismo brasileiro: o diálogo das margens". Este parte da importância da matriz escravocrata para a compreensão da sociedade brasileira — o que torna sumamente significativa a abordagem dos laços entre Brasil e África, bem como dos questionamentos de negros e indígenas acerca das celebrações do centenário do modernismo, invocando a questão de sua representatividade. Sob esse prisma revisionista, a

1. Retomamos o título do ensaio da antropóloga Laura Rita Segato. Ver em particular o capítulo "Colonialité et patriarcat moderne". SEGATO, Rita Laura, *La Guerre aux femmes*, Paris, Payot, 2022, p. 161-191.

interlocução com as literaturas africanas aparece no artigo como um dos fatores de enriquecimento da reflexão, partindo a autora do modo como a própria revisão crítica e síntese do movimento e de seus rumos por Mário de Andrade, em 1942, trazia pontos que, de uma forma ou de outra, viajaram para o continente africano — ajudando a desencadear grandes transformações, inicialmente no terreno do pensamento e da atividade literária em Angola, Moçambique e Cabo Verde. Por outro lado, a autora destaca o quanto a cultura do *hip hop*, tendo fundado uma base para a consciência das desigualdades, do racismo e do apagamento da participação dos afro-brasileiros na memória nacional, desdobrou-se no acréscimo não sectário de elementos que poderiam revisar e complexizar essa história de intercâmbios. É o que se vê, por exemplo, na lembrança, pelo rapper Emicida, da excursão em Paris de um grupo de músicos negros brasileiros, os "Oito Batutas", justamente em 1922 — o que se reveste de inúmeros significados e desdobramentos. Sugerindo este e outros possíveis diálogos das margens, o artigo ainda destaca a amplitude da quebra recente na rigidez que dominava o olhar e pautava a hegemonia da literatura do hemisfério norte, lembrando as presenças dos escritores africanos Ruy Duarte de Carvalho e Luandino Vieira — em meio a outros, dos centros hegemônicos — na obra de escritores brasileiros contemporâneos como Bernardo de Carvalho e Milton Hatoum.

A busca ativa por um diálogo das margens é o que alimenta, também, o enfoque comparativo da pesquisadora Maria Nilda de Carvalho Mota, no artigo "José Craveirinha e João Cabral de Melo Neto: desumanização no contexto do cárcere" — que busca um cotejo, todavia, entre obras que não trazem contextos de apropriação mútua, mas sim similaridades estruturais as quais remetem a uma mazela social presente, de diferentes formas, em Moçambique e Brasil: a violação dos direitos humanos nas situações de cárcere. Tal procedimento constitui, de um ponto de vista metodológico, "um outro caminho possível" para o diálogo das margens: tanto o *Auto do Frade* (1984) quanto *Cela 1* (1980) — escritas, respectivamente, por João Cabral e Craveirinha, autores que dialogaram de forma profunda com o modernismo — contrapõem à desumanização atos de resistência que assumem a forma literária de uma defesa de territórios identitários, linguísticos e geográficos.

Ainda na vertente dos diálogos entre Brasil e África, Vanessa Ribeiro Teixeira, no artigo "(Re)descobrimentos: o Brasil (re)nascido do porão do negreiro e (re)criado pela poesia radical negra de Noémia de Sousa", abre uma outra vertente de reflexão, concentrando-se, em particular, no modo como o Brasil aparece em poemas da escritora moçambicana Noémia de Sousa, lendo em sua postura poética e burilar estético não só um exemplo da verve modernista do país africano, mas, principalmente, uma elaboração artística ligada ao que chama, nas trilhas de Cedric Robinson, entre outros, de Tradição Radical Negra. Reconhecendo a centralidade da experiência da escravidão e do tráfico de escravizados na formação do Brasil moderno — sintetizada na imagem do país como extensão dos porões do navio negreiro —, a pesquisadora parte da importância fundamental da música enquanto forma de ultrapassar as diversas barreiras que se colocaram às populações negras em diáspora e situações de humanidade negada: *a música como bastião contra a nadificação das vidas pretas.* Nesse sentido, e não se restringindo a Noémia de Sousa, constrói um estudo em que poesia e canção, literatura e música, dialogam por sobre as concepções "clássicas" e fossilizadas de literatura (e nunca é demasiado sublinhar a importância da música para os intercâmbios Brasil-África — sendo interessante também lembrar que as principais figuras identificadas com o modernismo no Brasil — Mário, Oswald e Bandeira, entre outros — colaborarão de modo decisivo,

e de diferentes formas, para o aprofundamento da relação da vida literária do país com a música e a oralidade). Assim, ressonâncias entre versos de canções de José Carlos Capinam e Roberto Mendes e poemas de Geraldo Bessa Victor são exploradas. Destaca-se, além disso, a própria tematização da música pela poesia, como ocorre no poema "Samba", de Noémia de Sousa, lido pela pesquisadora pela chave de uma outra forma de o Brasil ser extensão do porão negreiro, "agora não mais como vida descartada simbolicamente, mas como sujeito de uma potência crítica e criativa que persiste na afirmação e reinvenção de sua existência". Com efeito, Vanessa Ribeiro Teixeira vislumbra diversos brasis no imaginário poético da escritora — percebendo também, e significativamente, um viés crítico da autora relativo à persistência de certo distanciamento de modernistas brasileiros no tocante à África: "talvez porque, até para os mais bem intencionados autores brasileiros, a África que interessa é aquela despejada do porão do negreiro ao cais. Como se o que houvesse antes — e continua havendo hoje, para o lado de lá do Atlântico — não interessasse verdadeiramente ao Brasil escrito pelos modernistas".

Em suma: simultaneidades, travessia de tempos históricos, estranhamentos, desejos, silenciamentos, violências, encontros e desencontros. Os textos aqui apresentados desenvolvem, em seu conjunto, um viés crítico radical em relação aos diferentes legados e apropriações do modernismo, nos espaços de língua portuguesa (entre outras línguas...) — "modernismo" considerado em sua pluralidade e, mesmo, impossibilidade de estabilização —, contribuindo para o aprofundamento e multiplicação das perspectivas comparadas, o que pode projetar um processo de amadurecimento necessário para que ultrapassemos enfoques nacionais e, sobretudo, perspectivas em alguma medida coloniais, neocoloniais e até heteropatriarcais.

A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo

Francisco Andrade
Universidade Federal da Paraíba PPGM-UFPB

Resumo: Este artigo tem por objetivo compreender e interpretar a produção musical Armorial-Romançal do compositor brasileiro Antonio Madureira, traçando conexões entre o chamado movimento armorial, importante corrente artística dos anos 1970, e o modernismo. O início da pesquisa-ação de Madureira no âmbito desse movimento aconteceu em 1971, por meio da escuta do universo dos cantadores e violeiros nordestinos, e do desenvolvimento da relação entre timbre, heráldica e música, organizadora de seu processo composicional. Procuraremos compreender essa produção musical e interpretar a singularidade da obra do compositor, por meio de um mapeamento simbólico das manifestações da cultura popular em sua prática criativa e de suas relações com o modernismo.

Palavras-chave: Antonio Madureira, etnomusicologia, modernismo, mosaico nordestino, música armorial brasileira, viola nordestina.

Résumé : Cet article vise à comprendre et à interpréter la production musicale Armorial-Romançal du compositeur brésilien Antonio Madureira, en établissant des liens entre le mouvement dit Armorial, un courant artistique important des années 1970, et le modernisme. Le début de la recherche-action de Madureira au sein de ce mouvement a eu lieu en 1971, à travers l'écoute de l'univers des chanteurs et des guitaristes du nord-est du Brésil, et le développement de la relation entre le

timbre, l'héraldique et la musique, qui a organisé son processus de composition. Nous tenterons de comprendre cette production musicale et d'interpréter la singularité de l'œuvre du compositeur à travers une cartographie symbolique des manifestations de la culture populaire dans sa pratique créative et de ses relations avec le modernisme.

Mots-clés : Antonio Madureira, ethnomusicologie, modernisme, mosaïque nordestine, musique armorial brésilienne, guitare nordestine.

Abstract: This article aims to understand and interpret the Brazilian composer Antonio Madureira musical production Armorial-Romançal, drawing connections between the so-called Armorial movement, an important artistic current of the 1970s, and modernism. The beginning of Madureira research-action within this movement took place in 1971, through listening to the universe of the north-eastern singers and guitar players, and developing the relationship between timbre, heraldry, and music, which organized his compositional process. We will try to understand this musical production and interpret the singularity of the composer's work through a symbolic mapping of the manifestations of popular culture in his creative practice and its relations with modernism.

Key words: Antonio Madureira, ethnomusicology, modernism, north-eastern mosaic, Brazilian armorial music, north-eastern viola.

1 - Antonio Madureira: uma breve contextualização Armorial-Romançal

Antonio José Madureira Ferreira, o Zoca, vem sendo referenciado, em recentes trabalhos de pesquisa da área de música, como um dos criadores da estética da música armorial, por sua atuação e liderança à frente do Quinteto Armorial[1] (1972-1980) no âmbito do movimento armorial nos anos 1970[2]. Sem nos determos, por ora, em uma caracterização desse movimento, pode-se dizer, preliminarmente, que o grupo trazia em seus dois primeiros álbuns, *Do romance ao galope*

1. Conjunto de música instrumental criado pelo escritor Ariano Suassuna em 1972 no âmbito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com quatro LPs produzidos pela gravadora Discos Marcus Pereira, teve participação na criação da Orquestra Romançal Brasileira (1975-1978), período em que Suassuna ocupou o cargo de Secretário de Educação e Cultura da cidade do Recife. Em 1978, o conjunto migrou para a cidade de Campina Grande, na Paraíba, e participou da formação do Núcleo de Extensão Cultural da UFPB, quando terminou sua trajetória em 1980.
2. ANDRADE, Francisco, "Antonio Madureira e a Iniciação à música do Nordeste: entre etnomusicologia histórica e educação musical", XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música — João Pessoa, 2021. *Id.*, *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*, 225 páginas, Dissertação de Mestrado "Em Culturas e Identidades Brasileiras", Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. PRONK, Erik de Lucena, *Do Romance ao Loop Nordestino: viola sertaneja e*

nordestino e *Aralume*, a predominância da sonoridade de instrumentos vistos como representativos do universo da cultura popular nordestina e de um estoque cultural híbrido: marimbau, viola sertaneja, violão, flauta, pífano e rabeca. Já nos álbuns *Quinteto Armorial* e *Sete Flechas* — o último feito pelo grupo —, constata-se a ampliação desse espectro de sonoridade, com o acréscimo da presença do cavaquinho, do bandolim, do violão de sete cordas, da gaita, do flautim e da percussão[3].

A prática criativa de Antonio Madureira, no tocante à música armorial-romançal, esteve relacionada à presença do escritor e professor paraibano Ariano Suassuna, intelectual precursor do movimento armorial[4] e do projeto Brasil-Pernambuco[5]. Nesse contexto, Madureira atuou na coordenação musical e consequente criação do Quarteto Romançal[6] (1997-2000) — grupo que seguia os mesmos princípios que guiaram a sonoridade do Quinteto Armorial, mas que era formado por violão, violoncelo, flauta e violino em alternância com a rabeca.

Da trajetória do compositor nesses dois grupos e contextos sonoros, e na perspectiva de criação de uma estética armorial-romançal, sua produção chegou a cerca de 50 composições, distribuídas nos registros fonográficos acima referenciados.

"Falar da interseção entre música e modernismo significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade[7]". Neste sentido, lembre-se que o início da pesquisa-ação da música armorial aconteceu através do trabalho de pesquisa desenvolvido por Ariano Suassuna — inspirado, como veremos, em Mário de Andrade —, quando dirigia o Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), nos anos 1970. No DEC, Suassuna desempenhava, em relação aos músicos armoriais, "o papel que Mário de Andrade teve nos anos 1930 a 1950: "de orientador, de pesquisador e de apoio — mas também de "crítico, às vezes abrupto e intransigente[8]".

Feita essa introdução, o que seria então a música armorial-romançal? Como identificar essa estética nas composições de Antonio Madureira? Quais seriam as conexões do compositor com as ideias de Mário de Andrade e seu "modernismo nacionalista" — predominante, no meio da

---

live looping na música armorial, 303 páginas, Tese de Doutorado em Música, Portugal, Universidade de Aveiro, 2021. SANTOS, Marília, "Ecos Armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira", *Per Musi* nº 41, General Topics, 2021, p. 1-18.

3. Respectivamente: 1) ARMORIAL, Quinteto, *Do Romance ao Galope Nordestino*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1974, 1 disco, 42m 45s. 2) ARMORIAL, Quinteto, *Aralume*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1976, 1 disco, 34m 40s. 3) ARMORIAL, Quinteto, *Quinteto Armorial*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1978, 1 disco, 33m 24s. E, 4) ARMORIAL, Quinteto, *Sete Flecha*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1980, 1 disco, 27m 12s.
4. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, 2ª ed. rev., Campinas, Editora da Unicamp, 2009. *id.*, «Ariano Suassuna: un intellectuel au service de la culture brésilienne», in *L'Intellectuel, l'État et la Nation*, Coord. Denis Rolland, Marcelo Ridenti, Elide Rugai Bastos, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 215-230.
5. O projeto Brasil-Pernambuco foi criado por Ariano Suassuna em 1995 quando ocupou o cargo de Secretário de Estado da Cultura de Pernambuco no governo de Miguel Arraes, no contexto de criação das "aulas-espetáculos".
6. Em 1997 é gravado em Oslo, Noruega, o CD *Quarteto Romançal*, e em 2000, no Recife, o CD *Quarteto Romançal: Tríptico e a ave dos três punhais*, ambos produzidos pelo selo Ancestral.
7. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000, p. 9.
8. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Em Demanda da Poética Popular*, *op. cit.*, p. 169.

música "erudita" brasileira, até os anos 1940[9] —, ou ainda com o modernismo brasileiro de forma mais ampla?

2 - Viola Armorial: ressonância do além-mar em terras brasileiras

A palavra armorial tem origem na França medieval. Era o livro em que se registravam os brasões. A arte ou ciência dos brasões é o que se compreende por heráldica, isto é, o conjunto dos emblemas de brasão[10]. O "termo «brasão» é de origem musical. Vem do alemão *blasen*, tocar a trompa. É uma lembrança dos torneios medievais[11]". Assim, *blasonar* significava evocar a identidade de um determinado grupo através de um chamado sonoro. Com o passar do tempo, o brasão (som) passou a ser timbrado (imagem) no escudo do cavaleiro. Eis o sentido medieval da palavra timbre, o som (*blasen*) que se transforma em imagem (timbre): na concepção medieval som e imagem estavam ligadas entre si[12].

O movimento armorial, liderado por Ariano Suassuna, transformou o substantivo armorial em adjetivo, passando a utilizar a palavra para identificar as manifestações das culturas brasileiras, sobretudo as de procedência nordestina (literatura de cordel, xilogravura, música de cantoria, de pífano, viola e rabeca...). Assim, a "heráldica" saiu dos livros sobre a nobreza para buscar reconhecer as vozes culturais dos sertões recônditos nordestinos.

A prática criativa do jovem Antonio Madureira, que ingressou no movimento com 21 anos, em 1971, consistiu na perspectiva da criação armorial, pela relação do timbre, heráldica e música enquanto norteadora da busca de uma estética para a criação de uma "música brasileira".

9. Segundo Travassos, a "racionalização da estética modernista" na vertente nacionalista poderia ser sintetizada em cinco proposições expostas no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade: "1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas [...]; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade." TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, *op. cit.*, p. 33-34. Sobre o termo "música erudita" aqui utilizado, considere-se a seguinte passagem do mesmo livro: "[...] Mas música erudita e popular acabaram por se constituir como objetos de histórias separadas, tendência que vigorou até pouco tempo, quando começaram a surgir incursões panorâmicas na totalidade do campo musical. [...]" *Ibid.*, p. 61. Em nossa visão, Antonio Madureira procurou ultrapassar essa cisão entre o erudito e o popular, transcendendo as próprias perspectivas de Mário de Andrade e de Ariano Suassuna — e a despeito da importância que estes tiveram para ele em termos de orientação estética.

10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975, p. 134, p. 719.

11. COTTE, Roger J. V., *Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*, Tradução Rolando Roque da Silva, São Paulo, Cultrix 11ª edição, 1997, p. 118.

12. Para Hilário Franco Jr., a Idade Média "[...] via o Universo como uma globalidade. Assim, aceitando a existência de uma Unidade cosmológica, o homem medieval via todas as coisas ligadas entre si". FRANCO Jr., Hilário, *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986, p. 175.

O primeiro desafio do músico ao chegar no Armorial, com a orientação de Suassuna, foi o de trabalhar sobre as cordas da viola nordestina ou sertaneja, instrumento marginalizado no âmbito acadêmico daquele contexto, e que passou a acompanhar a caminhada do jovem compositor em sua trajetória com o Quinteto Armorial. A viola proporcionou as primeiras conexões do alémmar em ressonância com a cultura do "Nordeste Armorial", assim como foi o meio principal pelo qual foram trabalhadas as ideias do livro *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, núcleo da estética armorial proposta por Ariano Suassuna, conforme relatou Antonio Madureira:

> Eu conversava muito com Ariano, ele admirava muito Mário de Andrade, [...] inclusive ele chegou a pensar em botar o nome do Quinteto de Mário de Andrade, mas [...] eu acho que nesse *Ensaio sobre a música brasileira* está muito clara essa experiência de utilizar instrumentos populares, de criar uma orquestra com instrumentos populares, de pesquisar [...] de algumas ideias musicais [...] eu acho que nunca ficou muito claro o que é musicalmente que Mário de Andrade imaginava. Ora a gente pensa que é como a música que a gente fez com o Quinteto, mas ora não é [...] parece que ele queria a coisa mais elaborada, na linha de Heitor Villa-Lobos. Pra mim nunca ficou claro em termos de composição o que Mário de Andrade sonhava, [...]. Mas, os enunciados dele me parecem muito próximos do Armorial. Inclusive foi o meu guia antes de conhecer Ariano. Agora! Ariano, quando eu me aproximei dele que veio essa ideia dessa música modal, dessas formas repetitivas[13].

Naquela época, Madureira estudava violão com José Carrión na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, e atuava como compositor no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Em entrevista concedida em 2015, ele relatou como foi sua experiência de músico que passou a estudar viola nos anos 1970, bem como o processo de compor "Improviso", sua primeira peça para o instrumento:

> O pessoal de violão achava a viola muito rústica [...] e, então eles não queriam tocar. Então eu dizia, bom, então eu vou tocar. Mandamos fazer aquela viola por um luthier daqui o João Batista. Então ele construiu e logo que ela chegou eu fiz aquela peça, já pra conhecer o instrumento, que eu chamei de "Improviso pra Viola". Improviso no sentido de que se usava, eu estava usando uma toada do *martelo agalopado*, não improviso no sentido de ser improvisado na hora, mas sim porque fazia parte dos improvisos dos cantadores[14].

Instrumento idiomático de raízes do universo medieval, a viola seguiu no Brasil "cantando a própria história"; de sua chegada na América ao Brasil contemporâneo, possibilitou a criação de múltiplas formas de expressar outros brasis, conforme observou Ivan Vilela:

> Viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola de feira, viola brasileira

13. MADUREIRA, Antonio, "Entrevista concedida em novembro de 2014", ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial*, *op. cit.*, p. 71.
14. *Ibid.* "Entrevista concedida em janeiro de 2015", *op. cit.*, p. 58.

> são alguns dos nomes que encontramos para designar este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil Interior. Apesar de todos estes atributos tão nossos que reforçam seu caráter de brasilidade, a viola é na verdade um instrumento de origem portuguesa, e tão antigo que seus sons se perdem no tempo[15].

A experiência de escuta e convívio com esse universo orientou o início da criação armorial de Antonio Madureira. Em seu "Improviso", única composição para viola solo que consta na discografia do Quinteto Armorial, o emblema central é o martelo agalopado[16].

"Repente" e "Ponteado" são outras duas composições desse período inicial de criação do compositor. A primeira foi organizada a partir de uma sextilha[17] de repente cantada por Ariano Suassuna para o músico; na segunda, o compositor procurou expressar aquele momento da cantoria onde os violeiros ponteiam a viola entre os versos que serão cantados.

O martelo agalopado de "Improviso", a sextilha de "Repente" e o toque de viola (ponteio) de "Ponteado" representavam a pesquisa do brasão-timbre (som-imagem) no início da experiência de Madureira no Armorial. Não se tratava de um aproveitamento melódico de um cantador específico, mas da percepção dessas formas e recursos da cantoria em sua cultura. Conforme observou o violinista Rucker Queiroz em estudo sobre a composição "Toré", de Antonio Madureira, essa presença da cantoria e dos folguedos populares revelava uma "espécie de simbiose, numa confraternização de tradições, num sincretismo de costume e músicas em que o Nordeste, sobretudo o sertão, está imerso[18]". A busca simbólica de uma dimensão híbrida[19] da cultura brasileira apresenta-se, assim, como traço fundamental da percepção de música brasileira na obra armorial-romançal de Antonio Madureira.

Orientado por Ariano Suassuna quanto à escolha da viola como instrumento composicional, seu traçado inicial como compositor também reverberou a orientação de Mário de Andrade a respeito do universo da cantoria nordestina como fator estimulante para a criação de uma música brasileira:

> No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneira de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado pe-

15. VILELA, Ivan, *Cantando a própria História: Música Caipira e Enraizamento*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 31.
16. O martelo agalopado "é um dos pontos culminantes nos cantares nordestinos. A complexidade da estrofe, em décimas com versos decassílabos, cantada alternadamente e em improviso, se reflete na linha melódica. Sente-se todo o imperativo da acentuação prosódica sobre a linha melódica." LAMAS, Dulce Martins, "A música na cantoria nordestina", in *Literatura popular em verso — estudos*, Manuel Diégues Júnior, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 296.
17. "Sextilhas de cantoria", comumente, são compostas de "estrofe de seis versos de sete sílabas, rimando o 2º, o 4º e o 6º entre si, isto é, na disposição ABCBDB, devendo o cantador 'pegar na deixa', ou seja, rimar o primeiro verso de sua estrofe com o último cantado pelo companheiro." BATISTA, Sebastião Nunes, *Poética popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 72.
18. QUEIROZ, Rucker Bezerra, *O Movimento Armorial em três tempos: Aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru*, 187 páginas, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Área de Concentração: Práticas Interpretativas, Campinas, 2014, p. 89.
19. Compreendendo a cultura em movimento híbrido, conforme expresso por CANCLINI, Nestor Garcia, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, Tradução Heloísa Pezza Cintrão, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 283-351.

> culiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...] o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho[20].

O universo da cantoria foi, portanto, o ponto de partida de diálogo com a cultura brasileira para a direção de Antonio Madureira no projeto de criação da música instrumental do LP *Do Romance ao Galope Nordestino*, produzido por Aloysio Falcão pela Discos Marcus Pereira — gravadora ativa entre 1974 e 1981, e que foi concebida, também ela, em sintonia com as ideias de Mário de Andrade, pautando-se pela busca de "autenticidade" na cultura popular como substrato para a construção de uma música brasileira enquanto representação da nação[21]. Gravado e lançado em dezembro de 1974, o disco recebeu o prêmio de melhor conjunto de música instrumental brasileira pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), e foi considerado por boa parte da crítica especializada como um trabalho que rompia a fronteira entre música erudita e popular.

3 - Mosaico Nordestino: a circularidade das formas pela busca do elementar

Na busca de recursos elementares ou minimalistas, das miniaturas musicais organizadoras das práticas criativas das manifestações da cultura popular, Antonio Madureira criou sua estética da música armorial-romançal, observando a multiplicidade de experiências que formavam o *mosaico nordestino*[22] de seu território.

20. ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre música brasileira*, Organização estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni, São Paulo, EDUSP, 2020, p. 103.
21. Referenciais de pesquisa neste sentido: MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves, *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira*, 195 páginas, Dissertação (Mestrado) — Programa Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, 2013. E, SAUTCHUK, João Miguel, *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na produção da gravadora Marcus Pereira*, 136 páginas, Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, 2005.
22. O termo *mosaico nordestino* nasce da reflexão sobre a noção de *mosaico regional* empregada por Manuel Correia de Andrade em *A Terra e o Homem no Nordeste* como proposta para identificar as inúmeras diferenciações internas das atividades humanas nos quadros paisagísticos do nordeste brasileiro. Ao se debruçar sobre o estudo do homem prático que moureja na terra das microrregiões nordestinas (Mata, Agreste e Sertão), Correa de Andrade desconstruiu uma imagem monolítica da região, valendo-se, além disso, da multiplicidade das experiências e saberes populares e aproximando-se de seu universo vivido, de seu cotidiano e da intimidade das relações de trabalho — ou seja, buscando o ponto de vista "dos

Figura 1: Antonio Madureira tocando viola construída pelo luthier João Batista de Lima. Residência de Ariano Suassuna. Início dos anos 1970. ZM 21 "Acervo Fundação Joaquim Nabuco".

Em conversa com Madureira no V Colóquio de Pesquisa do programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), Carlos Sandroni observou a originalidade do trabalho do Quinteto Armorial na relação entre minimalismo e cultura brasileira, pelo fato do grupo trazer uma outra sonoridade (viola sertaneja, marimbau, pífano, rabeca) diferente da usual nos grupos de música do minimalismo norte americano — porém, com a convergência estética da busca do elementar[23]. O estilo minimalista, comumente, é caracterizado por cinco características fundamentais: "estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea, com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos[24]".

de baixo". IUMATTI, Paulo Teixeira, "Saberes populares no Nordeste de Manuel Correia de Andrade", *Economia política do desenvolvimento*, Maceió, vol. 3, Edição Especial, ago. 2010, p. 153-161.

23. MADUREIRA, Antonio, "A criação musical do Quinteto Armorial ao Quarteto Romançal": uma conversa com Antonio Madureira, V Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFPB, Mediador: Carlos Sandroni. 1 vídeo (1h 33m). 7 junho 2022 youtu.be/qBacCVx4si4.

24. JOHNSON, Steven, "Minimalism: aesthetic, style, or technique?", *The Musical Quarterly*, Vol. 78, N° 4. Winter, 1994, p. 742-773. *Apud* CERVO, Dimitri, *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira*, Santa Maria, Editora da Universidade Federal Santa Maria, 2005, p. 16-17.

Estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea e repetições de padrões rítmicos podem ser encontrados na obra de Antonio Madureira.

A experiência do compositor aconteceu por meio da pesquisa-ação observadora das manifestações culturais do "nordeste armorial", e ao mesmo tempo pela escuta de materiais sonoros de pesquisas com enfoque musicológico/etnomusicológico. Para esquematizar alguns traços fundamentais desse universo, seguem duas ilustrações (imagens 2 e 3) em que podemos identificar o *mosaico nordestino* de expressões da cultura brasileira que despertaram a percepção criativa do compositor:

Figura 2: Referenciais da experiência cultural de pesquisa-ação da prática criativa de Antonio Madureira no contexto Armorial (1971-1980)

Figura 3: Referenciais da experiência cultural de pesquisa-ação da prática criativa de Antonio Madureira no contexto Romançal do projeto Brasil-Pernambuco (1995-2000).

4 - Nacionalismo: Antropofagia, modernismo e música Armorial

Há cem anos o modernismo trazia a problemática do nacionalismo e o emaranhado da cultura para o campo político. A projeção simbólica do evento de fevereiro de 1922 foi refletida por Antonio Candido da seguinte maneira:

> O Modernismo foi um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país [...]. Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza, ou, como disse Mário de Andrade com relação à música: "Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais". Oswald de Andrade exprimiu brilhantemente na teoria da Antropofagia todo esse movimento, ao sugerir que a nossa maneira de fazer cultura era devorar a europeia, a fim de transformá-la em carne e sangue nossos[25].

Se compreendida à luz dessa perspectiva utópica, a *Antropofagia* proposta por Oswald foi um divisor de águas político do modernismo[26]. O ideal do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de conciliar num composto híbrido a cultura nativa (a *floresta*) e a cultura intelectual (a *escola*) constituiu uma proposta de reeducação da sensibilidade ao trabalhar os materiais da cultura brasileira ensinando o artista a "*ver com olhos livres*" os fatos que circunscrevem sua realidade cultural. Neste sentido, abriu espaço para uma reflexão crítica, embora possivelmente dentro de certos limites conceituais ("culturas primitivas"; "escravo negro"):

> [...] focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base[27].

Refratário à ordem, ao tupi *verde-amarelo* do "índio vestido de senador do Império", e com visão anticolonialista, o *Manifesto Antropofágico* de 1928 foi escrito na antessala da Revolução de 1930, no auge da crise, e abriu caminho para o escritor em sua trajetória de engajamento político em contraposição à corrente conservadora do híper nacionalismo sentimental, da pátria-amada *Verde-amarelo* e do integralismo de Plínio Salgado. "Assim, ficou evidente como nas variações do nacionalismo brasileiro se cruzavam a cada instante a atitude crítica e a obnubilação afetiva[28]".

25. CANDIDO, Antonio Candido, "Uma palavra instável", in *Vários Escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p. 221-222.
26. NUNES, Benedito, "Antropofagia ao alcance de todos", in ANDRADE, Oswald de, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1990, p. 5-39.
27. MENDES, Murilo, "Conflito de culturas em três poetas brasileiros", *Annali*, Instituto Universitário Orientale, Napoli, 1961, s. p. *Apud* NUNES, Benedito, "Antropofagia ao alcance de todos", *op. cit.*, p. 11.
28. CANDIDO, Antonio Candido, "Uma palavra instável", *op. cit.*, p. 217-227.

O sentido "antropofágico" do "primitivismo" trazia uma dimensão reflexiva de uma ancestralidade híbrida. Já no campo da pesquisa-ação musical, considerando o contexto de sua escrita na década de 1920 e publicação em 1928, quando a radiodifusão ainda não tinha alcance nacional, o *Ensaio sobre música brasileira*, que inspirou uma geração de intelectuais, pesquisadores e músicos compositores em suas práticas criativas, chamou a atenção para a exuberância da música popular amalgamada no tecido cultural de diversos brasis, mas dentro de uma perspectiva crítica em que em determinados pontos encontramos certa convergência para com a perspectiva "antropofágica":

> Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. [...] Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. [...] Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa[29].

Por outro lado, no início de seu ensaio, Mário de Andrade orienta que "o compositor brasileiro tem de se basear, quer como documentação quer como inspiração no folclore" — e nesse sentido, entre os diversos brasis possíveis, aquele das manifestações urbanas mais ligadas ao "mercado cultural moderno" era sem dúvida preterido[30]. Além disso, o modernista separa, enquanto concepção, a "música popular" (folclórica) da "música artística", de concerto, dita erudita — porém esta não poderia ser criada de forma plena sem o exame e a experiência de pesquisa-ação da primeira: "Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial[31]".

Outro ponto a ser destacado é a importância explícita da região do Nordeste brasileiro em sua perspectiva de estudo:

> E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de efeitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. [...] afirmando a grandeza do Nordeste musical não desconheço o valor das outras zonas[32].

Ocorre que a musicalidade do "povo nordestino" apontava o horizonte de pesquisa-ação da trajetória de Mário de Andrade no sentido da sedimentação de um caminho que ele já havia trilhado nos anos 1920, e que o levaria a realizar as Missões Folclóricas de 1938, quando o intelectual se tornou secretário de cultura da cidade de São Paulo.

Ariano Suassuna não conheceu Mário pessoalmente. Porém, sua atuação em instituições de cultura do estado de Pernambuco e à frente do movimento Armorial nos anos 1970 trazia

29. ANDRADE, Mário, *Ensaio sobre música brasileira,* op. cit., p. 75.
30. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira, op. cit.*, p. 51-52. Tal preterimento é reconhecido hoje, amplamente, como um dos grandes limites do modernismo nacionalista mariodeandradeano.
31. ANDRADE, Mário, *Ensaio sobre Música Brasileira,* op. cit., p. 73.
32. *Ibid.*, p. 72-73.

uma perspectiva de pesquisa-ação para o campo criativo no sentido de se pensar a cultura brasileira de forma "crítica", sendo o Nordeste o espaço para essa ação.

Fundamentalmente, o processo criativo de Antonio Madureira evocava o hibridismo, nesse espaço, das três dimensões simbólicas da cultura brasileira que o modernismo já projetara: 1) A do além-mar pelo eixo europeu-moçárabe-judaico-cristão, amalgamado no longo processo do tecido histórico medieval-renascentista, da formação ibérica que desagua na América Portuguesa. 2) A do além-mar pelo eixo da população africana transplantada para a América Portuguesa pelas vias da escravidão. 3) E a dos brasis pelo eixo dos povos originários, indígenas do Brasil.

Nessa perspectiva, para o movimento liderado por Ariano Suassuna, a "cultura brasileira" era a soma dessas dimensões simbólicas, que teriam encontrado sua expressão "mais cabal" no Nordeste — no que era reinventada uma ideia de Brasil em sintonia com as ideias de Mário de Andrade.

5 - Emblemas da cantoria nordestina de "Repente" e "Revoada": nas trilhas de Mário de Andrade

Todo esse amálgama pode ser visto na análise das obras "Repente" e "Revoada", de Antonio Madureira. O repente, em si, é a arte do cantador nordestino que encontra no improviso o seu ponto mais alto. Conforme expressou Braulio Tavares, a palavra repente, em última análise

> [...] indica simplesmente a arte de improvisar versos, não importa em que ritmo, ou ao som de que instrumento. Cantadores de viola, emboladores de coco, aboiadores, *rappers*, todos eles praticam o repente, o verso improvisado, neste sentido participam de uma cultura muito ampla[33].

Variadas são as melodias que podem ser criadas pelos cantadores de repente para versos de sextilhas. Em "Repente", Antonio Madureira formulou o tema central da composição, como já vimos, com base em uma melodia cantada em sextilha por Ariano Suassuna. Tal melodia tornou-se o emblema-timbre-brasão que estruturou a composição, concebida, por outro lado, a partir da experiência do compositor com a viola nordestina (*figura 4*) — mas que, na versão presente em *Do Romance ao Galope Nordestino*, circulou também pela sonoridade do violino, da flauta e, em destaque, do marimbau — instrumento versátil e adequado à construção de formas repetitivas presentes na cultura popular (*figura 5*).

A chegada de Fernando Torres Barbosa ao Quinteto Armorial, em 1972 — decisiva para a construção do álbum *Do Romance ao Galope Nordestino* —, trouxe, com efeito, o marimbau para a sonoridade do conjunto, e a composição que abria o LP, intitulada "Revoada", apresentada pelo

33 . TAVARES, Braulio, *Poetas do Repente*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Ed. Massangana, 2011, p. 22.

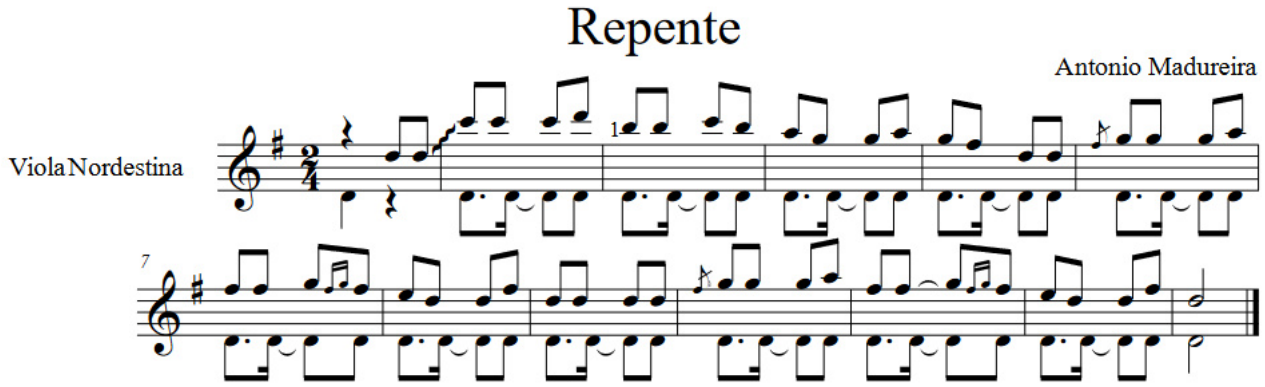

Figura 4: Emblema da sextilha do "Repente" de Antonio Madureira. Transcrição da viola nordestina do LP Quinteto Armorial Do Romance ao Galope Nordestino.

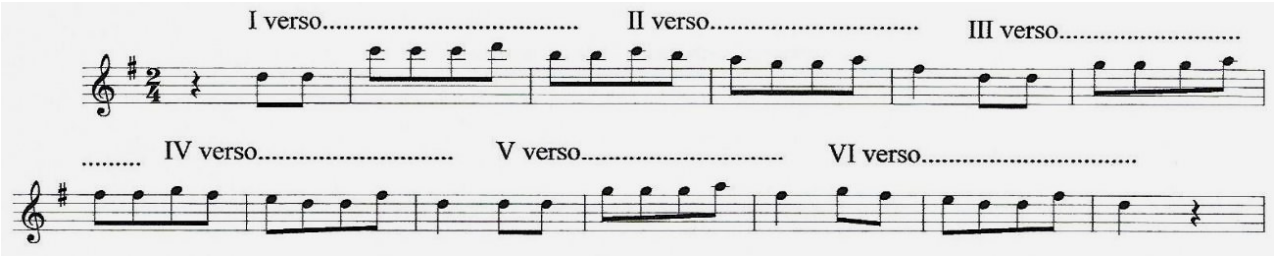

Figura 5: Emblema da sextilha. Composição "Repente" de Antonio Madureira. ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial, op. cit.*, p. 111.

grupo pela primeira vez na residência de Ariano Suassuna[34], era já uma primeira experiência que mostrava as possibilidades do instrumento[35]. Note-se que, em São Paulo, a palavra marimbau encontrava correspondência com o berimbau em trabalho de investigação de Mário de Andrade[36] — que também identificou um instrumento de mesmo nome usado em Pernambuco como um dos instrumentos africanos do Brasil, em comentário ao trabalho de Pereira da Costa sobre o folclore pernambucano (1908)[37].

A repetição aparece como elemento essencial na poética musical da tradição sertaneja, quer nos folguedos, quer na arte dos cantadores e violeiros. Em "Revoada" há, além dessa conexão,

34. ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial, op. cit.*, p. 108.
35. O marimbau é um instrumento criado por Madureira e Ariano Suassuna com o luthier João Batista Lima. Sua construção foi inspirada no berimbau de lata de Severino Batista, músico tocador nas ruas e feiras da cidade do Crato e Juazeiro CE, nos anos 1970. Madureira, em 1977, fez uma homenagem a Severino criando o concerto "Toque pra Marimbau e Orquestra". *Ibid.*, p. 44, p. 154.
36. "Em São Paulo 'marimbau' designando o berimbau é comum. Uma quadra antiga de meninos dizia-se aqui: "Chocolate, café, marimbau,/ Uma correia na ponta dum pau/ Manejada por minha mão/No teu lombo não será mau." E também corre por São Paulo a quadra: "Minha mãi é uma coruja/Que sai do oco do pau,/Meu pai é um negro velho,/Tocador de *marimbau*." ANDRADE, Mário, *Dicionário Musical Brasileiro*, Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89, Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília, DF, Ministério da Cultura, São Paulo, IEB-USP, 1989, p. 310. *Apud* ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial*, *op. cit.*, p. 45.
37. Segundo Mário de Andrade, Pereira da Costa "Não o identifica com o berimbau, antes diz que não sabe se é a mesma coisa que a Marimba." *Ibid.*

uma primeira correspondência com o minimalismo pela presença do ostinato (*figura 6*) como forma de organização do processo composicional.

Em alusão ao universo da cantoria, o tema da "Revoada" apresentava-se enquanto processo rítmico-melódico que se repetia por toda composição, pelo toque ou linha do marimbau (em consonância, o manuscrito original[38] da composição era conciso, dispondo de apenas quarenta e dois compassos). Nisso, podemos constatar uma referência clara à embolada, tal como a concebeu Mário de Andrade: para o escritor modernista, a embolada não era propriamente uma forma musical, mas sim o "processo rítmico-melódico" de construção das estrofes utilizadas pelos repentistas e cantadores nordestinos[39]. No convívio com o cantador Chico Antônio, Mário de Andrade relacionou o termo embolada com a palavra *bola*, que no idioma dos cantadores significava cabeça, tino e inteligência. Desse complexo de significados o intelectual derivou o surgimento do termo *embolada*[40].

Acrescente-se que, assim como a cantoria de viola, a embolada é cantada na maioria das vezes por duplas que se revezam, alternando versos e estrofes em forma de desafio, podendo este durar horas a fio na improvisação dos versos dentro de um "processo rítmico-melódico" — nos termos de Mário de Andrade.

Ora, foi com esse tipo de recurso que Madureira criou boa parte da sua música armorial — e nesse sentido, a obra "Revoada" é bastante representativa de sua produção. Significativamente, o compositor não se pautou pela escolha específica de um cantador para o desenvolvimento do tema da peça, mas trouxe a embolada e o repente como emblemas do universo da cantoria que serviram de esteio e timbre para a composição — no que eram ultrapassados, como queria o modernismo nacionalista de Mário de Andrade, os simples procedimentos de citação ou de incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que não alteravam as formas de expressão e a estruturação das composições[41].

O minimalismo do marimbau em "Revoada" também pode ser compreendido pela noção de "linhas-guia", termo traduzido das *time-lines* de Nketia por Carlos Sandroni, em seu estudo a respeito da "síncope"[42] no Brasil e suas conexões com a música africana:

---

38. A cópia do *fac-símile* original encontra-se no livro de SUASSUNA, Ariano, *O Movimento Armorial*, Recife, UFPE, 1974, p. 54-55.
39. A embolada "não é uma forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas e não compreende, pois o refrão [...]". ANDRADE, Mário de, *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo, IEB-USP, EDUSP, 1989, p. 199.
40. "Chico Antônio 'estava com a bola alegríssima, agudíssima, embolando mais rápido que sempre'. Câmara Cascudo nos seus *Vaqueiros e Cantadores* diz que 'bola é cabeça, tino, inteligência' pro cantador. [...] Ora o que carece não esquecer, é que de 'bola' formaram os brasileirismos 'embolar' e 'embolada', termos de cantoria, um processo de cantar e uma forma, que não só puxam pelo tino, mas puxam pela língua também. Disto, imagino derivou hoje um confucionismo de terminologia que vai dando aos poucos pra bola, embolar e embolada um valor técnico musical que não depende apenas da inteligência mas de processo de execução". ANDRADE, Mário de, *Vida de Cantador*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica Editoras Reunidas, 1993, p. 70-72.
41. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, *op. cit.*, p. 35-36.
42. "O emprego da palavra 'síncope' para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira 'categoria nativa-importada', como o café e a manga." SANDRONI, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001, s. p.

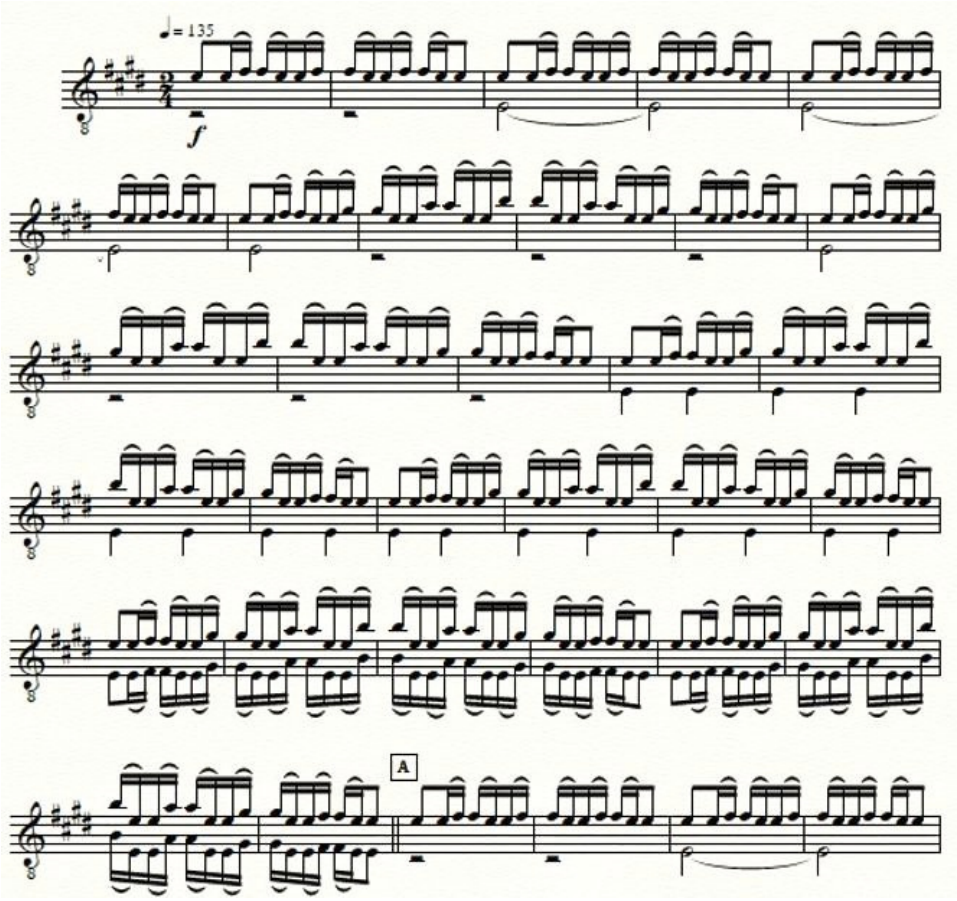

Figura 6: Transcrição da linha do marimbau da composição "Revoada" de Antonio Madureira.

> Em muitos repertórios musicais da África Negra, "linhas-guias" representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas "linhas-guias" têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas acima, que são, então, repetidas um *ostinato* estrito, do início ao fim de certas peças[43].

A circularidade do tecido musical da "linha-guia" do marimbau da "Revoada", com seu "*ostinato* estrito", "estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea", pulsação "contramétrica" e seu timbre transcendente, evidenciava a busca do tino da cultura do mosaico nordestino pela música armorial proposta por Antonio Madureira — em diapasão herdeiro das ideias do modernismo musical nacionalista na vertente de Mário de Andrade.

Existe, porém, uma dimensão simbólica da música de Antonio Madureira que não cabe na representação dos signos e códigos dos sons pelo sistema de notação ocidental — e nesta, a inspiração mais ampla no modernismo se revela nas conexões e afinidades de Ariano Suassuna para com o movimento.

43 . *Ibid.*

Conclusão

O movimento Armorial brasileiro foi modernista no sentido da pesquisa-ação da cultura, de se buscar a universalidade no particular, na localidade, na visão crítica de se pensar o Brasil e, em particular, na incorporação estrutural, na obra musical, de componentes da cultura popular. Passado meio século da formação do *Quinteto Armorial*, e um século do advento da semana de 22, a obra de Antonio Madureira continua a abrir uma janela de percepção para o estudo da música brasileira para além dos cânones do erudito e popular. Sua produção é vasta e enigmática como a cultura brasileira, tão diversa em sua unidade continental e tão pouco conhecida em um mundo que tenciona a homogeneizar e padronizar os sentidos; ela buscou possibilitar conexões com a ancestralidade, do além-mar e dos vários brasis — promovendo uma espécie de síntese em que a valorização do popular por Mário de Andrade e algo do gesto modernista antropofágico de Oswald podem ser vislumbrados.

Figura 7: Formação do Quinteto Armorial dos LPs Do Romance ao Galope Nordestino (1974) e Aralume (1976), Recife idos de 1972. Da esquerda para direita: Antonio Nóbrega (violino e rabeca), Antonio Madureira (viola nordestina), Edilson Cabral (violão), Fernando Barbosa (marimbau) e Egildo Vieira (pífano e flauta transversal). ZM 55 "Acervo Fundação Joaquim Nabuco", in ANDRADE, Francisco, Quinteto Armorial, *op. cit.*, p. 75.

Desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil

Beatriz Azevedo
UNICAMP — FAPESP — New York University

Resumo: Esse artigo versa sobre a atualidade e algumas linhas de força da *Antropofagia* de Oswald de Andrade no século XXI, em meio ao contexto do centenário da *Semana de Arte Moderna de 1922*, da qual o poeta foi um dos fomentadores, mas também um de seus maiores críticos. Minha leitura sobre a obra de Oswald de Andrade procura exatamente destacar a sua heterodoxia, a justaposição anárquica de referenciais teóricos, ao longo do *Manifesto Antropófago*, enquanto devoração crítica. A pluralidade Oswaldiana parece afirmar que sua visão de mundo é, por natureza, contra qualquer ortodoxia. O artigo aponta ainda a filiação do *Perspectivismo Ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima, como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina aos paradigmas europeus e cristãos.

Palavras-chave: Antropofagia, Oswald de Andrade, Perspectivismo ameríndio, Antropofagia Palimpsesto Selvagem.

Résumé : Cet article porte sur l'actualité et sur certaines lignes de force de l'*Anthropophagie* d'Oswald de Andrade au XXIe siècle, dans le contexte du centenaire de la *Semaine d'Art Moderne de 1922*, dont le poète fut l'un des promoteurs, mais aussi l'un de ses plus grands critiques. Notre lecture de l'œuvre d'Oswald de Andrade vise précisément à mettre en évidence son hétérodoxie, la juxtaposition anar-

chique de références théoriques tout au long du *Manifesto Antropófago* en tant que dévoration critique. La pluralité oswaldienne semble affirmer que sa vision du monde est, par nature, contre toute orthodoxie. L'article souligne également l'appartenance du *Perspectivisme Amérindien* d'Eduardo Viveiros de Castro et de Tania Stolze Lima, en tant que concept de la même famille politique et poétique que l'*Anthropophagie* d'Oswald de Andrade, c'est-à-dire, en tant qu'arme de combat contre l'assujettissement culturel de l'Amérique Latine aux paradigmes européens et chrétiens.

Mots-clés : Anthropophagie, Oswald de Andrade, Perspectivisme Amérindien, Anthropophagie Palimpseste Sauvage.

Abstract: This article is about some of the force lines of Oswald de Andrade's *Anthropophagy* in the 21st century, in the context of the centennial of the *Modern Art Week of 1922*, of which the poet was one of the promoters, but also one of its greatest critics. My reading of Oswald de Andrade's work seeks precisely to highlight his heterodoxy, the anarchic juxtaposition of theoretical references, throughout the *Manifesto Antropófago*, as a critical devouring. Oswaldian plurality seems to affirm that his worldview is, by nature, against any orthodoxy. The article also points out the affiliation of the *Amerindian Perspectivism* by Eduardo Viveiros de Castro and Tania Stolze Lima, as a concept of the same political and poetic family as the *Anthropophagy* of Oswald de Andrade, that is, as a combat weapon against the cultural subjection of Latin America to European and Christian paradigms.

Key words: Anthropophagy, Oswald de Andrade, Amerindian Perspectivism, Anthropophagy Wild Palimpsest.

> Desejo apontar que se nós brasileiros continuarmos indiferentes e amáveis ante os costumes tanto políticos como domésticos que nos distinguem, veremos confirmar-se o calamitoso diagnóstico de que perdemos nossa Cultura sem chegar a ter uma Civilização[1].

Durante a segunda década do século XX, Oswald de Andrade defendeu a "Poesia de Exportação", no *Manifesto Pau-Brasil* de 1924, e inventou uma filosofia de exportação, no *Manifesto Antropófago* de 1928. A Antropofagia, longe de representar uma continuidade da *Semana de Arte Moderna de 1922*, é antes uma ruptura com a ambiguidade política do Modernismo, que incluiu em suas alas tanto integralistas como comunistas, passando pela elite cafeeira paulista, a oligarquia carioca, conservadores, democratas e fascistas. A *Revista de Antropofagia* de 1928 critica então o Modernismo de 22, chamando-o de saco de gatos, de democracia de bonde da penha, e se diz curada do sarampão modernista:

1. ANDRADE, Oswald de, "Civilização e Dinheiro", conferência no Centro de Debates Casper Líbero, 19 de maio de 1949. O texto foi incluído posteriormente no volume *Telefonema*, São Paulo, Editora Globo, 2009, p. 282.

> Não compreendeu o nosso "caso", não teve coragem de enfrentar os nossos grandes problemas, ficou no acidental, no acessório, limitou-se a uma revolução estética — coisa horrível — quando a sua função era criar no Brasil o pensamento novo brasileiro. Se o índio dos românticos era o índio filho de Maria, o índio dele era o índio major da Guarda Nacional, o índio irmão do Santíssimo. O movimento modernista foi, assim, uma fase de transição, uma simples operação de reconhecimento, e nada mais. Daí a pouca ou nenhuma influência que ele exerceu sobre os espíritos mais fortes da geração. A confusão que trouxe foi tamanha que à sua sombra puderam se acomodar, numa democracia de bonde da Penha, o sr. Sérgio Buarque de Hollanda e o sr. Ronald de Carvalho, o sr. Mário de Andrade e o sr. Graça Aranha, e até o sr. Guilherme de Almeida[2].

Importante destacar que nesse ano de 2023 completam-se exatamente 100 anos da conferência de Oswald na Sorbonne, intitulada "*L'effort intellectuel du Brésil contemporain*". A referida conferência foi proferida em 11 de maio e publicada em francês na *Revue de l'Amérique Latine*, volume 5, também em 1923. Nesta conferência, portanto, vemos ainda o "Oswald modernista" que exaltava Graça Aranha, Menotti Del Picchia, Rui Barbosa, Tristão de Athayde e até Plínio Salgado. Cinco anos mais tarde, em 1928, Oswald tecerá críticas duríssimas a todos, com definições muitas vezes crivadas de humor ferino: é assim que o Graça Aranha exaltado na conferência da Sorbonne em 23 vai virar, na Antropofagia de 1928, o "Aranha sem graça".

Certamente um escritor polemista, e uma figura polêmica, Oswald de Andrade disparou do século XX suas linhas elétricas e flechas fulminantes. O autor, um dos fomentadores da *Semana de Arte Moderna de 1922*, criou aforismos, fragmentos filosóficos, "poemas-piada", bordões revolucionários e frases emblemáticas que continuam reverberando até os dias de hoje. Atuando em praticamente todas as frentes literárias, Oswald de Andrade é autor de romances, crônicas, poemas, manifestos, peças teatrais, ensaios, artigos de jornal, teses, conferências, etc. O escritor paulista é também o autor do (possível) menor poema da língua portuguesa: "amor humor". Amor é o título; humor é o poema. Se "menos é mais", de mais a mais, de menos a menos, Oswald é também merecedor daquele "Epitáfio" de José Paulo Paes (criado para homenagear Manuel Bandeira, que se dizia um "poeta menor"):

> poeta menormenormenormenormenor
>
> menormenormenormenormenorenorme enorme[3]

Um poeta enorme, no mínimo, um bardo "de orelhada", com ouvido musical que não é normal, Oswald de Andrade intuiu e entoou que "a gente escreve o que ouve — nunca o que houve[4]". Em seu *Manifesto Pau Brasil* (1924), alertava para a "contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos[5]", mais uma vez destacando sua capacidade de escuta e conexão com a dimensão oral e múltipla da cultura brasileira.

2. TAMANDARÉ (pseudônimo de Oswaldo Costa), "Moquém II — Hors d'œuvre", *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2ª Dentição, nº 5, 14 abril de 1929, p. 6.
3. PAES, José Paulo, "Epitáfio", in *Um por todos: poesia reunida*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 38.
4. ANDRADE, Oswald de, *Estética e política*, Organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura, 2ª ed., revista e ampliada, São Paulo, Globo, 2011, p. 62.
5. *Id.*, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924, s. p.

Como bem observou Michel Riaudel, "o texto de Oswald de Andrade não mostra um outro com o qual ou contra o qual se defrontar, mas vários outros[6]". Para além da busca da alteridade — "só me interessa o que não é meu" — a perspectiva das multiplicidades possíveis. A Antropofagia Oswaldiana é uma invenção poética libertária livremente inspirada nos rituais antropófagos dos Tupinambá. Também por isso, dei o título de "palimpsesto selvagem" ao meu livro sobre o *Manifesto Antropófago*, entendendo que o "pensamento selvagem" não é o pensamento dos "selvagens" ou dos "primitivos" (em oposição ao "pensamento ocidental"), mas "o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento[7]", como resumiu Eduardo Viveiros de Castro em entrevista de 2009.

O autor brasileiro Oswald nunca teve, evidentemente, o "lugar de fala" dos povos originários, mas ele escrevia a favor da perspectiva indígena, fazendo ecoar em seu texto as vozes soterradas ao longo da colonização. Em sua última comunicação em vida, anotada no *Livro da Convalescença*, Oswald deixa seu testamento e pedido derradeiro:

> Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona a concepção oposta — a do homem primitivo que o Brasil podia adotar como filosofia. O Ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capitulo dos *Essais*, onde exalta les canibales [sic], foi o primeiro que viu o caminho novo — o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio[8].

A Antropofagia almeja, portanto, a descolonização do pensamento, a transformação permanente do tabu em totem, através da carnavalização da história e de uma insurreição cosmopolítica, "a favor da natureza a céu aberto", como veremos a seguir.

Oswald já sabia o que, ainda hoje no século XXI, é fundamental para o Brasil: "A floresta e a escola". É trágico constatar que, um século depois, a floresta foi destruída — e ainda não se completou a escola. Oswald, no entanto, é um poeta que fez escola com suas florestas de palavras, com o seu célebre "Tupi, or not tupi, that is the question[9]". Neste aforismo do *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald de Andrade aglutina em poucos caracteres — em apenas 8 palavras — uma impressionante densidade de informações e (re)significações. O autor devora Hamlet e Shakespeare, referenciais da cultura ocidental, e os ameríndios Tupinambá, marcadores da resistência durante a colonização.

Aludindo à fala da personagem Hamlet, "to be or not to be, that is the question", que remete à crise do Patriarcado, Oswald substitui a angústia metafísica do príncipe Hamlet, de origem patriarcal, por uma formulação antropofágica, de viés matriarcal, encarnada no sentido não cristão de vingança entre os Tupinambá. A Antropofagia é parte essencial do complexo social da vingança

6. RIAUDEL, Michel, "Faut-il avoir peur de l'anthropophagie?", *Papiers, revue en ligne du Collège International de Philosophie*, Colloque: «Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophagique», nº 60, sept. 2008, p. 80.
7. CASTRO, Eduardo Viveiros, "Entrevista", *ComCiência*, Campinas, nº 108, 2009, s. p.
8. ANDRADE, Oswald de, *Livro da Convalescença*, Caderno manuscrito, Acervo Oswald de Andrade, CEDAE, UNICAMP.
9. *Id.* "Manifesto Antropófago", *op. cit.*, s. p.

entre os Tupi, e, portanto, na tradução filosófica de Oswald, a questão não é mais "ser ou não ser", mas sim "Tupi, or not Tupi".

Entre tantas outras, destaco esta máxima de Oswald, por sua habilidade ao parodiar a construção de Shakespeare em sentença tão curta, lançando mão apenas de um termo da "Língua Geral" (Tupi), misturado a outros extraídos do Inglês (*or*, *not*), criando uma frase sem dispor de palavras da língua portuguesa — curiosamente, o poeta brasileiro não a incluiu no seu "Tupi, or not Tupi, that is the question".

A utopia de Oswald de Andrade pretende vencer o messianismo patriarcal herdado da colonização e da catequização, com seu matriarcado de Pindorama utópico, ao mesmo tempo primitivo e ultramoderno.

A exemplo do *Manifesto Antropófago*, a utilização da polifonia de autores, e a partir desta, a multiplicação de pseudônimos, revela a eleição da pluralidade como linha de atuação crítica. Oswald de Andrade não apenas cita Marx, Freud e Nietzsche. O mais importante é que ele cria um Freud Nietzscheano, um Marx Freudiano, um Nietzsche Oswaldiano. A paródia e a mistura de elementos díspares numa mesma imagem foram suas estratégias preferidas contra as ortodoxias.

Assim, Oswald começa saudando "Viva Freud e nosso Padrinho Padre Cícero![10]" e acaba assinando seus artigos na *Revista de Antropofagia* como Freuderico (amálgama de Freud e Friedrich) ou Marxilar (amálgama de Marx com a função mandibular dos antropófagos). Ao mesclar Anchieta e Guaracy, Padre Vieira e Jacy, Oswald está propondo uma transgressão, uma reflexão sobre as hierarquias entre o que seria "pré-lógico" e "lógico", entre o que é considerado "selvagem" ou "civilizado".

Confrontando o materialismo Marxista com a psicanálise Freudiana, as visões do "selvagem" a partir da ótica de Rousseau ou de Montaigne, as ideias antropológicas de Levy-Bruhl e as filosofias tecnológicas de Keyserling, Oswald construiu o seu próprio ponto de vista crítico. Assim, do ponto de vista de Oswald, "Freud é apenas o outro lado do catolicismo. Como Marx é o outro lado do capitalismo[11]".

Minha leitura da obra de Oswald de Andrade procura exatamente destacar a sua heterodoxia, a justaposição anárquica de referenciais teóricos, ao longo do *Manifesto Antropófago*, enquanto devoração crítica. A pluralidade Oswaldiana parece afirmar que sua visão de mundo é, por natureza, contra qualquer ortodoxia.

Para Oswald "O homem europeu falou demais. Mas a sua última palavra foi dita pelo príncipe Hamlet, que Kierkegaard repetiu em Elsenor. [...] É preciso ouvir o homem nu[12]". No texto "Mensagem ao antropófago desconhecido (Da França Antárctica)", Oswald menciona "a última palavra dita pelo príncipe Hamlet[13]".

Como sabemos, a fala da referida peça de Shakespeare, escrita no século XVI, é exatamente "e o resto é silêncio". Ela é pronunciada por um Hamlet à beira da morte. Oswald afirma que o civilizado, moribundo, já monopolizou demais a palavra, e que sua última fala — o resto é silêncio — seria a deixa teatral para passar a palavra ao homem nu.

10. *Id. Revista de Antropofagia*, 15° número da 2ª dentição, *Diário de S. Paulo*, 1º de agosto de 1929, p. 10.
11. *Id.* "A Psicologia Antropofágica" (1929), in *Os dentes do dragão* (título atribuído pela organizadora Maria Eugênia Boaventura), São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 51.
12. *Id.*, "Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antárctica)", in *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1991, p. 285. Originalmente publicado em *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, nº 67, nov. 1946.
13. *Ibid.* Originalmente publicado na *Revista Acadêmica*, nº 67, Rio de Janeiro, nov. 1946.

No século XXI, assistimos a um saudável momento histórico em que ameríndios estão falando por si mesmos, e finalmente são publicados textos fundamentais como o livro *A Queda do Céu*, do xamã Davi Kopenawa[14], que se tornam obras conhecidas pelo público, editadas por editoras com boa circulação. Muitos filmes estão sendo preparados com a visão ameríndia dirigindo o olhar da câmera, em projetos como "vídeos nas aldeias[15]".

Ou seja, ao menos o pensamento ameríndio tem circulado mais. O "homem nu" está falando, a mulher ameríndia está escrevendo, publicando, filmando. Não podemos afirmar, no entanto, que o "homem nu" está efetivamente sendo ouvido, como desejou Oswald de Andrade no século passado. Nesse sentido, é importante ressaltar, no momento de celebração e crítica dos 100 anos da *Semana de Arte Moderna de 1922*, a trajetória transgressora e utópica do escritor antropófago que vislumbrou outras possibilidades e devires para um país que ele queria mais Pindorâmico e Quilombola, e menos Brasil estado-nação. Digamos que ele deu impulso pioneiro e vital a questionamentos, processos e rotas de fuga, que continuam em movimento. Como afirmou Viveiros de Castro no prefácio a meu livro *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, o Manifesto Antropófago é "«decolonial» muito *avant la lettre*[16]".

Abaporu, antropófago, homem nu, o poeta brasileiro abalou a sociedade dos anos 20 com seus hábitos liberais, que iriam impregnar de originalidade a sua obra antropofágica — "Oswald escandalizava pelo fato de existir, como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco[17]", lembra seu contemporâneo Antonio Candido.

Aos 20 anos, Oswald de Andrade presenciou no Rio de Janeiro a revolta dos marinheiros liderada por João Cândido em 1910, e escreveu: "buscavam a extinção do regime primitivo da chibata". Adormeceu no banco da praça sozinho no Rio de Janeiro e, ao acordar, às 4 da manhã, descreve: "reconheci o encouraçado Minas Gerais, seguiam-no o São Paulo e mais outro. E todos ostentavam, numa verga de mastro dianteiro, uma pequenina bandeira triangular vermelha". Ao despertar, o escritor vai constatar, poeticamente: "Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora?[18]".

Na década seguinte, Oswald associa outro ato eminentemente político ao evento cultural de que participou, como um dos motores de realização: "Nunca se poderá desligar a Semana de Arte, que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, do mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar a maioridade do Brasil[19]".

Além das ações em grupo, Oswald de Andrade, pessoalmente, corporificava uma vida plena de radicalismos e muitas contradições. Polêmico *enfant terrible* da burguesia paulistana, o

14. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
15. Ver BRASIL, André, "Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica", *Novos Estudos CEBRAP*, v. 35, 03, nov. 2016, p. 125-146.
16. CASTRO, Eduardo Viveiros de, "Prefácio", in AZEVEDO, Beatriz, *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2016, p. 14.
17. CANDIDO, Antonio, "Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade", in *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 74.
18. ANDRADE, Oswald de, *Um Homem sem Profissão*, 1ª edição, São Paulo, José Olympio Editora, 1954, p. 51.
19. *Id.*, "O Caminho Percorrido", conferência proferida em Belo Horizonte em 1944, in *Ponta de Lança*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1971, p. 94.

escritor teve como padrinho o próprio presidente da República, Washington Luís, quando se casou com a pintora Tarsila do Amaral. Oswald foi herdeiro de toda a região da Avenida Paulista e de grande parte do bairro Cerqueira César em São Paulo, mas nas décadas de ativista comunista, o escritor, fugindo da polícia, se abrigava "de favor" no barraco de um motorista de táxi.

Oswald conseguiu a proeza de desagradar a todos os lados: foi expulso tanto da Aristocracia Rural Paulista — propôs no Congresso da Lavoura que os latifundiários dividissem os lucros da terra — como também foi defenestrado do Partido Comunista. De todo modo, com todas as suas contradições, ele procurou participar ativamente das transformações sociais de seu tempo. Ou, como ele mesmo resumiu mais tarde, "toda gente sabe que sou da turma do Camões. Da participação! Só o escritor interessado pode interessar[20]".

O autor incluiu várias contradições pessoais, e também as dicotomias e complexidades da história do Brasil, nas frases curtas e emblemáticas de seu *Manifesto Antropófago*. Uma das mais pertinentes é exatamente "a nossa independência ainda não foi proclamada[21]". Grifo nesse aforismo o advérbio ainda, como marcador de uma crítica simultânea ao passado e ao presente, e sobretudo como uma provocação da necessária urgência de transformação, visando o futuro.

Em entrevista a Milton Carneiro, Oswald afirmou, corroborando essa ideia:

> — Precisamos, menino, desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil (a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, último dia de América sem Colombo). Os índios eram sereníssimos, absolutamente ametafísicos. Não sofriam de psicose como todos nós sofremos hoje.
>
> Interrompi-o para perguntar por que não sofriam. E ele respondeu prontamente:
>
> — Não sofriam porque pensavam a favor da natureza a céu aberto, em ambiente ilimitado, sem os entraves e as limitações que nossa civilização turbilhonante, hertziana, ultravioleta proporciona ao pensamento comprimido do brasileiro da atualidade[22].

Nessa entrevista de 1950, até parece que Oswald de Andrade estava antevendo o Antropoceno, o desenvolvimentismo capitalista neoliberal e destrutivo do século XXI, e as novas cruzadas ortodoxas, pela moral, bons costumes, religião, e outras pautas da direita ultra conservadora, que despontam ao redor do mundo e no Brasil, onde assistimos nos últimos anos a eleições que revelaram exatamente "os entraves e as limitações" do "pensamento comprimido do brasileiro da atualidade"...

Ao contrário disso, enquanto proposição eminentemente plural e heterodoxa, a Antropofagia de Oswald de Andrade ecoa aquela máxima que muito bem o define: "todas as religiões, mas nenhuma igreja[23]". Sem papas na língua, o poeta esteve sempre em movimento, e propôs a noção

20. *Id.* "Entrevista concedida a Marcelo Tavares", *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17/04/1944, in *Os dentes do dragão*, *op. cit.*, p. 87.
21. *Id.* "Manifesto Antropófago", *op. cit.*, s. p.
22. *Id.* "Entrevista a Milton Carneiro", *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 10-09-1950, in *Os dentes do dragão*, *op. cit.*, p. 182.
23. "«Todas as religiões, mas nenhuma egreja. E, sobretudo, muita feitiçaria». Japy-Mirim, Piratininga, ano 375 da deglutição do bispo Sardinha", *Revista de Antropofagia*, 2º número, encarte no *Diário de S. Paulo*, Domingo, 24 de março de 1929, p. 1.

de que a cultura antropofágica é processo de reinvenção infinita. Lutando por sua liberdade de ir e devir, a Antropofagia permanece potente, porque pode mudar. Como afirma Gilles Deleuze, "os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação[24]". A Antropofagia segue potente, devorando, sendo devorada, devorando-se em pleno século XXI.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, criador do Perspectivismo Ameríndio ao lado de Tania Stolze Lima, a antropofagia Oswaldiana está na matriz dessa teoria:

> [...] vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos[25].

O índice do perspectivismo ameríndio, e sua crescente influência intelectual, reafirmam que as contribuições de Oswald de Andrade permanecem vitais para o mundo contemporâneo. Seus questionamentos abalam "o pensamento comprimido do brasileiro da atualidade". O autor já defendia, no século passado, que escutássemos os indígenas, os povos originários, pois eles não sofrem "de psicose como todos nós sofremos hoje". O poeta queria "ouvir o homem nu" — o resto é silêncio.

No momento atual, esse "silêncio" é a morte dos ameríndios em seus territórios ainda não reconhecidos, não demarcados, desrespeitados pelos governos que se sucedem no poder, onde indígenas são assassinados por ruralistas e garimpeiros que querem a terra para exploração e lucro, resultando na sofrida onda de suicídios dos Guarani-Kaiowá, no genocÍndio[26] dos Yanomami, e muitas formas trágicas de silêncio e de destruição da natureza.

No Brasil do século XXI, infelizmente, "a massa" ainda não comeu "o biscoito fino" que Oswald fabricou. Se conseguimos tirar — com eleições democráticas — um fascista do poder, em pleno centenário da *Semana de Arte Moderna de 22*, por outro lado registrou-se que metade da população ainda apoiava discursos e práticas retrógradas. Nesse contexto complexo e distópico, a pergunta de Oswald de Andrade continua ecoando, retumbante: "será esse o brasileiro do século XXI?[27]".

24. DELEUZE, Gilles, *Conversações*, tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34, 1992, p. 183.
25. BELAUNDE, Luisa Elvira, "Entrevista con Eduardo Viveiros de Castro", *Amazonía Peruana*, Centro Amazónico De Antropología y Aplicación Práctica, Tomo XV, nº 30, 14 dez. 2007, p. 51-58.
26. Há muito tempo uso esta expressão condensada, grafada com as duas palavras em uma só.
27. "Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi como ele a justificou, ante minhas reticências críticas." MACHADO PENUMBRA, "À guisa de prefácio", in ANDRADE, Oswald de, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Ed. Globo, 14ª edição, 1990 [1924], p. 32.

O tetraneto Del-Rei, uma interpretação do Brasil

Maria Cristina Batalha
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPq

Resumo: O romance *O tetraneto Del-Rei*, de Haroldo Maranhão (1980), de enquadramento histórico, resume de forma satírica e irreverente os primórdios da colonização brasileira, protagonizada por Jerônimo de Albuquerque, herói pícaro que desembarcou no Brasil em 1535, na comitiva de Duarte Coelho, donatário da Capitania de Pernambuco. Em luta contra os índios Tabajaras, este é salvo pela intervenção da filha do cacique com quem vem a se casar. Pelo viés da paródia e da metaficção historiográfica, o autor promove uma apropriação criativa de um conjunto de narrativas que constituem e escrevem/reescrevem a nação, revisitando a tradição tanto portuguesa quanto brasileira, encenando ficcionalmente o processo antropofágico de construção cultural. O romance opera uma desconstrução bem-humorada que promove a recomposição da narrativa histórica pelo viés da linguagem e do arquivo literário da língua portuguesa.

Palavras-chave: metaficção historiográfica, paródia, arquivo literário, colonização.

Résumé : Le roman historique *O tetraneto Del-Rei*, de Haroldo Maranhão (1980), résume de manière satyrique les premiers temps de la colonisation brésilienne, menée par Jerônimo de Albuquerque, héros picaresque qui a débarqué au Brésil en 1535, avec la flotte de Duarte Coelho, donataire de la Capitania de Pernambuco. En lutte contre les Indiens Tabajaras, il est sauvé grâce à l'intervention de la fille du chef indigène avec laquelle il se marie postérieurement. Par le biais de la parodie et de la métafiction historiographique, l'auteur s'approprie un ensemble de récits qui écrivent/récrivent la nation, revisitant en même temps la tradition portugaise et brésilienne, mettant en scène le processus anthropophage de construction culturelle. Il recompose par la suite le récit historique

par l'intermédiaire du langage et de l'archive littéraire en langue portugaise.

Mots-clés : métafiction historiographique, parodie, archive littéraire, colonisation.

Abstract: This paper presents some reflections about the novel *O Tetraneto Del-Rei*, by Haroldo Maranhão (1980), in which irony and parody are a significant form to deconstruct Portuguese and Brazilian History from the conventional past and absolute values in travel literature and historical texts. A proposal is also made for reading this novel as a Historiographic metafiction.

Key words: Historiografic metafiction, parody, literary file, colonization.

Assentaram de sair em terra entrando dentro mui seguramente, a dois e dois [...]. Caminharam obra de duas horas, indo já légua e meia pela terra dentro. [...] Esta ação meteu assombro aos acuados, que acuados eram. Não os índios, mas os portugueses. Os quais atordoaram-se vivissimamente. [...] No que se acercavam os frecheiros, retrocediam os portugueses um número igual de passos, tal protagonizassem baile bastantemente ensinado e milhor aprendido. Não sucedera tamanho pavor nos daqui e haveriam estes entendido que os de lá recebiam em boa amizade. Donde se colhe a quantos enganos induz uma unânime pusilanimidade.

Haroldo Maranhão[1]

Nosso propósito é o de examinar a ficção historiográfica *O tetraneto del Rei. O Torto: suas idas e venidas* (1982), do autor paraense Haroldo Maranhão (1927-2004), vencedor do VI Prêmio Guimarães Rosa, em 1980. O romance recebeu o seguinte parecer da Comissão Julgadora, conforme consta na quarta capa de sua publicação:

> O autor conseguiu captar o espírito do tempo, sincronizando-o à atualidade da desmistificação satírica, cumprindo o objetivo proposto de, simultaneamente, levar o leitor a uma viagem crítica às experiências iniciais de contato entre conquistador e conquistados (portugueses e índios), num ajuste bem realizado entre a invenção e a composição[2].

1. *O tetraneto Del-Rei. O Torto: suas idas e venidas*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982, p. 16.
2. Contracapa a maranhão, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*

Com efeito, o comentário sobre a originalidade do romance, ilustrado pelo excerto que recortamos como epígrafe, nos remete aos encontros iniciais entre portugueses e indígenas nos primórdios da colonização. A terra conquistada descortina-se como um território-texto a ser escrito, sobre o qual foram construídas diversas versões, produzindo uma imagem ambígua, que transita entre um paraíso perdido, onde "se plantando tudo dá", e um território de selvagens sem Deus, alimentando inúmeras versões e diferentes reinterpretações que não cessam de proliferar. O excerto nos permite também perceber a paródia interna ao próprio texto, não apenas pela língua que lhe serve de suporte, cujo preciosismo estilístico é desconcertante à primeira vista, como também pela evocação subliminar de registros documentais que referenciam tal encontro. O personagem central, Jerónimo d'Albuquerque, sintetiza e protagoniza o choque e o amálgama das culturas, que põe frente à frente o militarismo guerreiro e cavaleiresco do colonizador português e o apetite antropofágico do primitivo, figura que não se coaduna com a imagem cristalizada do "bom selvagem" nem tampouco com a imagem da cordialidade inerente ao povo nativo, descrito na "Carta de Caminha", registro fundador do Brasil.

Trata-se, portanto, de um romance com enquadramento histórico, que resume de forma satírica e irreverente os primeiros tempos da colonização brasileira e sugere um diálogo intertextual com o ideário do movimento de 1922, cuja proposta é repensar o nosso lugar como identidade, refutando tanto um retorno à originalidade nativa pura e simples quanto a aceitação acrítica de tudo aquilo que nos chega sob a chancela de uma modernidade europeia ocidental. Por outro lado, como sugere Maria Margarida M. Gouveia:

> Não havendo razões, nos dias que correm, para complexos de colonização, o Brasil fica livre para incorporar no seu património uma herança ou memória que o liga construtivamente a Portugal, por via da célebre questão da lusofonia e pela memória específica de alguns temas[3].

Combinando o prosaico e o clássico, mediante um elaborado exercício de intertextualidade, como proposto por Gérard Genette[4], o escritor recorre ao cânone para reler a História, tecendo descrições em que o passado da narrativa é interpretado, propositalmente, com os olhos do presente da narração. Assim como a Semana de 22 promove uma releitura bem-humorada da Independência do Brasil, que não estabelece as características de delimitação de uma verdadeira "nacionalidade", também o romance em tela questiona criticamente o caráter da nossa "identidade" e da nossa "marca cultural e étnica", forjada nos escritos testemunhais dos primeiros "escreventes do Brasil".

Em diálogo intertextual com 2 documentos fundadores do imaginário tanto português como brasileiro, *Os Lusíadas* e a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, Haroldo Maranhão faz uma apropriação criativa de um conjunto de narrativas que constituem e escrevem a nação. A linguagem quinhentista adotada leva à falsa ilusão da reprodução dos discursos da época, aqueles que aparecem nas Cartas, documentos que fornecem embasamento para um suposto "real", aqueles que são normalmente arrolados para sustentar a escrita da História, e dos múltiplos relatos de viajantes.

3. GOUVEIA, Maria Margarida Maia, "Memória de mitos portugueses n'*O tetraneto Del-Rei*, de Haroldo Maranhão", *Polifonia*, vol. 9, nº 9, Universidade Federal de Mato Grosso, 2004, p. 2.
4. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 2006.

Entretanto, o compromisso documental e a dicção triunfalista são abandonados, minando a narrativa laudatória dos "vencedores" e relativizando conceitos arraigados. A apropriação de outros textos, em processo de deslocamento, são reinseridos em novos contextos, dialogando entre si e produzindo novos significados, pois, como revela uma das epígrafes escolhidas pelo autor, "A verdade passa como tenho contado", referindo-se a André de Resende, em *História da Antiguidade da Cidade de Évora*[5].

A "Nota do Autor" alerta para a multiplicidade estilística, genérica e cronológica, que coloca lado a lado períodos e nacionalidades diferentes, expressões variadas da língua portuguesa, fragmentos de textos diversos mais ou menos identificáveis do arquivo literário e historiográfico tanto brasileiro como português. Esse procedimento leva ao esvaziamento dos discursos nacionalistas dos "intérpretes do Brasil", os do século XIX bem como os do XX, que tentavam se descolar de sua origem lusitana, buscando se distanciar dos portugueses e apoiar-se em novas filiações mais afinadas com a modernidade. Por outro lado, também desconstrói o teor épico e triunfalista do empreendimento civilizatório da nação portuguesa em sua aventura marítima.

Toda essa reenunciação, ou reencenação dos grandes marcos referenciais do encontro entre povos nativos e marinheiros portugueses, tem um destinatário bem definido: o leitor, referido diretamente, encarnado por vezes na figura de outros leitores e intérpretes da história. Cria-se, desse modo, uma cumplicidade, notadamente através do recurso da metalepse, que permite exibir as costuras do texto, colocando a narração em debate e interpelando o leitor, que é convocado a participar da história narrada e a refletir sobre ela. Através da metalepse do narrador, o leitor é levado a se distanciar daquilo que é narrado, sendo envolvido pelo fio da aventura e não pela verossimilhança da História. Se, como em todo romance histórico, tanto o leitor quanto o narrador conhecem a priori o seu desfecho, o que mantém o interesse na narrativa é exatamente a maneira pela qual se darão os acontecimentos, ou seja, a peripécia e suas diversas modalidades de revés.

O romance *O tetraneto Del-Rei* é uma paródia, um exemplo inconteste de metaficção historiográfica, segundo os estudos propostos por Linda Hutcheon[6], ou seja, trata-se de uma desconstrução bem-humorada que leva à recomposição da narrativa histórica de fundação do Brasil pelo viés da linguagem e do arquivo literário da língua portuguesa. Mas, como bem adverte a pesquisadora citada, "a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo[7]". Se a paródia "realiza dois segmentos simultâneos [...]. Ela [também] reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes; mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico[8]". Também Benedito Nunes, em sua "Apresentação" do romance, destaca o caráter parodístico do texto de Maranhão: "conduzida como invenção, a paródia extrai da tradição desconstruída, enquanto depósito histórico inerme, um espaço literário autônomo, referenciado às duas literaturas, a portuguesa e a brasileira[9]".

Como veremos, a desconstrução produtiva aparece no romance em tela através de procedimentos diversos: descompasso entre a linguagem quinhentista, erudita, e uma dicção popular, a escolha de termos nobres e elegantes em contraste com o objeto narrado, em geral obsceno ou muito

5. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 7.
6. HUTCHEON, Linda, *Poética da Pós-Modernidade. História, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
7. *Ibid.*, p. 165.
8. *Ibid.*, p. 122.
9. NUNES, Benedito, contracapa a MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*

pouco elevado e o tratamento que recebem as grandes narrativas que referenciam tanto Portugal como o Brasil. Como bem observa Alcmeno Bastos, a forma quinhentista não representa apenas virtuosismo estilístico, mas o rompimento, no nível do discurso, com uma das convenções mais típicas do romance histórico tradicional: o distanciamento temporal do narrador, veiculado linguisticamente, em relação à matéria narrada[10]. Por outro lado, a viagem no tempo rumo ao passado faz-se [também] no interior da linguagem, mediante a ressignificação de temas, procedimentos e estrutura narrativa do romance histórico, assim como de várias outras escritas que constituem e dão feição própria ao arquivo literário da língua portuguesa[11]. E neste sentido, o "obsceno" aqui aparece, não como pornografia, mas aquilo que está fora de cena, aquilo sobre o qual é incômodo falar, notadamente quando se trata de um discurso que dialoga com o discurso da História, com os códigos do romance histórico e com textos fundadores que configuram a nação.

Ao misturar as narrativas canônicas do século XVI, o modelo das Literaturas de Viagens quinhentistas, os textos que promoveram um questionamento irreverente a partir da Semana de Arte Moderna de 22 e a atualidade dos anos 1980, o autor produz um efeito de crítica irônica, bem humorada e, ao mesmo tempo, desafiadora dos clichês que se cristalizaram ao longo dos tempos, como as noções de "descobrimento" que, de modo enviesado, negavam a existência das culturas locais, produzindo um processo de "encobrimento" de parte da nossa história. Combinando o prosaico e o clássico e recorrendo ao cânone para ler a História, Maranhão revisita a história do Brasil e o cânone literário em língua portuguesa. E, como destaca ainda Benedito Nunes, em sua "Apresentação" do romance: "As *idas e vindas* (referência ao subtítulo do romance) de Jerónimo d'Albuquerque, cunhado de Duarte Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, passam pelas proezas da prosa, e suas aventuras também são as da língua portuguesa, protagonista da história tanto quanto o Torto o é da linguagem[12]".

O romance *O tetraneto del-Rei* foi escrito em 1980 e publicado em 1982. Trata-se das aventuras de Jerônimo de Albuquerque, tetraneto do rei de Portugal, Dom Diniz, o rei poeta. Este, vivendo em terras brasileiras, vai exercer um modelo de colonização diferente da versão oficial da História. Por ser perseguido em Portugal, Jerônimo é aconselhado a partir para a nova terra descoberta, integrando a esquadra de seu cunhado, o fidalgo e militar Duarte Coelho, que chega em 10 de março de 1534, agraciado pelo rei com terras no Brasil. Recebeu a capitania de Pernambuco, conforme "Carta de Doação da Capitania de Pernambuco a Duarte Coelho", guardada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. Nesta Carta, estavam relacionados todos os direitos outorgados por Portugal ao donatário, que podia delimitar terras para exercer a propriedade pessoal das mesmas, distribui-las em sesmarias aos que o acompanhavam, bastando ter condições financeiras para explorá-las. Se Jerônimo de Albuquerque, em um primeiro momento, ainda nutre a esperança de voltar à metrópole e encontrar Dona Augusta, aos poucos vai se deixando levar pelo ritmo e os costumes da nova terra: "No litoral deixei a memória de toda minha vida, exceto vós[13]", referindo em carta à sua amada. Agora, ele precisa esquecer esse passado e considerar que "nas apertadas

10. BASTOS, Alcmeno, "Idas e venidas de um Torto a bordo da linguagem: *O Tetraneto Del-Rei*, de Haroldo Maranhão", Boletim do CESP — v. 20, nº 26 — jan./jun. 2000, p. 173-186, p. 182.
11. *Ibid.*
12. NUNES, Benedito, contracapa a MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, s. p.
13. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 130.

circunstâncias em que [está], não há recuo possível; não há[14]". Após alguns anos vividos no Brasil, Jerônimo renuncia à vontade inicial de voltar a sua terra e às suas origens de fidalgo português: "Ele agora um outro era; nascera quando o despojaram das roupas, o elo último que o atava às gentes de onde procedia. Nu, igual tornara-se aos demais nus. A terra chamava-o mais fortemente que o mar. Ao mar volvera as costas, e volvera-as para sempre[15]". E a metáfora do mar, tão cara aos portugueses e constitutiva de seu imaginário, é aqui virada pelo avesso, deixando de ser o ponto de partida para se transformar em ponto de chegada.

Significativamente, o romance está dividido em 2 partes de tamanho equivalente: "O Litoral" e "Os Matos". Assim, a espacialidade traz significado ao texto e contribui para a construção da personagem e o efeito de sentido: de um lado, os dois momentos da colonização, ou seja, a chegada dos Portugueses pelo mar e a progressiva exploração da terra, em direção ao interior; por outro, Jerônimo também torna-se outro, um vestido e ainda ligado à Europa, outro nu, despido de sua máscara social.

Jerônimo de Albuquerque vai, aos poucos e movido pelas circunstâncias, desligando-se de Portugal e de suas lembranças afetivas e culturais, adaptando-se às coisas da terra, com seus hábitos e sua lógica própria: "Português era-o na cor e nos costumes; estes afeiçoavam-se a pouco e pouco às leis dos naturais. Tudo o mais ficara embrulhado às roupetas e às rendas, quando delas se desvencilhou [...]. Lisboa era um sítio mais remoto que o céu[16]". A perspectiva de retorno que o movia inicialmente, figurada pela presença da nau que retomaria o caminho do mar —o "Litoral"—, cede lugar aos "Matos", como a segunda viagem de Jerônimo e sua adaptação às novas "leis tabajaras", às quais deverá submeter-se, sob pena de "ir para o caldeirão", já que os tabajaras eram conhecidamente antropófagos. Assim, "entre a panela e ela —a ela![17]", reage Jerônimo ao ver-se obrigado a casar com a filha do morubixaba Arco Verde, anulando a perspectiva romântica da união entre o português e a índia, gesto fundador de uma nova nação, decantado por José de Alencar. "Já me pus de costas para o mato e de frente para o mar, com o que se me desdobrava aos olhos a esperança de tomar ao meu e vosso Portugal. Hoje, esta é a verdade: ponho-me de costas para o mar e à frente diviso o sertão, de cujo seio anônimas vozes me chamam[18]".

Se o relato das primeiras aventuras de Jerônimo, herói pícaro em suas andanças, são contadas pelo narrador principal em terceira pessoa, este cede frequentemente a palavra ao protagonista pelo dispositivo do discurso indireto livre, permitindo assim uma visão multifacetada do fato narrado. Esse diálogo polifônico é muitas vezes interrompido pelo narrador, em processo de metalepse, que emite julgamento sobre os fatos ocorridos, interpelando o leitor, colocando o narrado sob suspeita e pondo em perspectiva aquilo que poderia parecer consensual. Assim, o discurso de um narrador heterodiegético é reduplicado, quando este é retomado do ponto de vista dos diferentes personagens, o que imprime uma visão particular e relativizada dos fatos. No caso de Jerônimo, sua interpretação do que se passou se dá através das cartas enviadas à amante que ficara em Portugal e que, por ser casada, motivara sua fuga, pois, segundo o conselho que recebe, "Eu vo-lo digo, D. Jerônimo, que melhor será tanger a vós para além mares do que vos tangerem para

14. *Ibid.*, p. 183.
15. *Ibid.*, p. 153.
16. *Ibid.*, p. 183.
17. *Ibid.*, p. 181.
18. *Ibid.*, p. 101.

o além, que desta última distância não teríeis regresso[19]". Assim, um dos motivos para sua partida não é o de protagonizar uma aventura marítima nem contribuir para ampliar a "civilização cristã", mas sim o envolvimento com uma senhora casada e seu insaciável apetite sexual, metaforizado pelo tamanho surpreendente de seu pênis, "a dita avultada lança do Albuquerque[20]". Esta é referida de forma recorrente no romance como motivo de orgulho e serve como um dos motes que sustentam o tom parodístico e irreverente da narrativa. Mas esta não seria a única razão. Jerônimo também estaria motivado pela ambição suscitada pelos relatos fantasiosos que prenunciavam riquezas a serem exploradas: "Porém a ambição enche a cabeça e cerra a razão. Das terras novas vinham notícias benfazejas trazidas pelo vento, concernentes a pedras a vazar de barris, maciças florestas de nobres madeiras, o chão ocultando ignotas riquezas[21]". Assim, pouco a pouco, o leitor vai descobrindo as verdadeiras motivações da viagem.

Atormentado pelo fantasma de Camões, poeta que imaginara ter encontrado em Goa, e que à altura, quando Jerônimo já estava no Brasil, não havia ainda publicado os seus *Lusíadas*, vê-se nele reduplicado, pela coincidência que percebe entre as duas trajetórias: ambos soldados guerreiros lutando em terras estrangeiras em nome del Rei. Ambos são também amantes insaciáveis e vítimas incompreendidas da justiça, além da vocação de escritor que se percebe nas Cartas que envia à dona Augusta: "Uma guerra ganha-se ao papel![22]". Em suas alucinações, Jerônimo imagina-se envolvido em batalhas, perseguições e fantasias diversas, inspiradas na trajetória épica dos navegadores:

> Dito o que, procedeu o Torto relação miúda do que estava a passar-se, as insustanciais contendas em que se ardia, enemigos a que se não podia agarrar e que o rabo lhe frechavam, cabeça de outrem deposta em lugar da sua própria, enfermo sem enfermidade figurante nos alfarrábios e de cura insensível a emplastros e xaropes[23].

Camões é uma referência explícita e alimenta a imaginação do protagonista, em um exercício de deslocamento temporal: "Precisará dizer-se aos que distraidamente costumam lidar com as letras imprimidas, que lia o Torto um cronista nunca havido, sobre fatos não acontecidos.[24]" As reflexões e a visão dos acontecimentos vividos ou sonhados por Jerônimo aparecem em forma de pesadelos, cartas imaginárias e diálogos delirantes com o poeta português. Este, alter ego que povoa de modo premonitório e ambíguo a trajetória de Jerônimo, que imagina estar sendo descrito por Camões, ou vendo-se ele mesmo como o poeta, estimulado pela coincidência de ter também um olho vazado:

> Mas a cara era a de um poeta que uma feita vira transitar em Goa, Luiz Vaz..., Luiz Vaz... cria o Torto que se apelidava o poeta de Luiz Vaz de Comões, ou Camães, ou Camões [...] afligia-o o corpo seu a servir de fundamento a cabeça do Luiz Vaz; e o solitário olho nele empregado a modo sobressaltante [...]. Porém, se de

19. *Ibid.*, p. 9.
20. *Ibid.*, p. 11.
21. *Ibid.*, p. 23.
22. *Ibid.*, p. 63.
23. *Ibid.*, p. 38.
24. *Ibid.*

> uma parte jubiloso se mostrou, bem persuadido de que o Comões era inventado, de outra face a revelação abriu-lhe o juízo para esta mais atônita tribulação: se inventado é o tipo, inventei-o eu[25].

De fato, o olho vazado, trocado de lugar em Jerônimo e em Camões (um o tem à direita; outro à esquerda) é uma imagem especular, reflexo onde se miram e se confrontam duas leituras da civilização expansionista portuguesa; os referenciais canônicos da literatura portuguesa, recolocados em outro espaço, servem, ao mesmo tempo, como revigoramento de sua memória como também como modelo para o processo de emulação crítica. Assim, "O Torto", ocupando o lugar de "nativo" brasileiro, é reconfigurado parodisticamente como um exemplo típico do "malandro", parente literário de Macunaíma, personagem de Mário de Andrade. Macunaíma, figura de papel, ficcional, é Makunaima, mito que, no processo de apagamento da História dos povos originário[26], foi considerado extinto, e que o autor modernista faz reviver metaforicamente. Mas o diálogo com Mário de Andrade vai além da simples remissão ao herói "sem nenhum caráter". Na aproximação do romance com a Carta às Icamiabas, feita por Benedito Nunes[27], este destaca o tratamento rítmico picaresco que o mito recebe e que é aqui reproduzido. Assim, recupera-se também o diálogo explícito com a proposta modernista da geração de 1922, de incorporação do folclore e da língua oral, em contraposição aos imperativos dos modelos vindos de fora. Em uma troca fecunda com o movimento de 1922, Maranhão captou e encenou muito bem a condição de diversidade, de mescla e de convivência necessárias para a compreensão da realidade brasileira, com um olhar equidistante tanto da visão subserviente dos modelos europeus quanto do ufanismo reducionista.

A irreverência e a paródia estão presentes nas 2 narrativas que correm em paralelo em *O tetraneto del-Rei* tanto no que se refere à epopeia de guerra, quanto nas "cartas de amor", já que, em ambos, apenas os embates sexuais são evocados. Ao invés da invocação de olhos, mãos, cabelos, normalmente acionados para descrever as belezas da mulher amada, aqui, são as partes genitais, suas dimensões e suas proezas que são referenciadas. Por outro lado, percebe-se uma referência explícita à Carta de Caminha, que descreve assim as mulheres que viu na terra recém "descoberta": "Andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem bonitas, com os cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que apesar de as olharmos muito bem não tínhamos nenhuma vergonha[28]". Também, ao referir-se às mulheres nativas, à maneira de Caminha, estas são comparadas às portuguesas e o parâmetro são ainda os atributos sexuais e partes eróticas de umas e de outras: "e carnes por diante encontrarás, que quem procura acha. De ordinário são de altura meã, da cor do mel queimado ou do cobre, glabras são suas vergonhas[29]", diz um português ao recém-chegado Jerônimo. O comentário é, mais uma vez, uma alusão a Caminha que escreve: "Uma daquelas moças estava toda pintada de cima abaixo daquela mesma tintura, e ela era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha, que ela não tinha, tão graciosa que muitas mulheres da nossa terra vendo tais feições sentiriam vergonha

25. *Ibid.*, p. 31, 32, 48.
26. Ailton Krenak e Davi Kopenawa, em suas falas militantes de resgate e defesa da cultura dos indígenas, testemunham da força ainda presente do mito de Makunaima na região de Roraima.
27. NUNES, Benedito, *O tempo na narrativa*, São Paulo, Edições Loyola, 2013.
28. CAMINHA, Pero Vaz de, in *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, Sheila Hue, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 77.
29. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei…*, *op. cit.*, p. 41.

por não terem a sua como a dela[30]". Ora, como lembra Sheila Hue, em sua edição modernizada e contextualizada da Carta:

> Uma das principais formas de comunicação rápida, expressa, era a carta, que viajava nas naus a caminho de seus destinatários, servindo como instrumento de governação e de comunicação. Conhecemos muitos exemplares das cartas escritas no século XVI relacionadas ao expansionismo europeu. A imprensa, recém-implantada, abraçou esse conciso gênero discursivo e publicou grandes sucessos de público, que vieram a moldar um imaginário europeu sobre o chamado Novo Mundo[31].

Copiada, relida, truncada, distorcida ao longo de suas múltiplas edições e traduções, a Carta é uma espécie de fotografia, de visualização dos 9 dias de encontro de Pero Vaz de Caminha com os nativos. Nela, percebe-se o espanto pelo estranhamento provocado pelo grafismo dos corpos, a descrição minuciosa das diferenças entre os dois grupos e o choque entre duas visões de mundo. Além disso, as cartas são testemunho da palavra escrita, que sempre foi considerada mais oficial e mais crível do que os relatos orais, e esse gênero discursivo tinha, portanto, um valor bastante significativo no período, haja vista o valor documental da Carta de Caminha para a História do Brasil. Mas, a partir de um certo ponto, já "Nos matos", por falta absoluta de suporte material para escrevê-las (papel, tinta), as cartas de Jerônimo à senhora Augusta passam a ser declaradamente imaginárias e funcionam apenas como pretexto para o desabafo do protagonista e, para nós, leitores, como mais uma peça no mosaico de interpretações.

Com efeito, o romance de Haroldo Maranhão está impregnado de expressões contidas na Carta de Pero Vaz de Caminha, mas estas são lidas ao contrário, do ponto de vista brasileiro, em processo ambíguo de uma relativa valoração indígena. Não há apenas referências explícitas a este documento fundador, mas também às suas diferentes releituras, dando visibilidade a personagens, que até então apareciam como "figurantes", e que ganham voz no processo de releitura e suas diversas banalizações, resultado dessas diferentes reinterpretações. Aquilo que os portugueses tomam como um agravo por parte dos índios, não passa de incompreensão entre os diferentes códigos culturais, como o gesto de atirar o chapéu emplumado de nobre aos pés dos guerreiros indígenas num sinal de reverência, enquanto que estes permanecem impassíveis, sem compreender o seu significado. Quando Jerônimo lança ao chão seu chapéu aos pés dos indígenas, episódio relatado na Carta de Caminha, este é invertido no romance, pois, no primeiro caso, o indígena retribui o gesto, jogando ao chão o seu "sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio[32]", o que não acontece no romance, quando o chefe indígena volta as costas para o português. Nota-se também a apropriação do remetente, Jerônimo, em uma de suas cartas, do conhecido gesto lendário de Caramuru, que provoca "um trovão à mata[33]", afugentando os gentios. Se as missivas de Jerônimo revelam uma outra versão dos fatos, nós, leitores, também somos levados a nos indagar sobre as "outras cartas" e "outros relatos de viajantes". Nesse sentido, o

30. CAMINHA, Pero Vaz de, *Carta de Pero Vaz de Caminha...*, *op. cit.*, p. 77, 79.
31. HUE, Sheila, *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei...*, *op. cit.*, p. 20.
32. CAMINHA, Pero Vaz de, *Carta de Pero Vaz de Caminha...*, *op. cit.*, p. 93.
33. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 17.

romance de Haroldo Maranhão leva ao questionamento sobre as relações entre História e Literatura, já que "literatura não resolve o problema da autenticidade: ela é esse problema, interrogando-se, infatigavelmente, ao mesmo tempo sobre a possibilidade e a inadequação da nossa visão de mundo", conforme afirma Maurice Lefebvre[34].

O tratamento parodístico perpassa todo o romance e desconstrói as narrativas heróicas sobre a saga da colonização. O encontro entre os gentios e os portugueses é descrito com humor, destituído de qualquer veleidade de "bravura gasta com pouca monta", "no que se acercavam os frecheiros (índios), retrocediam os portugueses um número igual de passos", e a prudência aconselhava Jerônimo a refrear os ímpetos guerreiros e quixotescos de Duarte Coelho, pois, afinal, "Quem tem cuuuuu tem meeeeeedo![35]". Esta advertência, pouco compatível com os propósitos grandiosos de uma conquista, se transforma em grito de guerra, recomendando, ao mesmo tempo, ação de combate e cautela nesta ação. Com efeito, a estratégia de guerra elaborada por Duarte Coelho — a "Cerca de chumbo" — é a paródia irreverente de uma logística de guerra que acaba, ao invés de atingir os índios, visando os próprios soldados portugueses que se atingem uns aos outros, matando-se entre si.

Assim, não sobra espaço no texto de Maranhão para uma narrativa heróica laudatória nem do lado dos portugueses nem do lado dos gentios e a antropofagia se despe do caráter sagrado e engrandecedor que recebera no poema *I-Juca-Pirama*, do romântico Gonçalves Dias, e é tratada como uma simples prática de requinte culinário. No romance, aliás, todos os portugueses capturados, e que conviveram com os Tabajaras nos "matos", à exceção de Jerônimo, foram para o "caldeirão".

Requinte culinário — Mas existe uma dimensão antropológica?

Trata-se, portanto, de uma versão carnavalizada que vai na contramão do épico em uma recusa deliberada de idealização, promovendo uma reatualização do passado através da desmistificação do herói e dos episódios da conquista. Também a proposta de conversão dos gentios que mascarava o objetivo principal de conquista de riquezas para a coroa portuguesa é desmascarada no texto. Na tentativa de conciliação entre as duas culturas —indígena e portuguesa—, Muíra é "batizada" com o nome de Maria, "Maria do Espírito Santo Arco Verde d'Albuquerque". Um bispo é chamado para oficializar o casamento dos dois, mas este acaba sendo devorado pelos Tabajaras, no mesmo dia da realização da cerimônia:

> [...] distinguiram as primeiras paliçadas: Pararam. Tomaram ao peito haustos jubilosos. E sorriram: Jerónimo para Maria, Maria para Jerónimo. Deram-se as mãos como amantes que se querem, na boa e na má andança, até o acabamento do mundo. Avançaram mais. Nitidamente desenhavam-se, agora, casas no tecido inconsútil da antemanhã. Uma dessas casas seria a casa que habitariam. E que haveriam de povoar de numerosa sucessão[36].

34. LEFEBVRE, Lucien, *apud* SILVA, Jônatas Alves da, *Focalização em* O tetraneto Del-Rei *de Haroldo Maranhão.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPA, Belém, 2015, p. 62.
35. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 15.
36. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 208.

Um outro exemplo desse processo é a cena picaresca, de feição rabelaisiana, que retrata o enterro cristão dado a um porco, na crença infundada de que ali estaria a carne de um português apresentada em forma de almôndegas — o falso Visconde de Cu Redondo — que, por ser um europeu, merecia um enterro cristão, com sepultura e cruz cravada em seu nome, ainda que compactada em uma simples bola de carne. O tal "visconde" é Vasco Guedes, o degredado que, em Portugal, não tinha eira nem beira e era tido como bandido contumaz. Este, entretanto, ganha estatuto de nobre em terras brasileiras, procedimento que figura como paródia da linhagem real, evidenciada pelo tom caricatural da fala de Jerônimo: "Dobra a língua, grumetinho de bosta, que estás a falar a um um fidalgo: a D. Vasco Guedes de Alcaparras, Visconde do Cu Redondo![37]". Também Calafurna, português descrito como ser abjeto, rude, grosseiro, enfim, um "rebotalho", passa a herói a ser vingado e serve de mote para o grito de guerra a animar os portugueses na vingança contra sua morte pelos nativos: "Calafurna é o mártir português! [...] Um, dois, três —Calafurna![38]".

Apesar das diferenças de classe e origem social, em terras brasileiras, tudo se iguala entre os portugueses e isso é explorado criticamente no romance, quando se veem confrontados os dois mundos. O que se evidencia é que a mesma ganância unia classes sociais e universos culturais diferentes: "Mas já agora ria-se a título de agrado e cortesia, a partir do seu com os desfavorecidos, que por assi os havia, concedendo que, enfim, um ponto em comum os irmanava, que era a cobiça, tão apoderadas de suas almas, que a todos, Torto e tortos, os cegava[39]". Na tentativa de compensar a estupidez da guerra contra os nativos que, na visão dos conquistadores, era "gente inferior", é evocada a lembrança de uma outra guerra, bem mais honrosa para os portugueses, que fora a guerra contra os mouros: "Jubilosos blasonavam em sair à batalha, tal predecessores seus ao encalço dos cães mouros[40]", comparando assim os indígenas aos mouros para valorizar a empreitada guerreira. E a epopeia camoniana, ícone incontornável da representação imaginária da nação portuguesa, funciona como texto subliminar que é aqui, mais uma vez, parodiado:

> Nada de rumores e de gritos. Juízo aos miolos e arcabuzes em sossego, que a guerra não é de chumbo. mas de pica! Vejam quão miseráveis são as bimbarretas desses infelices aí, mais para almôndegas do que para paus a pique. Mostremos à simples vista que sobejos somos de marca. À batalha![41]

E o narrador deixa claro os propósitos de Jerônimo, anulando criticamente as glórias de conquista decantadas por Camões em sua épica:

> Seus secretos reclamos seriam ver ganhada aquela batalha por ambos os dois lados sem desperdícios de vidas. Isto é, saudando-se nus e vestidos sem aterem-se em demasiadas cortesias, de efusões parcas ou nenhumas, porém com respeitos de parte a parte. Nisso cria e e por isso fremia o Torto, aspirante ao papel de pacificador da Nova Lusitânia: D. Jerônimo d'Albuquerque, Pacificador da Nova

37. *Ibid.*, p. 137.
38. *Ibid.*, p. 81.
39. *Ibid.*, p. 24.
40. *Ibid.*, p. 53.
41. *Ibid.*, p. 28.

> Lusitânia!, gabado, notado, apontado, envejado, celebrado, respeitado, nimbado, imortalizado para todo o sempre no bronze dos Anais e das Crônicas[42].

O discurso alucinado atribuído a Duarte Coelho, em sua preparação estratégica da guerra de conquista, funciona como a representação parodística de uma lógica enviesada: "A ordem é: bem obrar, em demanda por esta nova floresta, em demanda do sítio que, na língua civilizada, quer dizer Pedra Bonita. Em língua bárbara, quer dizer ita, ita, itaquicé, [...]? São nomes de sítios ou de naus?[43]". Entretanto, sua fala desconexa também evidencia uma tentativa de entendimento da cultura brasileira, procedimento que nos remete, mais uma vez, à desconstrução operada por Mário de Andrade, cuja evocação é inequívoca. Se Jerônimo é implacável na ridicularização de seu cunhado Duarte Coelho, também não poupa o cacique Arcoverde, amante da pompa e de cerimônias grandiosas e sem sentido, apenas por propósitos ostentatórios. Recupera-se assim, criticamente, o mito que se forja a partir das primeiras impressões dos europeus sobre os nativos, expresso na Carta de Caminha, que é o da cordialidade inerente aos nativos: "[eles] são muito mais nossos amigos do que nós deles[44]".

Ao final do romance, percebe-se uma mudança de tom que, embora não seja ufanista nem aponte para um encontro romântico de duas raças, abre, contudo, espaço para um certo lirismo. No primeiro encontro com a índia Muira-Ubi, quando ambos tentam interagir entre si, enfrentando a incontornável barreira da língua, diz o narrador:

> Enredava-se [Jerônimo] ainda em os devaneios seus, quando levíssimo rumor à volta percebeu. O rosto tornou para o sítio onde nascia leve bulha e face por face topou a minina, a minina das dunas muito gêmeas; ou mulher já seria? Ela olhava-o com sossegada curiosidade. Sorriu-lhe o português e ela de volta lhe sorriu. Fez o Torto um gesto natural com o braço, elevou-o e nem ele mesmo saberia o que estava a expressar. Ela dele aproximou-se, como se chamada. E como ficara ele de braço parado no ar, ela sua mão a medo segurou e assi ficaram, a sorrir-se.[45]

Apesar da irreverência do tom e da ênfase dada ao jogo puramente sexual, percebe-se, paralelamente, descrições que sugerem a sinceridade do amor que nasce entre os dois. Há, nesse encontro, não apenas uma simples estratégia para escapar do caldeirão. Nota-se, no romance de Maranhão, uma camada subliminar que não se reduz à simples paródia expressa nesse contato. Porém, se a descrição deste encontro guarda um cunho levemente romântico, este é logo desconstruído, não pelo tom adotado, mas sim pela escolha deliberada do embate amoroso através da sexualidade que oblitera a sensualidade que a cena poderia ensejar: "Sentia eu que suas carnes e toda ela palpitava como um peixe palpita quando cativo: o peixe na ânsia de evadir-se, e ela no afogo de mais e mais cativar-se[46]". Se a descrição do encontro carrega nas tintas do sentimento amoroso, este é logo desautorizado pela ingerência, via metalepse, da voz do narrador, que descredita o lirismo da

42. *Ibid.*, p. 70-71.
43. *Ibid.*, p. 66.
44. CAMINHA, Pero Vaz de, *Carta de Pero Vaz de Caminha...*, *op. cit.*, p. 109.
45. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 131.
46. *Ibid.*, p. 145.

cena, revertendo o seu efeito. Como lembra Alcmeno Bastos, o amor de Muira-Ubi pelo branco português, apesar de representar um componente clássico do indianismo romântico,

> [...] por outro [lado], não tem a ver com o dilaceramento interior do Martim de *Iracema* entre a atração pela 'virgem morena' e o amor pela 'virgem loura', nem com o generoso impulso que leva o Diogo Álvares Correia de *Caramuru*, a impor o cristianismo aos selvagens mergulhados nas trevas da impiedade, começando pela esposa Paraguaçu[47].

E, por fim, tudo se reduz à filosofia prática sintetizada na fala de Jerônimo: "Não há ouro sem fezes e no fim é que se cantam as glórias", resumindo assim a história que, afinal, é a história de toda civilização, pois "a pena maior, representada pela terra hostil, apagava a pena menor, por mais infamante que esta fora[48]".

O romance *O Tretaneto Del-Rei* constrói-se em cima de vestígios de histórias contadas e de documentos históricos, suas leituras e reinterpretações e, no texto de Maranhão, são mais do que simples ecos ou palimpsestos — conforme a clássica formulação de Genette[49], segundo o qual, em todo texto, ter-se-ia sempre a presença de um outro texto. Aqui, os grandes marcos fundadores da nação são subvertidos e contaminados pelo tratamento parodístico que recebem: heróis, paisagens, costumes, corpos, mitos, crenças. Mas não só. Como adverte o próprio autor em uma espécie de Posfácio ao seu texto, fragmentos de diversos escritores trazidos por apropriação de versos, títulos, frases e estratégias poéticas são sutil ou explicitamente identificáveis. Trata-se de criação de palavras à maneira de Guimarães Rosa, "aos tropos-galhopos a selva rompiam[50]"; é a enumeração amplificada de palavras de sentido aproximado, criando efeito de fluxo oral prolixo de feição rabelaisiana, como "Empregasse eu as palavras todas que se usa e não diria do cheirum, da espurcícia, da putrilagem, do podricalho, [...][51]", ou ainda o exagero verbal: "e mais que morto, pisado, furado, trespassado, moído, amassado, roto, rompido, esmigalhado[52]".

Todas essas "pistas de leitura", mais ou menos percebidas pelo leitor, são apontadas pelo próprio Haroldo Maranhão, em uma "Nota do Autor", que se refere a essas remissões de modo explícito: a evocação textual do poeta Mário Faustino, de quem era amigo[53], o cronista português do século XVI, Fernão Mendes Pinto, autor de *Peregrinações*, entre outros. Paralelamente, surgem evocações mais sutis, em forma de alusão, de forma mais velada no texto. A leitura do romance requer, portanto, um leitor atento e familiarizado com a tradição literária para perceber o intertexto subliminar, a presença de um compêndio de tradições narrativas que vão deixando suas marcas ao longo do romance, em uma composição mosaica, uma tapeçaria cujos fios são mais ou menos perceptíveis. Em exercício parodístico de segunda mão, ao cabo da leitura do romance de Haroldo Maranhão, procedemos àquilo que Silviano Santiago expõe, em seu ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano", quando afirma:

---

47. BASTOS, Alcmeno, "Idas e venidas de um Torto a bordo da linguagem...", *op. cit.*, p. 176.
48. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 44-45.
49. GENETTE, Gérard, *Pamimpsestes...*, *op. cit.*, p. 8, p. 16.
50. MARANHÃO, Haroldo, *O tetraneto Del-Rei...*, *op. cit.*, p. 25.
51. *Ibid.*, p. 109.
52. *Ibid.*, p. 51.
53. *Ibid.*, p. 113.

> O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula, de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original[54].

N'*O tetraneto*, referências culturais são reativadas e forças históricas do passado, que permanecem no presente, alteram esse presente com a força subliminar de um certo acervo imaginário. Essas lembranças funcionam como ruínas, aquilo que foi, mas cujos resquícios ainda estão aí, ecoando como marca indelével desse passado que continua a nos assombrar e a nos interpelar. Assim como no romance *A Gloriosa famíli*a, do angolano Pepetela, também a família de Jerônimo, protagonista do romance de Maranhão, será responsável por uma linhagem que marcou — e ainda marca — a história de Pernambuco[55]. Por isso, ao escritor, assim como ao historiador atento, talvez interesse sobremaneira visualizar nos interstícios da trama as tensões de um tempo de rupturas notáveis, mas também de apontar as continuidades insuspeitas. Como observa Aílton Krenak, "os fatos e a história recentes dos últimos 500 anos têm indicado que o tempo desse encontro entre as nossas culturas é um tempo que acontece e se repete todo dia[56]".

Em documento de 1984, Haroldo Maranhão escreve, em carta enviada à Fundação John Simon Guggenheim, que o romance seria parte de uma trilogia ou mais sobre a formação da história brasileira no Norte do país: "Sem ser propriamente crônica histórica, esse conjunto poderia ser considerado como o romance da formação da família brasileira no Norte e no Nordeste, ou como uma saga da vida brasileira no século XVIe da língua portuguesa falada no Brasil[57]". Sem conseguir os recursos necessários solicitados a esta Fundação, o projeto teve que ser abandonado. E nós, seus leitores, lamentamos que tão belo empreendimento não tenha podido ser concluído. Perdemos todos, brasileiros e portugueses. E perde, sobretudo, a literatura.

54. SANTIAGO, Silviano, "O entre-lugar do discurso latino-americano", in *Uma Literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 22.
55. A esse propósito, lembro que Jorge de Albuquerque Coelho, filho de Duarte Coelho, será o herói da *Prosopopei*a (1601), de Bento Teixeira.
56. KRENAK, Ailton, *O eterno retorno do encontro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 25.
57. MARANHÃO, Haroldo, *apud* SILVA, Jônatas Alves da, *Focalização em* O tetraneto Del-Rei..., *op. cit.*, p. 29.

A sexualidade de Mário: menos velocidade, mais paciência

César Braga-Pinto
Northwestern University

Resumo: Com a recente publicação da íntegra da "Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 7 de abril de 1928", o assunto da suposta homossexualidade de Mário de Andrade, censurado durante décadas e, segundo alguns, reprimido ou sublimado pelo próprio escritor, já não pode ser ignorado nem pelos críticos nem pelos biógrafos. O artigo argumenta que, se há violência na longa exclusão a qualquer menção à homossexualidade na obra e na biografia do poeta, não é menor a violência contida no impulso de "tirar o autor do armário". E se há opacidade e elipses em seu discurso sobre o sexo e a sexualidade, não é por recalque, pudor ou moralidade cristã, mas, ao contrário, é resultado de uma estratégia de resistência ao olhar médico-jurídico e normalizador que dá nome às dissidências para tão logo puni-las. Propõe-se rastrear o uso da palavra "paciência" em sua obra (assim como em sua recepção), para melhor se compreender o sentido e o efeito do armário cuidadosamente elaborado pelo escritor.

Palavras-chave: Mário de Andrade, sexualidade, armário, segredo, paciência.

Résumé : Avec la récente publication de l'intégralité de la « Lettre de Mário de Andrade à Manuel Bandeira du 7 avril 1928 », le sujet de l'homosexualité présumée de Mário de Andrade, censurée pendant des décennies et, selon certains, réprimée ou sublimée par l'écrivain lui-même, ne peut plus être ignoré ni par les critiques ni par ses biographes. Nous soutenons que, s'il y a de la violence dans la longue exclusion de toute mention à l'homosexualité dans l'œuvre et dans la biographie du poète, la violence contenue dans le désir de « sortir l'auteur du placard » ne l'est pas moins. Si opacité et ellipses il y a dans son discours sur le sexe et la sexualité, ce n'est pas à cause du refoulement, de la pudeur ou de la morale chrétienne. Il s'agit

au contraire du résultat d'une stratégie de résistance à la perspective médico-légale et normalisatrice qui nomme les dissidences, puis les punit. Nous nous proposons, dans cet article, de retracer l'usage du mot « patience » dans son œuvre (ainsi que dans sa réception), afin de mieux comprendre le sens et l'effet du placard soigneusement élaboré par l'écrivain.

Mots-clés : Mário de Andrade, sexualité, placard, secret, patience.

Abstract: With the recent publication of the unedited version of the "Letter from Mário de Andrade to Manuel Bandeira of April 7, 1928", the topic of Mário de Andrade's alleged homosexuality, censored for decades and, according to some, repressed or sublimated by the writer himself, can no longer be ignored either by critics or biographers. This article argues that, if there is violence in the exclusion of any mention of homosexuality in the poet's work and biography, the violence contained in the impulse to "take the author out of the closet" is no less violent. And if there is opacity and ellipses in his discourse on sex and sexuality, it is not because of repression, modesty, or Christian morality, but, on the contrary, it is the result of a strategy of resistance to the medical-legal and normalizing perspective that names the dissidences in order to punish them. I propose to trace the use of the word "patience" in his work (as well as in its reception), to better understand the meaning and effect of the closet that was carefully elaborated by the writer.

Key words: Mário de Andrade, sexuality, closet, secret, patience.

Abro este ensaio com um reparo, seguido de uma citação: *Eu, César Braga-Pinto, não sou homossexual.* Quer dizer: não todo dia; não toda hora; não com todo mundo; e certamente não em todo lugar. Às vezes, chego a me perguntar: será que sou, será que não sou? Mas quando, por hostilidade ou por simpatia, alguém aponta e afirma que sou gay … *eu não desminto.*

A afirmação final, como se terá notado, é uma paráfrase de um trecho da hoje famosa "Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 7 de abril de 1928", censurada durante décadas e divulgada na íntegra apenas em 2015: "Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim, e *não desminto*[1]". Na ocasião, a revelação do "segredo" supostamente contido naquela carta foi celebrada por uns, e julgada sem importância por outros. Por minha vez, o que me interessa é justapor esses comentários de jornalistas e críticos (ou, na expressão do próprio Mário, essas "conversas sociais", ou "o que se fala de mim") à maneira oblíqua pela qual o próprio escritor se revela ou se declara ao amigo. Tal declaração apoia-se, sugiro, em uma curiosa figura de linguagem que, em retórica, denomina-se *litotes* e que, arrisco dizer, é uma das configurações do armário na versão mariodeandradeana. Ao contrário do eufemismo (cuja intenção é quase sempre atenuar a violência da linguagem, como em "fulano é gay") ou da perífrase (que afirma uma coisa negando o

1. "Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 7 de abril de 1928", Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, publicada com transcrição e notas de Jorge Vergara, 2015. 9 de fevereiro de 2022. www.researchgate.net/publication/305502589_Carta_de_Mario_de_Andrade_a_Manuel_Bandeira_de_7_de_abril_de_1928.

seu contrário, por exemplo: "eu não sou heterossexual" para dizer "eu sou homossexual"), utiliza-se a litotes quando, seja por ironia, modéstia ou pudor, alguém parece dizer menos do que estaria pensando, ou menos do que seria de bom tom, para, no entanto, enfatizar e demonstrar sua convicção sobre um determinado assunto — no caso, uma acusação. Assim, ao esvaziar a importância e o significado do segredo, do crime, ou do pecado, o "eu não desminto" evita a vulgaridade e a violência de uma confissão. Minha hipótese é que, se na obra ou na biografia de Mário de Andrade há de fato um "armário" onde se esconderia seu desejo secreto e sua sexualidade reprimida, esse armário lhe terá sido tão imposto quanto cuidadosamente, estrategicamente construído por ele mesmo: na forma simples, elegante e recatada de uma litotes.

Quando Gênese Andrade e Jorge Schwartz me convidaram para participar do monumental volume *Modernismos 1922-2022*, confesso que hesitei, já que não me considero propriamente um especialista em modernismos; no entanto, não pude recusar, e acabei escrevendo um texto, não sobre o objeto da efeméride, que na verdade me interessa menos, mas sobre a obra e, ao mesmo tempo, a figura de Mário de Andrade, conforme construída por ele mesmo e, sobretudo, pelos outros[2]. Na ocasião da "live[3]" de lançamento do livro, logo que comecei a resumir o conteúdo do ensaio, *ironicamente* intitulado "A sexualidade de Mário de Andrade: a prova dos nove", alguém escreveu um comentário no chat parabenizando-me por ter finalmente tirado o poeta modernista do armário. Previsível que fosse, o comentário me pegou de surpresa. Quando, dias depois, mais alguns colegas me escreveram, muito generosamente, elogiando o ensaio, alguns deles repisando na questão do armário, cogitei se por acaso (para citar novamente Mário) eu não havia sido "transcompreendido[4]". Pois acontece que, se não me falha a memória, em nenhum momento o texto *afirma* que Mário era (*ou não era*) homossexual. Como disse, a intenção do subtítulo, "a prova dos nove", era puramente irônica. Eu quis não só fazer uma brincadeira com o "a alegria é a prova dos nove", do celebrado "Manifesto Antropófago" de Oswald, mas também aludir à complexa aritmética identitária de Mário (suas somas, suas multiplicações, suas subtrações), e mesmo àquilo que eu chamaria de "as operações da alegria e da tristeza" em sua obra. O que me interessava era antes de mais nada questionar, *com* Mário: quando se trata de sexualidades, e especialmente de homossexualidades, de que vale a prova, ou se há de fato alguma prova, o que a prova de fato prova?

Permito-me então retomar aqui o assunto daquele ensaio. Primeiro, eu me referia, brevemente, aos insultos de que Mário deve ter sido vítima, insultos por vezes impressos, mas também, sabe-se lá quantas vezes, lançados verbalmente, seja em sua presença ou em sua ausência. Em seguida, propus uma revisão da fortuna crítica mais influente, em particular a que se debruçou sobre sua obra poética, na qual, justificadamente ou não, a identificação entre autor e obra, entre "eu lírico" e "eu empírico", tem criado problemas metodológicos, muitas vezes incômodos. O que eu quis mostrar é como essa tradição crítica (e nunca é demais enfatizar que todos os críticos a que me referi são críticos pelos quais tenho a maior admiração) tem abordado o "x" da sexualidade de Mário, às vezes com cuidado, às vezes com constrangimento, outras com dissimulação e, não raro, em gestos de desqualificação ou obliteração. Mais recentemente, sobretudo desde que a tal carta

2. BRAGA-PINTO, César, "A sexualidade de Mário de Andrade: a prova dos nove", in Gênese de Andrade (org.). *Modernismos: 1922-2022*, São Paulo, Companhia das Letras, 2022, p. 507-545.
3. "Jornada Virtual Modernismos", mesa 2, Representatividades. Mediadora: Gênese Andrade. Youtube, Canal Companhia das Letras. 9 de fevereiro de 2022. youtu.be/z3cP9lJA06o.
4. ANDRADE, Mário, "A propósito de *Amar, verbo* intransitivo", *Diário Nacional*, São Paulo, 4 dez. 1927, p. 9.

veio a público (mas em geral lida muito desatentamente), nota-se também um certo impulso ou desejo de exposição, ou como se diz vulgarmente, de *tirar o poeta do armário* e logo de se afirmar, sem receio e sem preconceito, sua dita homossexualidade. Eu diria então que foram dois os principais movimentos da crítica e do jornalismo diante do suposto "segredo" de Mário: (1) esvaziamento (a homossexualidade, que seria real, é universalizada e traduzida em simplesmente "sexualidade" e, logo, considerada desimportante); e (2) deslocamento (a homossexualidade é reinterpretada enquanto bissexualidade, pansexualidade, assexualidade, amor platônico, dionisíaco, polimorfismo sexual, sexualidade polivalente, amor pelo todo etc.). Assim, ao longo dessa longa tradição crítica, tanto o segredo do poeta quanto a possibilidade de revelação desse segredo são organizados segundo identidades e condutas, distribuídas ao longo de um extenso espectro que, meio de brincadeira, eu resumi mais ou menos da seguinte maneira: Mário não é; Mário parece, mas não é; Mário não sabe que é, mas sabe — ou não sabe? — que parece; Mário sabe que é ou sabe que parece, mas finge que não sabe, ou não quer saber, ou seja, reprime, sublima ou renuncia; Mário — parece que sabe que é, mas — parece que não quer que outros o saibam; Mário é e sabe, mas não quer que todo mundo saiba — e por isso cala; Mário é, mas não faz; Mário talvez faça, mas isso não quer dizer que ele seja. E por aí vai[5].

Em suma, ao longo dos anos, o que se nota é um mesmo desejo de controle sobre o segredo da sexualidade de Mário ou, usando a linguagem foucauldiana, a "verdade de seu desejo[6]". Assim, se é certo que há violência na longa exclusão de qualquer menção à homossexualidade na obra e biografia de Mário de Andrade, não é menor a violência contida na exposição, ou, se quisermos, no impulso de tirar o autor do armário; ou ainda, no que, naquela carta, Mário chama de "socialização absolutamente desprezível de uma verdade inicial". Por isso, mesmo não compartilhando da interpretação reconhecidamente, mas "necessariamente apressada" que Silviano Santiago dá aos personagens de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ou sua proposta de uma homossexualidade astuciosa ou malandra como antídoto à homofobia, acho que Mário não discordaria de uma de suas proposições: "A grosseria e a violência linguísticas, responsáveis pela configuração do espaço homossexual como o da marginalidade, é obra única e exclusiva dos heterossexuais[7]". Ou seja, seria muito mais valioso escutar o que o próprio Mário tem a dizer, aliás muito lucidamente, sobre o que ele chama de enorme "ridículo dos socializadores de sua vida social":

> Note as incongruências e contradições em que caem: o caso da 'Maria' [e Mário sempre põe o nome da fulana entre aspas] não é típico? Me dão todos os vícios que por ignorância ou por interesse de intriga, são por eles considerados ridículos e no entanto assim que fiz duma realidade penosa a 'Maria', não teve nenhum que ~~não~~ [sic] caçoasse falando que aquilo era idealização para desencaminhar os que me acreditavam nem sei o quê, mas todos, falaram que era fulana de tal[8].

5. BRAGA-PINTO, César, *op. cit.*, p. 532.
6. FOUCAULT, Michel, "De l'amitié comme mode de vie", *Gai Pied*, nº 25, avril 1981, p. 38-39. 9 de fevereiro de 2022. www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault. Disponível em português em tradução de Wanderson Flor do Nascimento.
7. SANTIAGO, Silviano, "O homossexual astucioso: primeiras — e necessariamente apressadas — impressões", *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004, p. 202.
8. ANDRADE, Mário, "Carta", *op. cit.*, s. p.

Ou seja, acusam-no de homossexualidade enrustida *ao mesmo tempo* em que apontam para o suposto objeto de sua paixão heterossexual.

A revisão da fortuna crítica (que, sugiro, esteve quase sempre contaminada pela chamada "intriga social") é com certeza um primeiro passo para que possamos interromper uma tradição cuja perspectiva está limitada pelo que se poderia denominar homofobia e, também, racismo estruturais. Mas ela não é o suficiente. Outra estratégia a que procuro recorrer é a de dissociar Mário de Andrade do contexto modernista, para então buscar na obra do escritor outras genealogias, outras intertextualidades e outros interlocutores, tais como Raul Pompeia, João do Rio, Oscar Wilde e os poetas românticos; ou ainda, por oposição, a tradição Naturalista e cientifista na literatura.

Quando alguns meses mais tarde o crítico Ivan Marques me convidou para participar de seu dossiê "Modernismo: 100 anos", da *Santa Barbara Portuguese Studies*, vi uma oportunidade de corrigir qualquer mal-entendido ou, talvez, expandir meu argumento, com um ensaio cujo título, espero, não deixará dúvidas: "A sexualidade de Mário de Andrade: ninguém o saberá jamais[9]". A partir de uma releitura do romance *Amar verbo intransitivo* — aliás, publicado pouco antes da dita carta — procuro explorar duas questões: primeiramente, o chamado freudianismo de Mário; depois, a maneira pela qual o romance discute a própria noção de segredo. Quanto ao freudianismo, eu diria simplesmente que a psicanálise de Mário é uma *psicanálise irônica*, ou, como críticos da época denominaram, um "subfreudismo delirante[10]", um "freudismo abstruso[11]" ou uma "sátira do freudismo[12]".

Um exemplo, talvez controverso, da psicanálise na versão de Mário de Andrade: a palavra "sequestro", tão frequentemente utilizada por ele, nem sempre (ouso mesmo dizer que quase nunca) poderá ser traduzida como "recalque", "denegação", "repressão" ou "sublimação"; e mesmo se ocasionalmente o próprio Mário sugere que o termo é uma tradução do francês "refoulement[13]", em geral seu sentido é deslocado, expandido, e eu diria até *virado do avesso*.

Ainda não tive a oportunidade de conferir se a palavra já aparecia no original de 1927, mas ela aparece mais de uma vez na versão revisada de 1944 na forma "sentimentos sequestrados", associada ao "subconsciente". Em todo caso, proponho que a palavra "sequestro", no romance, e talvez em todo o pensamento de Mário, está intimamente relacionada com a de "segredo". Chamo a atenção para uma passagem fundamental do livro, a que Prudente de Moraes Neto muito sugestivamente já chamara a do "*sequestro da palavra 'segredo'*[14]". Trata-se do momento em que entre Carlos e Fräulein se esconde uma palavra, palavra que se anuncia apenas na forma de uma rasura. É Fräulein quem diz: "Nós hoje encontramos uma palavra na lição…Sabemos como é em português, porém não há meios de lembrar. Parece incrível, palavra tão comum … E nem eu nem Carlos![15]". Ao

9. BRAGA-PINTO, César, "A sexualidade de Mário de Andrade: ninguém o saberá jamais", *Santa Bárbara Portuguese Studies*, 2nd Ser., Vol. 10, p. 157-183.
10. ATHAYDE, Tristão de, "Romancistas ao sul", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de1927, s. p.
11. GRIECO, Agrippino, "Um grande romancista", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de março de 1929, s. p.
12. ATHAYDE, Tristão de, "Os Andrades", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1928, s. p.
13. V., por exemplo, ANDRADE, Mário de, "A dona ausente", *Atlântico. Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, nº 3, 1943, p. 9, e "Roupas freudianas/Fortaleza, 5-VII-27/Fotografiarefoulenta/Refoulement/Sol l diaf. l". Fotografia de Mário de Andrade. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
14. NETO, Prudente de Moraes, "Uma questão de gramática: Amar verbo intransitivo", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1927, p. 4.
15. ANDRADE, Mário, *Amar, verbo intransitivo: idílio*, São Paulo, Martins Fontes, 1972, p. 112.

invés de procurar o significado no dicionário, os dois procuram a tradução da palavra rasurada na memória ou, se quisermos, no inconsciente. O caso do esquecimento da palavra alemã que se recusa a traduzir-se ao português causa uma estranha inquietação no jovem estudante, que resiste, mas finalmente a revela à irmã: trata-se de *Geheimnis*. Fräulein por fim parece lembrar-se da tradução em português, mas por algum motivo não consegue pronunciá-la: "Por que razão? Estranho… Nota que a boca, a língua se amoldam pra rasgar as consoantes da palavra e uma coisa qualquer proíbe[16]." Finalmente, lembrando-se da tradução, juntos, pronunciam-na: "É segredo! […] E ambos têm uma desilusão, palavra tão sem significância[17]".

Se o que está sequestrado é o "segredo", ou melhor, a palavra segredo — mas se "segredo" não tem significado ou é "in-significante" — então o próprio sequestro deixa de ter a importância dada ao recalque ou à proibição a que o texto alude. Ao contrário de recalque, o termo "sequestro", conforme utilizado por Mário, tem a vantagem de estabelecer um tempo e um espaço de indefinição entre a ausência e a presença, nem dentro nem fora (digamos, do armário); é uma espécie de retiro ou quarentena, forçada ou voluntária, em que o assunto secreto é ao mesmo tempo visível e invisível, familiar e estranho, evocado e postergado, talvez incômodo, mas sem ser exatamente desagradável. Assim também, na carta a Bandeira, ao aludir a sua tão falada (homo)sexualidade, Mário parece sugerir que se "sequestro" é sinônimo de "censura", "não tenho nenhum sequestro não"; mas isso não quer dizer nada, não tem qualquer significância, pois "[o]s sequestros num caso como este onde o físico que é burro e nunca se esconde entra em linha de conta como argumento decisivo, os sequestros são impossíveis[18]".

Assim se resume a "psicanálise poético-irônica" inventada por Mário: "Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs no fundo do mato. Nem pode sentir índios pesados, com dinamismos de ritual, dentro das gâmbias. Aliás nem Fräulein. Por isso é que falando de Carlos fui poeta, inventei[19]". Ao deslocar a autoridade de Freud de seu eixo científico para o da poesia, Mário é coerente com sua constante desconfiança em relação à ciência, sobretudo quando se trata de sexualidades. De fato, mais de uma vez Mário mostrou-se avesso ao tratamento explícito da sexualidade característica da vertente naturalista da literatura. Ao se referir a Carlos e suas "preferências brasileiras", por exemplo, o narrador resiste à tentação de uma exposição vulgar daquela literatura de teor psicopatológico ou pornográfico que ainda circulava nos meados da década de 20: "Se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar este idílio entre os descaramentos naturalistas, isso é impossível, não quero[20]". Por outro lado, o trecho da carta enviada a Bandeira deixa bem claro que, segundo Mário, o armário não é exclusivo das sexualidades dissidentes, já que "em toda vida tem duas vidas, a social e a particular[21]".

Eu diria que tal "absoluta discrição social" é o nome que Mário dá ao seu próprio armário, assim como todos os outros "móveis secretos, ambições desprezíveis, imorais, antissociais e cabotinismos em geral, principalmente esse terrível e deformador de agradar aos outros […] a

16. *Ibid.*, p. 117.
17. *Ibid.*, p. 118.
18. ANDRADE, Mário, "Carta", *op. cit.*, s. p.
19. ANDRADE, Mário, *Amar, verbo intransitivo,* op. cit., p. 154.
20. *Ibid.*, p. 151.
21. ANDRADE, Mário de, "Carta", *op. cit.*, s. p.

origem primeira de todos os nossos gestos de sociedade[22]". De modo que, se há opacidade, elipses e, insisto, litotes em seu discurso sobre o sexo e a sexualidade, não é por recalque, pudor ou moralidade cristã, mas, ao contrário, é resultado de uma estratégia consciente de resistência ao olhar médico-jurídico e normalizador que dá nome às dissidências para tão logo puni-las. Cito mais uma vez a carta: "[...] que um indivíduo estudioso e observador como eu há-de estar bem inteirado dos assuntos, há-de tê-lo bem catalogado e especificado, há-de ter tudo normalizado em si, se é que posso me servir de 'normalizar' nesse caso[23]".

Não há dúvida que Mário conhecia muito bem toda a literatura e a ciência do sexo produzida ou divulgada a partir da virada do século. Com efeito, será mera coincidência que o autor tenha nomeado o personagem de um conto repleto de homoerotismo como "Túmulo, túmulo, túmulo" (escrito entre 1923 e 1926), com o sobrenome de um dos mais famosos sexólogos da virada do século — mesmo que suas duas obras mais conhecidas, *O instinto sexual* e *A inversão sexual*[24], tenham sido publicados no Brasil apenas em 1933? Como se sabe, Havelock Ellis é considerado um dos primeiros pensadores que estudaram a homossexualidade, sem, contudo, impor-lhe o estigma da imoralidade, da doença e do crime; aliás, o sexólogo rejeita a paternidade do termo "homossexual" que por vezes lhe é atribuída, palavra que considera "barbaramente híbrida[25]".

"Túmulo, túmulo, túmulo" abre com uma quase definição de um termo muito recorrente em toda a obra de Mário de Andrade: "paciência", palavra cuja importância já foi intuída no título do livro de Victor Knoll, *Paciente arlequinada*, de 1975[26]. Naquele "caso triste", como o narrador denomina a história, o significado de paciência (com seus limites) está explicitamente associado a vontade, ânimo, perseverança, e se opõe a "covardia": "Eu sempre falo que a gente deve ser enérgico, nunca desanimar, que se entregar é covardia, porém quando a coisa desanda mesmo não tem vontade, não tem paciência que faça desgraça parar[27]".

Na introdução de sua recente e belíssima *Antologia erótica*, Eliane Robert Moraes confirma a centralidade desta que ela chama uma "palavra-chave", palavra que aparece brevemente no esboço de prefácio a *Macunaíma*, ["uma paciência (muito) piedosa[28]"] e que ocupa o título e toda a toda matéria do conto "Frederico Paciência": "aliás, uma composição que deve ter demandado grande paciência de seu criador, pois dela se ocupou durante dezoito anos[29]". Aqui, é, em minha opinião, onde a crítica especializada melhor se aproxima de uma leitura em que a sexualidade e o desejo de Mário (ou em Mário) já não são objeto de escrutínio de um olhar inquiridor ou científico.

22. ANDRADE, Mário de "Do cabotinismo". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 de julho de 1939. Reproduzido em *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1946, p. 77-81.
23. ANDRADE, Mário, "Carta", *op. cit.*, s. p.
24. HAVELOCK, Ellis, *O instinto sexual* e *A inversão sexual*, trad. Alvaro Eston, São Paulo, Companhia editora nacional, 1933.
25. "'Homosexual' is a barbarously hybrid word, and I claim no responsibility for it. It is, however, convenient, and now widely used. 'Homogenic' has been suggested as a substitute". HAVELOCK, Ellis, *Sexual Inversion*, London, Wilson and Macmilan, 1897, p. 1.
26. KNOLL, Victor, *Paciente arlequianda*, São Paulo, HUCITEC, 1975.
27. ANDRADE, Mário, "Túmulo, túmulo, túmulo", *Contos de Belazarte*, São Paulo, Martins Fontes, Belo Horizonte, Itatiaia, p. 88.
28. De maneira parecida, no poema "Momento", datado de 16 de setembro de 1928, Mário escreve "Piedade paciente". ANDRADE, Mário, *Remate de Males*, Poesias completas, 1ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955, vol. II, p. 288.
29. MORAES, Eliane Robert, "Apresentação: o dito pelo não dito", ANDRADE, Mário, São Paulo, Ubu, 2022, p. 26.

Ao contrário, desvia-se o olhar para o que que interessa [ou pelo menos o que *me* interessa] ou seja, aquilo que hoje chamamos de a experiência do armário, e que o narrador do conto por sua vez chama de "paciência": palavra que queima, que produz confusão e, sobretudo, causa mal-estar, sofrimento e dor. Palavra confusa, cujos termos correlatos, enumerados pelo narrador, incluem "caçoada", "alegoria" e "assombração insatisfeita". Apenas não sei se eu iria tão longe em dizer, com Eliane Robert Moraes, que no final do conto o narrador "desempaca" textualmente o que anteriormente estaria "emperrado", movimento que em termos pessoais o homem não teria conseguido fazer, isto é, a "superação dos apuros que o escritor enfrentou a vida toda por ser homossexual[30]". Primeiro porque, em minha leitura, que leva em conta a recepção, a circulação e as "conversas sociais", tal separação entre autor e obra não é tão nítida. Segundo, porque acredito que aquela conclusão corre o risco de levar-nos de volta ao campo do diagnóstico, da patologia e do crime, da caracterização do escritor como homossexual mal resolvido, o que provavelmente o deixaria constrangido, talvez mesmo indignado. Lembre-se que ainda em meados da década de 1930, discutia-se a criminalização da homossexualidade, e o artigo 258 do capítulo "Homossexualismo" do projeto de lei da Comissão Legislativa, propunha: "Os atos libidinosos, entre indivíduos do sexo masculino, serão reprimidos quando causarem escândalo público, impondo-se a ambos os participantes detenção até de um ano. Punir-se-á somente o sujeito ativo[31]". Por suposto, em geral quem não sabe ter paciência nem tolerância são os "soldados da polícia" que, em outro conto de Belazarte ("Caim, Caim, Caim", 1926), respondem às súplicas da população que saía em defesa do desespero da mãe diante do filho morto, com violência física e linguística: "Que paciência nem Mané paciência! em vez, davam cada empurrão na pobre[32]".

Enfim, valeria a pena rastrear mais longamente o uso da palavra "paciência", assim como sua relação com as dissidências, e a dissidência sexual em particular, em toda sua poesia, ficção, narrativas de viagens, epistolografia, assim como na recepção de sua obra, para melhor compreendermos o sentido e o efeito desse armário tão cuidadosamente elaborado por Mário de Andrade. Limito-me apenas a esboçar uma hipótese. Carregada de sentido religioso, a palavra paciência parece ser o outro lado da tolerância. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário explica-lhe o uso do termo, associando-o com a dinâmica da tristeza e da alegria a que me referi no início desse ensaio. Ao aconselhar o amigo, Mário sugere que, para se alcançar a felicidade, mais especificamente, a "felicidade dos hipersensíveis", é necessária a "coragem de si mesmo", "sem se amolar com o que disse fulano e sem pensar no que fulano dirá[33]". E esclarece o verso "A própria dor é uma felicidade", de seu *Losango Cáqui*, explicando que "a dor é uma compreensão normalizante da vida":

> Sim, porque o homem comum chamará de criancice [...] de eu não cultivar uma dor que me afeta nem que seja morte de mãe ou de amada, de eu ficar contente com qualquer coisa, de eu condescender e me vergar sempre. Vergar é modo de

30. *Ibid.*, p. 32.
31. RIBEIRO, Leonídio, "Homossexualismo e endocrinologia", *Revista Brasileira*, nº 8, mai-jun., 1935, p. 166.
32. "Caim, Caim, Caim", *Contos de Belazarte*, *op. cit.*, p. 58
33. ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade, *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 67.

> dizer, vergar que é uma infinita paciência com tudo, uma crendice maravilhosa que aceita castigos de são Nicolau, que tem medo de assombrações[34].

Tal resignação ou conformismo estratégico de Mário, a determinação de ser feliz apesar das adversidades, da violência e, quiçá, do preconceito sofrido ou imaginado (as assombrações), sem no entanto abdicar da necessária "coragem de si mesmo", não excluem a utopia de uma felicidade plena, ou mesmo o desejo de uma identidade legível, desejo postergado e ao mesmo tempo usufruído no discurso e no exercício da coragem enquanto paciência: "Eu sou trezentos, sou trezentos e cincoenta/ Mas um dia afinal eu toparei comigo/ Tenhamos paciência…[35]". Contudo, o tempo presente se impõe enquanto uma prática de uma felicidade imediata, corpórea: "Quem foi que disse que disse que não vivo satisfeito? / Eu danço! […] Eu danço… Não sei mais chorar![36]". Ou, na formulação certeira do já referido Victor Knoll:

> Dor e felicidade: do lado da dor, o Arlequim dilacerado, fragmentado, retalhado em sua existência, escapando de seu limite; do lado da felicidade, o trabalho programado e a construção de um destino. O poeta *costura* a casca do Jaboti. Mas, para construir esse destino o poeta explora as ruas da cidade arlequinal — sua inspiração. E caminha pela cidade *sequestrando* e realizando o amor, dividido e reencontrando a unidade, exercendo a paciência e a preguiça elevada. Uma Paciente Arlequinada[37].

O que o crítico chama de "casca do Jaboti", poderíamos chamar de "armário". Mas se a "paciência" e a "preguiça", recorrentes em toda a obra de Mário, ocorrem no sentido de "não posso (ou não quero) fazer nada", elas indicam também um gesto de recusa às exigências do outro (heterossexual), a quem se diz, um pouco como na citação de Silviano: "ora, paciência!"; ou, "isso é problema seu". Trata-se de uma forma de resignação, contudo, não de uma resignação passiva, mas sim irônica. Geralmente seguida por um silêncio, "paciência!" funciona também como uma resposta política e poética a uma tentativa de silenciamento que a precede. Ela pode ser lida como uma resposta muito pessoal que Mário oferece à marginalização dos sujeitos e corpos dissidentes, enunciada já no seu "Prefácio Interessantíssimo": "Canto da minha maneira. Que me importa se não me entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência[38]". Enfim, talvez "paciência" não seja nada mais do que uma forma de dizer, muito categoricamente: "eu não desminto".

Em suma, ao me recusar a participar de qualquer esforço de se decifrar a sexualidade de Mário (e a minha), a questão que coloco é também hermenêutica. Ou seja, trata-se de buscar práticas de leitura e interpretação alternativas que renunciem ao desejo de resgatar a verdade, de decifrar o enigma, de revelar o segredo da vida e da obra de um escritor. Proponho ao contrário uma leitura mais epidérmica e, ao mesmo tempo, mais criativa, pois é pelo arrepio da pele e pelo

34. *Ibid.*, p. 68.
35. ANDRADE, Mário de "Eu sou trezentos" (1929), *Remate de Males, Poesias completas*, Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Villa Rica, 1993, p. 211.
36. ANDRADE, Mário de, "Danças" (1924), *Remate de Males,* op. cit., p. 216.
37. KNOLL, Victor, "Paciente Arlequinada", *op. cit.*, p. 136.
38. ANDRADE, Mário, "Prefácio Interessantíssimo", *Poesias completas*, *op. cit.*, p. 75.

aguçar da imaginação que passa o erotismo. Assim, não me interessa compreender o erotismo, ou a sexualidade de, ou mesmo em Mário; nem tornar o desejo de Mário, e muito menos o objeto do desejo de Mário, em objeto de investigação ou militância. O que não quer dizer que Mário e seus desejos, sexuais ou não, fiquem relegados à invisibilidade, e que sua subjetividade não possa ser universalizada, como bem demonstra o "Mário Longínquo", poema de um poeta muito heterossexual como Carlos Drummond de Andrade:

> Mário arco-íris, mas tão exato
> Na modenatura de suas cores e dores,
> Que captamos a só imagem de alegria
> E azul disciplinado,
> Lá onde, surdamente,
> Turvação, paciência e angústia se mesclaram.
> [...]
> Vejo-te livre, respirando
> A fina luz do dia universal[39]

39. ANDRADE, Carlos Drummond, "Mário Longínquo", *Poesia completa*, Nova Aguilar, 2002, p. 480.

José Craveirinha João e Cabral de Melo Neto: desumanização no contexto do cárcere

Maria Nilda de Carvalho Mota
Universidade de São Paulo

Resumo: O presente estudo tem como foco a análise dos livros *Auto do Frade* e *Cela* 1, do pernambucano João Cabral de Melo Neto e do moçambicano José Craveirinha, respectivamente. Alicerça-se nos conceitos de resistência à "desumanização" e "defesa de territórios" identitários, linguísticos e geográficos. O conceito de desumanização aqui é tomado tanto como o resultado do afastamento do gênero humano, ou afastamento do que historicamente nos torna humanos, quanto como violação dos direitos considerados inalienáveis pela Declaração Universal dos Direitos Humanos. A defesa de territórios, por sua vez, é o resultado dos atos de resistência à desumanização e que, no caso dos livros aqui analisados ocorre em situações de cárcere e faz uso maestral da ironia. Os resultados das análises revelaram similitudes contundentes entre a obra de João Cabral e de Craveirinha, reafirmando a força poética de ambos, suas contribuições para a Literatura e para a projeção de um imaginário com um mundo melhor: mais justo e menos desumano.

Palavras-chave: literatura brasileira, literatura moçambicana, literatura e encarceramento, João Cabral de Melo Neto, José Craveirinha.

Résumé : Notre étude porte sur l'analyse de *Auto do Frade* (João Cabral de Melo Neto) et *Cela 1* (José Craveirinha). Elle s'appuie sur les concepts de résistance à la « déshumanisation » et de « défense des territoires » identitaires, linguistiques et géographiques. Le concept de

déshumanisation est ici pris à la fois comme le résultat de l'aliénation de la race humaine, ou d'un écart par rapport à ce qui nous rend historiquement humains, et comme une violation des droits jugés inaliénables par la Déclaration universelle des droits de l'homme. La défense des territoires, quant à elle, est le résultat d'actes de résistance à la déshumanisation qui, dans le cas des livres analysés ici, se produit dans des situations carcérales et fait un usage magistral de l'ironie. Les résultats de l'analyse ont révélé des similitudes frappantes entre le travail de João Cabral et de Craveirinha, réaffirmant la force poétique des deux, leurs contributions à la littérature et à la projection d'un imaginaire où le monde serait meilleur : plus juste et moins inhumain.

Mots-clés : littérature brésilienne, littérature mozambicaine, littérature et incarcération, João Cabral de Melo Neto, José Craveirinha.

Abstract: The present study focuses on the analysis of the books *Auto do Frade* and *Cela 1*, by João Cabral de Melo Neto and José Craveirinha, respectively. It is based on the concepts of resistance to "dehumanization" and "defense of territories" of identity, language and geography. The concept of dehumanization here is taken both as the result of alienation from the human race, or departure from what historically makes us human, and as a violation of rights considered inalienable by the Universal Declaration of Human Rights. The defense of territories, in turn, is the result of acts of resistance to dehumanization and which, in the case of the books analyzed here, occurs in prison situations and makes masterful use of irony. The analysis results revealed striking similarities between the work of João Cabral and Craveirinha, reaffirming the poetic strength of both, their contributions to Literature and for the projection of an imaginary with a better world: fairer and less inhuman.

Key words: Brazilian Literature, Mozambican Literature, Literature and Incarceration, João Cabral de Melo Neto, José Craveirinha.

O presente estudo tem como foco a análise dos livros *Auto do Frade* e *Cela 1*, de João Cabral de Melo Neto e de José Craveirinha, respectivamente[1]. O trabalho é alicerçado nos conceitos de resistência à "desumanização" e "defesa de territórios" identitários, linguísticos e geográficos[2].

O conceito de desumanização aqui é tido tanto como o resultado do afastamento do gênero humano, ou afastamento do que historicamente nos torna humanos, como a sociabilidade, a individualidade, a objetivação, a liberdade e autoconsciência[3], quanto como negação ou violação dos direitos considerados inalienáveis pela Declaração Universal dos Direitos Humanos[4], de 1948.

1. O estudo é baseado no terceiro capítulo de minha tese de doutoramento: MOTA, Maria Nilda de Carvalho, *João Cabral e José Caveirinha: literatura contra a desumanização*, Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
2. BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, 3ª edição, Trad. Fernando Tomás, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.
3. HELLER, Agnes, *O cotidiano e a história*, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 2-5.
4. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, "Declaração universal dos direitos humanos", 1948. 03 de outubro de 2022 www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf.

A defesa de territórios, por sua vez, é o resultado dos atos de resistência à desumanização e que, no caso dos livros aqui analisados, faz uso maestral da ironia, como estratégia de composição estética e posicionamento político. Destarte, em *Cela 1*[5] e *Auto do Frade*[6], encontraremos uma gama de similaridades que nos permitem analisar a ambos sob o aspecto da resistência, da oposição de forças que ocorre quando "o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes[7]", que poeticamente recria o mundo, reconstrói a História sob novos pontos de vista, impõe novos limites e, por conseguinte, preserva e/ou ressignifica identidades.

Como se sabe, o livro *Auto do Frade* conta a história de Frei Caneca e foi publicado pela primeira vez em 1984, logo após o início do processo de redemocratização do nosso país e, devemos lembrar que, durante o período ditatorial brasileiro, o próprio João Cabral foi acusado de ser "simpatizante do comunismo[8]". Os arquivos abertos relativos àquele período revelam que o autor e sua esposa tinham ligações com o religioso D. Helder Câmara e com o então ilegal Partido Comunista. Assim sendo, preocupava a "segurança nacional" tanto como poeta quanto como diplomata (haja vista o texto *Morte e vida severina*[9], citado nos autos como obra com potencial para incitar a "luta de classes[10]"). Em 1953, chegou mesmo a ser afastado de seu cargo, só retornando a ele em 1954, através de um mandado de justiça via Superior Tribunal Federal.

Quanto a Craveirinha, conhecemos já parte de sua biografia, inclusive aquela em que o poeta-militante articula-se politicamente e empenha-se na luta pela libertação de seu país contra a metrópole portuguesa. Sabemos ainda que, apesar da vitória do movimento, diversos percalços fariam parte do processo de independência, como por exemplo a Guerra de Desestabilização financiada por agentes externos, mas travada no campo civil. Outro importante percalço — e sobre o qual iremos obviamente nos debruçar neste capítulo — são os quatro anos de prisão vividos pelo poeta e que renderam a maior parte dos poemas de *Cela 1*. Publicado pela primeira vez no ano de 1980, a obra reúne textos escritos, majoritariamente durante os quatro anos em que o poeta esteve preso.

Assim, compreendemos que a trajetória de luta percorrida por Craveirinha em nome do seu povo, contra a opressão colonial, é, portanto, um primeiro ponto de contato com o *Auto do Frade* cabralino. A personagem central, Frei Caneca, fora justamente um revolucionário, republicano em tempos de Brasil Império, figura religiosa precursora e inspiradora do que viria a ser mais tarde chamada de Teologia da Libertação.

De acordo com Leonardo Boff,

> [...] o cristianismo de cunho colonial, especialmente nas Américas teve, além de sua missão especificamente religiosa, uma ineludível função social: por um lado, apaziguar os pobres, dissuadir os revoltosos e fazer acolher sua condição de subordinados. Por outro, legitimar o poder dos governos coloniais e dos poderosos

5. CRAVEIRINHA, José, *Cela 1*, Lisboa, Edições 70, 1980.
6. MELO NETO, João Cabral de, *A educação pela pedra e depois*, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1997.
7. BOSI, Alfredo, *O ser e o tempo da poesia*, 7ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 145.
8. GASPARI, Elio, *Arquivos da ditadura. Documentos reunidos por Elio Gaspari: O poeta João Cabral na visão do SNI.* 5 de julho de 2016. 16 de dezembro de 2022 arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/poeta-joao-cabral-visao-sni#pagina-5.
9. MELO NETO, João Cabral de, *Morte e vida severina e outros poemas*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.
10. GASPARI, Elio, *Arquivos da ditadura...*, *op. cit.*, s. p.

> e sacralizar suas decisões políticas. Assim mantinha-se certa ordem que, bem analisada, era ordem na desordem, pois fundada na desigualdade e nos privilégios, não esquecendo o nefasto caráter escravagista da sociedade. Nem por isso faltaram religiosos que romperam esta aliança espúria em nome da liberdade e da independência do Brasil. Emblemática, entre outras, é a figura de *Frei Caneca* em Pernambuco, homem que pregava ideais republicanos e a autonomia de nosso país. Participou na Revolução de Pernambuco (1817) e como liderança na Confederação do Equador (1822), movimentos liquidados a ferro e fogo e Frei Caneca fuzilado em 1825 porque os carrascos se negaram a enforcá-lo[11].

Conforme se pode inferir da leitura do texto de Boff exceto pela religiosidade da persona e da personagem Caneca — a qual difere, embora não totalmente, da religiosidade da persona-personagem José Craveirinha — e também considerando as diferenças óbvias (espaço-temporais), tem-se acesso a duas personalidades históricas, revolucionárias, libertárias, fraternas e inspiradoras.

Quanto aos autores, leremos duas de suas obras de resistência que, de acordo com o pensamento de Alfredo Bosi, revelam e/ou organizam o caos. Em suas palavras, a "poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos[12]", como sugeriu Boff na citação acima.

1 - Um poeta atirado aos bichos

Como dissemos anteriormente, os poemas de *Cela 1* foram escritos, em sua maioria, durante o período em que o autor esteve preso, devido às suas ligações com o grupo guerrilheiro pró-independência de Moçambique, FRELIMO.

O poema que segue, "Poeta atirado aos bichos", revela uma angústia visceral de um poeta-militante, prenhe de sonhos diurnos[13] acerca de uma pátria futura, de uma futura cidadania livre da opressão portuguesa. Aqui, o amor romântico é símbolo da resistência em prol de uma causa, um amor maior: aquele dedicado à nação moçambicana.

No momento em que escreve boa parte dos poemas de Cela 1, José Craveirinha é um poeta que está "atirado aos bichos": encarcerado, desumanizado pela fome, pelos maus tratos, pela interrupção quase total de sua sociabilidade, individualidade, liberdade e oportunidades de objetivação. Neste poema, o amor (romântico e patriótico) é posto em simultaneidade com a tortura e, em um paradoxo temporal, revela-se estratégia de resistência, subterfúgio humano (aquela capacidade de doar-se em prol de uma causa maior que caracteriza os mártires) contra os desumanizados agentes da "justiça", contra os bichos "deste zoo"(sic):

11. BOFF, Leonardo, "Intelectual cristão na transformação social: L. A. Gómez de Souza", *Jornal do Brasil*, 08 de novembro de 2015. 20 de maio de 2016 www.jb.com.br/leonardo-boff/noticias/2015/11/08/intelectual-cristao-na-transformacao-social-l-a-gomez-de-souza.
12. BOSI, Alfredo, *O ser e o* tempo..., *op. cit.*, p. 145.
13. ABDALA JUNIOR, Benjamin, "Antônio Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade: o sonho (diurno) de uma poética popular", *Via Atlântica*, nº 5, 2002, p. 31.

Poeta atirado aos bichos

Meu amor:
Nem tu percebes ainda o bater
ansioso dos tendões nos afinados
motores bem mainatos passando a ferro
o capim debaixo das obscenas chapas
na maquilhagem embelezando
a escarlate as picadas.

E
tua ostra de chamas
cerra-me no seu ímã de con-
cha palpitando as mornas pétalas do teu gerânio
um belo coiso de gemidos no tálamo
de capim onde alongamos os nossos
pesadelos em fragmentos
dispersos na mata à ferroada
dos insectos obuses.

Porque
confesso-te, meu amor
não são bem propriamente o que eu desejo
estes pervertidos versos sem rima e sem nada
mas unicamente nacos fixes de um poeta
de carne em sangue no meio deste zoo
atirados aos bichos![14]

Diferentemente da estrutura encontrada em *Auto do Frade* (predominantemente em octassílabos), os poemas de *Cela 1* são, em geral, feitos a partir de versos livres. Assim, é com versos livres e brancos (versos pervertidos "sem rima sem nada", conforme está dito no poema), fragmentados ao ponto de se interromper uma palavra e terminá-la apenas no verso seguinte (concha), é que são construídas as três estrofes de "Poeta atirado aos bichos". Neste poema, podemos perceber de forma evidente o potencial desumanizante do cárcere e o tratamento recebido na prisão para os chamados "crimes políticos" de então. Através deste, podemos ainda perceber algumas das estratégias, encontradas por Craveirinha, para manutenção de sua sanidade mental, emocional e de seus ideais, seus "sonhos diurnos". Encontramos ainda um conjunto de valores — os quais o mantiveram ser humano, um ser muito mais próximo ao que nos torna essencialmente humanos do que estariam os "bichos" daquele "zoo", os obuseiros (armas) e os "insectos obuses" (projéteis), representados pelos agentes da justiça portuguesa: os carcereiros, torturadores e demais representantes da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE).

A famigerada PIDE, como o Departamento de Política e Ordem Social (DOPS) do século XX no Brasil, tinha como função a defesa do Estado e, sendo assim, era a responsável por tratar

14. CRAVEIRINHA, José, *Cela 1...*, *op. cit.*, p. 13.

dos criminosos políticos de então. Esse tratamento, como é já de conhecimento público (tanto no caso brasileiro quanto no moçambicano), incluía a tortura e a iminência da morte para os prisioneiros (o que se compara, de certa forma, ao estado semivivo de Frei Caneca, narrado por João Cabral). Nos referimos ao DOPS aqui porque, caso tivesse sido preso — não o fora por falta de provas — João Cabral teria, muito provavelmente, passado por situações semelhantes às de Craveirinha, na década de 1960, e Caneca, um século antes.

De volta ao poema em questão, é justo apontar que a resistência, e mesmo a sobrevivência, do poeta ocorre com ajuda da poesia, pois esta cumpriu um papel essencial de suspender e fundir os tempos e os espaços, aproximando pessoas e situações que estavam apenas nas suas lembranças e na sua imaginação, ou que o viam regularmente nas visitas, como a esposa, mas não permaneciam junto a ele no plano físico cotidiano. A poesia logrou subverter o espaço-tempo e manteve resguardada, até certo limite, a sociabilidade dos sujeitos (sujeito poético e autor).

Além disso, o próprio exercício da poesia, o ato de escrever, parece cumprir o papel de "objetivação do sujeito" (a qual se dá a partir da prática de trabalhos não alienados), necessário para a manutenção do poeta como ser humano.

2 - Um tempo, outro tempo

Em "Poeta atirado aos bichos", identificamos uma pungente sobreposição do espaço-tempo — também encontrada no *Auto do Frade*, embora construída a partir de estratégias distintas. Essa sobreposição revela-se a partir de três bases: 1) o amor e o erotismo; 2) a tortura e a desumanização; e 3) a sintaxe que contrapõe a fragmentação dos versos ao tom de conversa bem estruturada, com começo, meio e fim, garantidos pela oralidade muito presente.

Trata-se da dramaticidade típica de Craveirinha levada ao extremo: o espaço, o tempo e os seres cindidos pela opressão, pela forçada desumanização, na escrita do poeta se aproximam, convivem e dão o tom da resistência, pois organizam o caos e o denunciam sem, contudo, desesperançar-se: "Porque a poesia não lhe permite/ estar detido/ e ficar sozinho[15]".

Assim, a sintaxe e a semântica do poema, o tempo são simultaneamente contínuos e fragmentados, e as metáforas de amor e o erotismo ("ostra de chamas", "imã de concha" "mornas pétalas do teu gerânio" e "tálamo de capim") quase narram um ato sexual apaixonado, se não fossem os vocábulos típicos dos atos de tortura da primeira estrofe ligarem-se semântica e sintaticamente a elas. Destarte, somam-se os vocábulos de tortura da primeira estrofe ("bater" "dos tendões" "nos motores", as "obscenas chapas" de "ferro" que produzem "picadas" "escarlates") com as metáforas sexuais e amorosas da segunda.

Como resultado, na primeira estrofe, para além da maciez sonora proporcionada pelo uso do fonema [m], temos já no segundo verso uma sequência de surdas e sonoras (t, p, d e b) e acentos estrategicamente situados onde se possa ao mesmo tempo reforçar a semântica da tortura vivenciada na prisão e os tiroteiros, ferimentos e mortes presenciados fora dela, durante as guerras

15 . *Ibid.*, p. 6.

de libertação e de desestabilização, respectivamente anterior e posterior à sua prisão. Esse segundo verso reforça a correspondência entre um tu amado e um tu torturador através do não-acaso *dos acentos* tônicos caírem justamente nas segunda e última sílabas (**tu** e ba**ter**), os quais estabelecem certa relação entre ambos os vocábulos, sugerindo, como afirmávamos acima, atos de tortura para além do discurso amoroso evidenciado mais fortemente na estrofe seguinte:

> E
> tua **ostra de chamas**
> cerra-me no seu **íman de con-**
> **cha** palpitando **as mornas pétalas do teu gerânio**
> um belo **coiso** de gemidos **no tálamo**
> **de capim** onde alongamos os nossos
> pesadelos em fragmentos
> dispersos na mata à ferroada
> dos insectos de obuses

Voltando ao início do poema, é interessante notar que a primeira palavra do segundo verso liga-se sonoramente ao anterior, na medida em que mantém a consoante *m*. Por outro lado, o mesmo fonema reforça um tom nasal que permeará a estrofe e colaborará com a manutenção de um ritmo amoroso, sensual e suavizante, o qual se mescla aos sons mais duros das oclusivas (**t**en**d**ões, maina**t**os, **p**assan**d**o, **c**a**p**im, ma**q**uilhagem, em**b**elezan**d**o, etc.). Como numa melodia, os sons nasais vão sendo marcados por oclusivas. Entretanto, se há uma melodia, ela está descompassada, já que não segue um ritmo bem marcado. Descompassado talvez, como o coração de um sujeito poético sangrando e "atirado aos bichos", ou como um casal de amantes em meio ao tiroteio, aos obuseiros, entregando-se ao amor à pátria por vir. Por sua vez, essa nasalização contínua também contrasta com a sintaxe fraturada a ponto de impossibilitar a compreensão dos versos, quando lidos isoladamente.

Entretanto, se a leitura em separado dos versos da primeira estrofe não se revela muito elucidadora de seus significados, tampouco isso ocorre com uma leitura corrida. Apenas sabemos que se trata de uma conversa, dado que identificamos um destinatário para a interlocução (meu amor, no primeiro verso, o tu do segundo), mas não sabemos a quem se refere exatamente quando diz "meu amor". Acreditamos que o sujeito poético refere-se mais à pátria moçambicana, pela qual lutou e foi preso, do que a uma suposta companheira de amores e de batalhas.

Por seu turno, embora pareçam ser a mesma pessoa (meu amor e tu), uma suposta interlocutora, na realidade nos deparamos novamente com a simultaneidade: ao passo que se dirige ao seu "amor", o sujeito poético dirige-se também ao "tu" que o tem torturado, e faz referência aos "insectos obuses" (projéteis) e bichos "deste zoo". Faz sentido, na medida em que o "tu torturador" (na prática, agentes da PIDE, logo, representantes do Estado português) domina a sua pátria e, esta última, é referida em mais de um poema como o "amor" mais verdadeiro.

Trata-se, dessa forma, da defesa de território no sentido mais literal: é por defender um território livre que o autor, militante, e o sujeito poético padecem. Daí a simultaneidade entre a tortura advinda de representantes de um território dominado por inimigos, mas que, ao e mesmo tempo, em seus sonhos diurnos, é o espaço da pátria, a sua amada.

3 - Auto do Frade: mais um auto natalino?

Em *Auto do Frade* (1984), tal qual ocorrera no livro *Morte e vida severina*, temos a repetição do gênero dramático "auto". Ambos os livros mantêm a morte como tema central, como possibilidade iminente e imanente aos seres. Em ambos também encontramos uma luta travada durante as sagas das personagens, durante a sua movimentação e percurso em busca de vida, mesmo que ela seja "severina", mesmo que seja apenas "um fio de vida". Por fim, temos em ambas a desumanização e a luta contra esta.

Para Lauro Escorel, uma "característica definidora por excelência" de João Cabral seria "uma dramaticidade essencial, contida em tenso e delicado equilíbrio, no plano da expressão poética, pela maestria estética do autor[16]". O embate entre opostos e o seu tenso equilíbrio, tal qual vimos ocorrer nos poemas de *Cela 1*, de José Craveirinha, seriam partes importantes da base dramática que, ainda segundo Escorel, está presente na obra de João Cabral, mesmo nos poemas mais insuspeitos, feitos em contraponto dramático. No *Auto do Frade*, livro bastante posterior às análises feitas pelo crítico, as indicações de cena, monólogos e diálogos não deixam dúvidas de que aquele corpo poético, sendo para vozes, carrega em seu ventre um outro gênero literário e, há na obra o que Escorel chamaria de "polos antitéticos do espírito humano"[17], na medida em que vai contrapondo e sobrepondo diferentes discursos, pontos de vistas e, em última instância, contrapõe o humano ao inumano, o ser à coisa, o sujeito ao objeto.

Em *Auto do Frade*, essa dualidade aparece também nas contraposições entre o pensamento popular e o das autoridades (a justiça e o clero), a "gente das calçadas" e a "não-gente" da justiça e da igreja, o próprio senso de justiça e o de injustiça por eles representados, no breve fio de vida que resta ao Frei. Tudo isso, mais a contraposição entre a fatalidade da morte e a sua definitiva ascensão ao posto de herói popular são também exemplos dessa dualidade. As vozes, cada qual do seu lado, dizem uma coisa só, formando um "corpo único discursivo" e transformando o que a princípio seriam diálogos — dado que cada travessão indica uma nova fala — em verdadeiros monólogos.

Assim, *Auto do Frade* é, portanto, um auto natalino, pois, embora o drama do Frei termine com a sua morte, sua execução representa o nascimento de um herói nacional, um símbolo de luta contra a opressão colonial — tal qual se tornaria, séculos mais tarde, o poeta José Craveirinha, após lutar contra a mesma metrópole (Portugal) combatida por Caneca e, como ele, ter passado pela situação de encarceramento e tortura, devido à sua ação política.

O sentido natalino do auto do frade é sugerido desde os primeiros versos da primeira estrofe e mantém-se ao longo das cenas posteriores:

> — Dorme.
> — Dorme como se não fosse com ele.
> — Dorme como uma criança dorme.
> — Dorme como em pouco, morto, vai dormir.

---

16 . ESCOREL, Lauro, *A Pedra e o rio. Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1973, p. 131.

17 . *Ibid.*

— Ignora todo esse circo lá embaixo.
— Não é circo. É a lei que monta o espetáculo.
— Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.
— Já terá tempo de dormir: a morte inteira.
— Não se dorme na morte. Não é sono.
— Não é sono. E não terá, como agora, quem o acorde.
— Que durma ainda. Não tem hora marcada.
— Mas é preciso acordá-lo. Já há gente para o espetáculo.
— Então, batamos mais forte na porta.
— Como dorme. Mais do que dormindo estará mouco.
— Ainda uma vez.
— Melhor disparar um canhão perto da porta.
— Batamos, outra vez ainda.
— Melhor arrombar a porta. Sacudi-lo.
— Dorme fundo como um morto.
— Mas está vivo. Vamos ressuscitá-lo.
— Deste sono ainda pode ser ressuscitado.
— Deste sono, sim. Do outro, nem que ponham a porta abaixo.
— Está dormindo como um santo.
— Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas têm os olhos bem abertos. Vi na igreja[18].

O poema se inicia de uma maneira semelhante às cantigas de ninar, algo evidentemente ligado ao universo infantil. Essa semelhança é construída a partir de reiterações (paralelismo, aliterações), da escolha vocabular (dormir e criança) e, por conseguinte, da sonoridade e ritmo do texto, cujos acentos poéticos dos versos 2, 3, 4, 5, 6 e 7 remetem ao cantar popular, recaindo sobre a sétima sílaba poética. O vocábulo "dorme", por seu turno, como se pode aferir, aparece oito vezes em apenas sete versos (sendo acompanhado de "criança", no terceiro verso, o que reforça certo universo infantil no campo vocabular). Além disso, em três desses versos se mantém uma estrutura paralelística muito apropriada às canções de ninar: "Dorme como se não fosse com ele./ Dorme como uma criança dorme./ Dorme como em pouco, morto, vai dormir."

São características das canções de ninar, segundo Melo[19], a repetição e a presença de uma melodia suave, sendo que várias delas tendem a apelar para o medo das crianças citando seres horripilantes, espectros, fantasmas ou perseguidores.

Florestan Fernandes sugere que nas cantigas, as entidades apavorantes são "manipuladas como um recurso de repressão simbólica, malgrado o clima de proteção e de amor existentes nessas relações dos adultos com as crianças[20]". Assim, de dentro da cela, como se fosse um ventre escuro cuja única luz possível é a dos ossos, Caneca dorme ao som da apavorante cantiga, em redondilha maior, cantada pelo oficial e pelo carcereiro. O Frei dorme como um morto, quem sabe

18. MELO NETO, João Cabral de, *A educação pela pedra…*, *op. cit.*, p. 143.
19. FERNANDES, Florestan, "O uso das cantigas de ninar", *O Estado de São Paulo — Suplemento Literário*, 12 de outubro de 1957, p. 3.
20. FERNANDES, Florestan, "Contribuição aos estudos sociológicos das cantigas de ninar", *Revista Brasiliense*, nº 16, 1958, p. 50-76.

como as crianças diante do bicho-papão, e enquanto dorme está protegido da morte tão reiterada na voz dos representantes da justiça.

Para além dessas características, ao verificarmos a própria conformação silábica desse trecho inicial, encontramos acentos que nos dão os tons tanto de cantigas em geral (incluindo as de ninar) quanto também dos autos — os quais, como se sabe, originalmente eram escritos em redondilhas maiores.

Vale apontar ainda que a aliteração em "m", associada a distintas vogais, sobretudo nos quatro primeiros versos, formando as sílabas me, mo, ma e mi (em ordem de maior ocorrência) repetem-se, juntas, ao todo quinze vezes, formando uma espécie de balbucio pré-linguístico, caracterizado pela repetição de sílabas (lalação) típica dos bebês, reforçando, ainda uma vez esse "universo" infantil ao qual vimos nos referindo.

A partir do oitavo verso, é possível notar, entretanto, uma sutil mudança sonora: embora permaneça bastante nasalizado o trecho, aumenta-se a presença de vogais abertas e também de fonemas oclusivos, como o t, d, p, k, g e b, os quais, por sua vez, quase reproduzem os sons das batidas na porta da cela:

Há ainda que se considerar que esse aspecto infantil, caracterizado pela repetição de sílabas, pelos acentos poéticos e seu consequente tom de cantiga e, ainda, pela escolha vocabular, no conjunto do texto, aponta para a ideia de nascimento, de vida em contraposição à morte inevitável — como se nessa morte se vislumbrasse o nascimento. Essa ideia de "nascença", por sua vez, encontra ressonância na própria fala do condenado, o qual acorda "cheio de vida" e para quem "acordar é ter saída":

> Frei Caneca:
> [...]
> — Acordar não é de dentro,
> — acordar é ter saída.
> — Acordar é reacordar-se
> — ao que em nosso redor gira.
> — Mesmo quando alguém acorda
> — para um fiapo de vida,
> — como o que tanto aparato
> — que me cerca me anuncia:
> [...]
> — Não é o inerte acordar
> — na cela negra e vazia:
> — lá não podia dizer
> — quando velava ou dormia[21].

Com relação à desumanização, notamos aqui diversos aspectos já referidos em *Cela 1*: o isolamento, a negação da consciência e, como resultado, a não objetivação do sujeito, no sentido de que a prisão o faz essencialmente menos humano, uma vez que o impede de socializar-se, de objetivar-se (através do trabalho), sua liberdade está cerceada e, por fim, no caso específico de

21. MELO NETO, João Cabral de, *A educação pela pedra...*, *op. cit.*, p. 146-147.

Caneca, a ausência dos cinco sentidos, devido à escureza da cela, o coloca em um estado semi-morto, quase inconsciente.

Obviamente, estamos olhando o passado com lentes da atualidade, entretanto, há consenso entre teóricos acerca do sistema prisional brasileiro, de que as condições das pessoas encarceradas foram e permanecem desumanas. Aparentemente o sistema prisional vivenciado pelo Frei remonta ao "sistema filadélfico", segundo o qual os condenados deveriam ficar sob isolamento absoluto, mas com a diferença de que no referido sistema "o criminoso deveria ficar em silêncio, lendo a Bíblia, para que pudesse refletir sobre seus crimes"[22] , enquanto que na cela de Caneca a única luz existente era a dos mortos, o que, obviamente impossibilitava a leitura de qualquer coisa.

Entretanto, com relação a José Craveirinha, havia já uma série de acordos mundiais no sentido de garantias mínimas de direitos para todas as pessoas, incluindo prisioneiros e prisioneiras. No ano de 1948, por exemplo, a Organização das Nações Unidas — ONU — passou a adotar a Declaração Universal dos Direitos Humanos onde, em seu artigo 5º, lê-se que "ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante" e, um ano mais tarde, a Convenção de Genebra (1949) afirmava os direitos dos prisioneiros de guerra: "Os internados deverão ter a possibilidade de se dedicar a exercícios físicos, de participar em desportos e em jogos ao ar livre. Para o efeito, serão reservados suficientes espaços livres em todos os lugares de internamento. Serão reservados campos especiais para as crianças e adolescentes[23]".

Entretanto, como podemos ler nos poemas de *Cela 1*, não houve respeito a nenhuma dessas prerrogativas. E, ainda que no caso do Frei Caneca as leis pudessem permitir esse tipo de punição (isolamento completo antes da sentença capital), isso não diminui as brutalidades do regime e tampouco as tentativas de desumanizá-lo.

4 - Entretanto, a ironia . . .

Os discursos irônicos permanecem em ambas as obras e complementam, se não é que estruturam, a base de um paradoxo calcado em certa "polifonia monodiscursiva", ou "diálogos que tendem sempre a dizer o mesmo".

Em versos bárbaros, que contrastam visualmente com os octassílabos predominantes ao longo do restante do poema, uma "santa surdez" é anunciada desde o primeiro canto do *Auto do Frade* ("os santos são é moucos"), e é reforçada ao longo dos demais, culminando com a dramática cena em que o pai de Caneca, depois de ter rezado muito, e em vão, joga as imagens dos santos ao mar, em ato de descrença, desesperança e revolta.

A postura da igreja católica é, deste modo, criticada desde esse início, sendo associada à desumanidade, na medida em que privilegiam os ritos e símbolos da religião em detrimento do humano, não estando, por isso, do lado do povo, mas sim do imperador Pedro IIe negando uma prerrogativa básica do cristianismo que é a defesa dos mais fracos.

22 . OLIVEIRA, Heloísa dos Santos Martins de, "O caráter ressocializador da atividade laborativa", 2006. 16 de dezembro de 2022. intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/ETIC/article/viewFile/1176/1125.

23 . *CONVENÇÃO DE GENEBRA I.* 1949. 16 de dezembro de 2022 www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/cao_civel/normativa_internacional/Sistema_ONU/DH.pdf.

Nessa linha, José Craveirinha reforça esse princípio cristão ao passo que coloca em dúvida a Metrópole e sua religiosidade:

> Não sei se existe Deus.
> Mas se Deus existe
> Ele está com toda a certeza
> a comer comigo esta farinha
> no mesmo prato[24].

Ao passo que a presença da letra maiúscula em "Deus" e "Ele" revelam uma aceitação da crença cristã, a sugestão de que, existindo, "Deus" seria um criminoso, presidiário, a dividir seu parco alimento, vai ao encontro do deus invocado pela população de Recife (PE), por seu caráter singelo, humilde e defensor dos oprimidos. A religiosidade cristã popular é a mesma invocada por José Craveirinha — e se contrapõe fortemente à dos oficiais de justiça e ao próprio clero, como em se pode ler no trecho do *Auto do Frade*:

> A gente no largo:
>
> — Que se passa com o outro ator
> que nos deixa todos na espera?
> — O outro personagem o carrasco,
> não aceita o papel, se nega.
> — Nem o trouxeram da cadeia.
> Ali disse não. E se queda.
> — Seu não está claro, lhe deu
> muito o que curar, muita quebra.
>
> A gente no largo:
>
> — Dizem que foi ameaçado
> por padre, parentes, amigos.
> — Nada disso: não vem por medo
> do que lhe dizem os espíritos.
> — Dizem que uma dama, na véspera,
> pôde chegar a seu cubículo.
> — Que não enforcasse o afilhado,
> a dama teria pedido[25].

Como vemos, aqui e na obra de José Craveirinha, percebemos uma ligação muito maior entre as pessoas socialmente pouco valorizadas e a fé cristã. Enquanto o clero preocupa-se em disputar os lugares de honra com a justiça, os assassinos mais cruéis negam-se a assassinar o frade, alegando questões religiosas e "de consciência".

---

24 . CRAVEIRINHA, José, *Cela 1...*, *op. cit.*, p. 18.
25 . MELO NETO, João Cabral de, *A educação pela pedra...*, *op. cit.*, p. 184-185.

Na sequência desse trecho, a ironia aprofunda-se ainda mais quando, após percorrerem toda a cadeia oferecendo liberdade, perdão e "vida feita", obtendo resposta negativa, a gente no largo, no entanto, diz:

> — Mas duvido que lá encontrem
> o pessoal que lhes convenha.
> — fosse a oferta feita na praça,
> teriam carrascos às pencas.
> — Se negociassem esses cargos
> seria facílima a venda.
> — Até padres se prestariam
> para salvar a ordem e a crença[26].

Reforçando, dessa forma, a ideia de que aquelas pessoas aprisionadas e que cometeram crimes diversos, têm mais "consciência" e fé do que os que estão fora, incluindo padres, reafirma-se, também, a ironia de uma justiça sem juiz — logo, que não pode ser justa. Diante de sua ausência, ele próprio passa a ser suspeito de simpatizar com o condenado e com suas ideias liberais.

> A justiça:
>
> — O juíz não virá: partiu
> na sua visita trimestral
> para correr os dez partidos
> de seu imenso canavial.
> [...]
> — Algo é suspeito em tudo isso,
> tratando-se de homem tão pontual.
> Ao corregedor cabe julgá-lo:
> não será um monstro liberal?[27]

Assim, além da ausência do juiz — que impede a justiça plena —, da negativa dos carrascos em proceder a ato tão infame (pois que vai contra a vontade da "Virgem Maria" e assim ironiza, portanto, a postura dos representantes da igreja católica, das autoridades eclesiásticas), de certo modo, vemos aqui uma diminuição da humanidade nesses sujeitos imbuídos de autoridade terrena, enquanto os criminosos — todos eles — apresentam-se mais humanizados, na medida em que se negam a fazer algo que vá contra a justiça divina.

26 . *Ibid.*, p. 187
27 . *Ibid.*, p. 148.

5 - Defesa territorial e algumas considerações finais

Tanto no livro *Cela 1*, quanto no *Auto do Frade*, o aspecto da defesa territorial pode ser encontrado em sua plenitude, pois os contextos históricos de ambos (Brasil do século XIXe Moçambique do século XX) foram marcados por lutas de cunho separatista, ambos em relação à metrópole portuguesa.

Assim, no caso dessas duas obras, especificamente, a defesa territorial vai mais evidentemente além da defesa identitária — embora esta não possa ser excluída como um dos componentes chaves dos conflitos. No caso de Frei Caneca, havia a expectativa de que Pernambuco fosse separado do restante do Brasil-Colônia. No caso de José Craveirinha, a expectativa era deixar de fazer parte dos "Territórios Ultramarinos" — na prática, também deixar de ser colônia.

Caneca divulgava publicamente suas ideias separatistas e anti-imperialistas em um jornal por ele mesmo criado e mantido, o Tiphis. Por expressar suas ideias e ter participado da Revolução Pernambucana e da Confederação do Equador, foi preso e condenado à forca. O frade vislumbrava uma nação liberta da relação colônia-metrópole estabelecida com Portugal até então, tal qual no século seguinte José Craveirinha teria vislumbrado uma Moçambique livre.

Podemos dizer que em seus sonhos diurnos — e aqui incluímos João Cabral, pois os discursos irônicos, em sua polifonia, trouxeram também a voz do eu-autor, como pudemos observar — os três escritores (Craveirinha, João Cabral e Caneca) vislumbraram países mais livres e socialmente mais justos. Dessa forma, nas quatro personas que figuram como sujeitos nas duas obras (João Cabral, autor; Frei Caneca, personagem; José Craveirinha autor e sujeito poético), encontramos mais que uma defesa territorial, identitária. Por baixo da ironia, encontramos a defesa de uma nova identidade, um novo território e, para defendê-los, os sujeitos poéticos arriscaram a sua própria vida.

Por fim, cabe dizer que em específico no caso dos textos analisados neste trabalho, a morte — além de desumana e desumanizante — tem a característica contraditória de elevação, dignificação das suas vítimas (sejam elas efetivas, como no caso do Frei, ou pretendidas, como no caso de Craveirinha): a morte de Frei Caneca por espingardeamento colabora com a nossa hipótese inicial de que seja a obra um auto natalino, pois, ao morrer dessa forma, e não por enforcamento, ele simbolicamente ascende ao posto de herói militar:

> A gente no largo
>
> [...]
> — A forca é pena habitual
> para assassinos e bandidos.
> — Assim, para mais humilhá-lo
> foi condenado a tal suplício.
> — Ser fuzilado é a pena digna
> do militar, mesmo insubmisso.
> — Como ninguém quis enforcá-lo
> na hora final foi promovido[28].

28 . MELO NETO, João Cabral de, *A educação pela pedra...*, *op. cit.*, p. 197.

Dessa maneira, temos a morte de um homem comum, despido inclusive de suas funções clericais. Por outro ângulo, temos o nascimento de um herói nacional.

Por seu turno, no caso de Craveirinha, a morte no cárcere ou durante as batalhas não se consuma. Ainda assim, o fato de sua vida ter sido entregue tantas vezes à morte (nas batalhas, nas torturas, na disseminação de ideias subversivas através de panfletos e livros escondidos em casa) também o faz merecedor do posto.

Por fim, é importante destacar que, na obra cabralina, a suspensão do tempo se deu sobretudo a partir da sensação de espera, do adiamento da morte certa, da voz do meirinho que, como um refrão, anunciava de tempos em tempos a uma morte prestes a ocorrer, causando a sensação de suspense e gerando uma desesperançada esperança: espera por um indulto que — sabemos — não viria, espera pelo encerramento do "espetáculo", pelo fim do "circo".

Em José Craveirinha, entretanto, a sensação de suspensão temporal deu-se, sobretudo através da reiterada oposição e integração de tempos, espaços e conceitos distintos e até contraditórios, como o amor/tortura, cárcere/casa ou ruas.

Em suma, a análise dos livros *Auto do Frade* e *Cela 1* revelou similitudes contundentes entre a obra de João Cabral de Melo Neto e de José Craveirinha, reafirmando a força poética de ambos, suas contribuições para a Literatura e a construção do imaginário de um mundo melhor: mais justo e menos desumano.

Graciliano Ramos e Manuel Lopes: caminhos cruzados, influências e legados

Pauline Champagnat
Université Rennes 2 — ERIMIT

Resumo: Como ponto de partida para o presente estudo, pretendemos analisar as convergências, assim como a existência de possíveis diálogos entre a obra do brasileiro Graciliano Ramos *Vidas secas* (1938) e a do cabo-verdiano Manuel Lopes *Os flagelados do vento Leste* (1959). Após uma breve introdução sobre as influências exercidas nesses dois autores de dois movimentos literários e culturais distintos, porém complementares, o modernismo brasileiro e o movimento literário cabo-verdiano *Claridade* (1936), tentaremos encontrar e desvendar os elos, quer temáticos ou ideológicos, entre as duas obras. Num segundo tempo, tentaremos esboçar um breve panorama —que não pretende ser exaustivo— dos autores cabo-verdianos que sucederam aos autores do movimento *Claridoso* e de que maneira foram influenciados pelo modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Modernismo, *Claridade*, Graciliano Ramos, Manuel Lopes.

Résumé : Au cours de cette étude, nous souhaitons analyser les convergences mais également l'existence de possibles dialogues entre l'œuvre du brésilien Graciliano Ramos *Vidas secas* (1938) et celle de l'auteur cap-verdien Manuel Lopes *Os flagelados do vento Leste* (1959). Après une brève introduction sur les influences exercées sur ces deux auteurs de deux mouvements culturels distincts, mais complémentaires : le Modernisme brésilien et le mouvement littéraire cap-verdien *Claridade* (1936), nous tenterons de trouver et révéler les liens,

qu'ils soient thématiques ou stylistiques, entre les deux œuvres. Dans un deuxième temps, nous chercherons à dresser un panorama succinct — qui ne se veut pas exhaustif — des auteurs Cap-Verdiens ayant succédé au mouvement *Claridoso*, et de quelle manière ils ont été influencés, par le Modernisme brésilien.

Mots-clés : Modernisme, *Claridade*, Graciliano Ramos, Manuel Lopes.

Abstract: We will start this study with the analysis of the confluences, as well as the possible dialogues between the work of Brazilian author Graciliano Ramos *Vidas secas* (1938) and the work of Cape-Verdean author Manuel Lopes *Os flagelados do vento Leste* (1959). After a brief introduction about the influences that appears in both authors from two different, yet complementary cultural movements: Brazilian modernism and litterary Cap-Verdean movement *Claridade* (1936), we will try to find out and reveal the links, whether thematical, ideological or even stylistics between both works. Secondly, we will try to draw a concise panorama — that isn't meant to be exhaustive — of Cape-Verdean authors who came after the authors from the *Claridoso* movement and in which proportions they have been influenced by Brazilian modernism.

Key words: Modernism, Claridade, Graciliano Ramos, Manuel Lopes.

Introdução

As literaturas africanas de língua portuguesa[1] emergiram num contexto colonial, e constituíram, na prática, uma resposta direta aos conceitos de "literatura colonial", "ultramarina", ou "portuguesa de África[2]". A "literatura colonial", ou mesmo a "literatura de viagem", são marcadas por uma visão etnocêntrica do mundo, na qual o português —personagem principal desse tipo de literatura—, de modo bastante caricatural, seria um corajoso aventureiro, disposto a desbravar e desvendar mundos "exóticos", assustadores e inóspitos em terras africanas. Nessa literatura, as personagens negras, pela ótica etnocêntrica, não têm uma dimensão psicológica aprofundada, e são constituídos apenas a partir de uma perspectiva folclórica.

Apesar da vontade de distanciamento da literatura produzida na metrópole, o que resultou na emergência das literaturas africanas de língua portuguesa, constata-se a presença de algumas influências de outros movimentos literários em língua portuguesa, de Portugal e Brasil:

1. A denominação "Literaturas africanas de língua portuguesa", ou "literaturas da África lusófona" é bastante problemática, pois não contempla essas cinco literaturas nas suas diversidades e variações. Em vez desse termo genérico às literaturas dos cinco países, o ideal seria nomeá-las especificamente em função do país ("Literatura moçambicana", "Literatura cabo-verdiana"...). No entanto, o termo, apesar de por vezes ser considerado neocolonialista, se refere à experiência em comum da presença colonial nesses cinco países da África, e das marcas que decorreram desses séculos de ocupação.
2. LARANJEIRA, Pires, *Ensaios afro-literários*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2005, p. 73.

> Tal posicionamento não obsta a que usufruam da convivência e aproveitem conivências várias com movimentos, estéticas, grupos e textos das literaturas portuguesa e brasileira, como sejam os modernismos, o romance nordestino de 30, ou, entre outros, o Neo-Realismo[3].

É a perspectiva que usaremos para o presente estudo, procurando assim ressaltar o quanto a cultura cabo-verdiana poderia também se revelar como antropófaga, para retomarmos o conceito de Oswald de Andrade, ou seja: "capaz de subverter a ordem das supostas influências dos discursos que receberia por se constituir como mestiça, resultado do contato de diversos grupos que foram colonizar e povoar o Arquipélago[4]".

A *Claridade* foi um movimento intelectual cabo-verdiano que resultou na fundação da revista de mesmo nome em 1936 por Baltasar Lopes, Manuel Lopes, António Aurélio Gonçalves, Teixeira de Sousa e Gabriel Mariano. A ideia principal do movimento consistiu na valorização da cultura popular cabo-verdiana, com o propósito de "fincar os pés" na terra, isto é, valorizar a própria cultura, ao invés do movimento colonial que sempre consistia na desvalorização da cultura nativa, em favor da cultura do colonizador, nesse caso, a portuguesa. Existia uma ambição de revolucionar a língua e a estética da literatura cabo-verdiana, e libertar-se dos moldes literários coloniais. Antes desse movimento, a literatura cabo-verdiana residia, em grande parte, na imitação da literatura metropolitana, fosse pela estética, fosse pela temática[5].

O movimento vivia numa situação bastante paradoxal: apesar de militar pela valorização da cultura cabo-verdiana no plano intelectual e cultural, nenhuma reivindicação era feita no que dizia respeito ao fato de Cabo Verde ainda ser uma colônia portuguesa. O nome, *Claridade*, foi inspirado no movimento *Clarté*, protagonizado pelo intelectual francês Henri Barbusse, o qual tornou-se pacifista e internacionalista depois de ter participado da Primeira Guerra Mundial[6].

A revista modernista portuguesa *Presença* pode ser considerada como a primeira força catalisadora do novo surto literário. No entanto, a maior inspiração virá do modelo regionalista brasileiro[7]. Isso pode se explicar pela vontade de se distanciar do modelo literário metropolitano, considerando que os autores brasileiros conseguiram uma independência cultural bem-sucedida, criando assim uma literatura "verdadeiramente brasileira" e "genuína". Além disso, existe um parentesco temático muito forte entre Cabo Verde e o Nordeste brasileiro, pela presença de questões recorrentes como a seca, o exílio, as estratégias para driblar a miséria e a fome. Podemos também destacar a vontade de apresentar o homem no seu teor naturalista, investigando os confins da mente humana.

---

3. *Ibid.*
4. LIMA, Norma Sueli Rosa, "Literatura Caboverdiana e hibridismo: diálogos com a Literatura Modernista Brasileira e crioulização", *Anais do II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades*, nº 2, 2015, s. p. 2 de março de 2023. periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/10254.
5. Ana Cordeiro recusa essa visão, e emite a hipótese de que, "quando os escritores cabo-verdianos do século XIX faziam rimas tendo por base as rosas, as dálias ou os laranjais floridos, era das suas ilhas que falavam." CORDEIRO, Ana, "Nós, Caboverdianos: a representação da identidade nos textos literários do século XIX", in *Literaturas insulares: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe*, Margarida Ribeiro, Calafate; Sílvio Renato Jorge (Orgs.), Porto, Afrontamento, 2011, p. 50.
6. LARANJEIRA, Pires, "A identidade "crioula" e negro-africana e uma nova representação da mulher, com exemplos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe", in *Literaturas insulares...*, *op. cit.*, 2011, p. 25.
7. SEMEDO, Manuel Brito, "O modelo brasileiro e a literatura moderna cabo-verdiana. Estudo comparado", *África*, Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, USP, 22-23; 253-265; 1999/2000/2001, p. 2.

O conto "Galo cantou na baía", de Manuel Lopes, foi publicado na revista *Claridade* em 1936 e é considerado o primeiro conto da literatura identificada com a cabo-verdianidade[8]. Nesse conto, existe um descentramento da perspectiva do protagonista, que, simbolicamente, faz com que seu barco não esteja à deriva. Contrariando as expectativas, esse descentramento de ótica permite ao protagonista olhar "pelas margens e subverter o centro do imaginário colonial[9]". Ao mesmo tempo, a mudança de perspectiva permite aos *claridosos* enxergar o Brasil e ver nele "o irmão do Atlântico[10]". De fato, a influência da literatura regionalista brasileira foi particularmente marcante na construção do movimento:

> E a presença da literatura regional brasileira foi marcante para os caboverdianos, um influxo que veio de fora para que os escritores desse país repensassem a identidade do arquipélago —uma identidade regional reimaginada em termos sociais, da mesma forma como ocorreria um pouco depois, com o chamado neorrealismo português, no território metropolitano[11].

Pedro de Silveira qualificou o movimento *claridoso* de "grito de Ipiranga caboverdiano[12]". No entanto, considera que, apesar do gesto emancipatório, esse grito acaba por se desvanecer, na medida da ação de um certo "pasargadismo[13]", representado pelo "Itinerário" de Oswaldo Alcântara[14], mas também devido à realização de "concessões perigosas a um universalismo de desenraizados", que ele atribui em grande parte à geração que vem depois da *Claridade*, a da revista *Vértice*[15].

As críticas ao movimento da *Claridade* por parte dos jovens afro-nacionalistas caboverdianos foram as seguintes: o "evasionismo" (revistas *Claridade* e *Certeza*); e o "universalismo" (revista *Certeza*). A geração dos anos 1960, a dos combatentes pela luta de libertação de Cabo Verde, criticou os fundadores da *Claridade* por considerar que não exprimiam os verdadeiros problemas do país. De fato, o momento é crucial em termos de luta pela independência em muitos países africanos de língua portuguesa, mas também noutros países africanos colonizados por outras potências europeias, nomeadamente pela Inglaterra e pela França. Para os idealistas dessa geração, existe uma clara politização da literatura, a qual, segundo eles, deveria se tornar uma "literatura de partido". Nesse sentido, os três autores principais da *Claridade* (Manuel Lopes, Baltasar Lopes e Jorge Barbosa) receberam críticas por estarem totalmente fora da luta da libertação colonial, tendo sido considerados como produtores de textos "ineficazes", "vagos", "idealistas" e "alienados[16]". Para

8. ABDALA Jr, Benjamin, "Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura caboverdiana", in *Literaturas insulares...*, *op. cit.*, p. 84.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. SILVEIRA, Onésimo, *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana*, Lisboa, CEI, 1963, p. 29.
13. Movimento inspirado no famoso poema "Vou-me embora para Pasárgada", publicado no livro *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira.
14. Pseudônimo usado por Baltasar Lopes, um dos fundadores do movimento *Claridade*, quando escreve poesia.
15. SILVA, Rui Guilherme. "Manuel Ferreira e a crítica da literatura cabo-verdiana", in LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de língua portuguesa.* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Literatura portuguesa (CLP), Revista de Estudos literários, 2015, p. 29.
16. LARANJEIRA, Pires, "A identidade "crioula" e negro-africana e uma nova representação da mulher, com exemplos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe." in *Literaturas insulares...*, *op. cit.*, p. 25.

Laranjeira, a autonomia literária precede à independência, ao mesmo tempo que a anuncia e ajuda a construí-la[17].

1 - Manuel Lopes e Graciliano Ramos: convergências e encontros transatlânticos

Para Silva, num contexto de tentativa de afirmação de um classicismo nacional, que provaria certa maturidade literária cabo-verdiana, os autores se apegaram a modelos estrangeiros, tais como os do regionalismo brasileiro e do neorrealismo português, além da negritude francófona:

> Assim, as funções legitimadoras noutras latitudes endossadas ao passado canonizado serão cumpridas em Cabo Verde pelas expressões contemporâneas modernas —regionalistas, neorrealistas e nacionalistas—, coetaneamente investidas dessa gravidade das obras e dos autores canónicos capaz de autenticar a maturidade emancipada da vida cultural de uma Nação[18].

Além disso, um cânone literário nacional parece ter se fixado, mesmo após a independência, já que continuou a ser apresentado no programa de Língua Portuguesa em vigor nos liceus cabo-verdianos[19].

Existem várias convergências entre os estilos de escrita de Manuel Lopes e Graciliano Ramos. Uma delas seria a presença de discursos que reforçam a oralidade em suas obras. Em ambos os autores, dois recursos são usados —ainda que não da mesma forma— para valorizar a oralidade, criando uma proximidade entre a fala do narrador e a da personagem. Graciliano Ramos é conhecido por seu uso do discurso indireto livre, que quebra completamente as barreiras das duas instâncias enunciativas narrador/personagem. As fronteiras entre essas duas instâncias ficam mais tênues em Manuel Lopes, que usa o discurso direto, assinalando a voz do personagem pelo uso de aspas, mesmo que sem usar de maneira sistemática o travessão para introduzir um novo turno de fala, como é possível constatar nos dois trechos abaixo:

> Viria varrer-lhe um pouco, nesse momento, a miserável tristeza de sua vida, na solidão deste descampado. Como um bom amigo, como um irmão. Que todo mundo achasse natural. Que ela também achasse natural. Mas não! Veio como inimigo. Veio para a rebaixar, para a ferir. Porque entre homem e mulher era isso: um punhal e uma ferida. "Fiquei loucamente apaixonado." Engraçados.

17. *Id.*, *Ensaios afro-literários...*, *op. cit.*, p. 55.
18. SILVA, Rui Guilherme, "Manuel Ferreira e a crítica da literatura cabo-verdiana", in *Literaturas africanas de língua portuguesa*, Pires Laranjeira, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Revista de estudos literários, 2015, p. 255.
19. *Ibid.*

> Loucamente apaixonado, um punhal escondido para ferir, e, como um assassino, esgueirar-se pela porta, cosido com a noite, e fugir[20].
>
> Levantou-se, enfim, dirigiu-se para a filha, acocorada junto do muro, pegou-lhe na mão, ajudou-a a levantar-se, e prosseguiram a jornada, caminho arriba. À porta da cabana viu uma velha apoiada à ombreira. "Ocês são a desgraça desta terra. Com um sol desalmado destes, a roubar o suor de cada um, mesmo na barba-cara da gente!..." —exclamou a velha ameaçando-o com o canhoto[21].

Mesmo no uso do discurso indireto em *Os flagelados do vento Leste* (2021), há uma proximidade criada entre narrador e personagem, pois logo na abertura da narrativa, o leitor se depara com a intensidade do discurso do narrador omnisciente que analisa o pensamento das personagens. Tal pensamento está ligado, por sua vez, à expectativa da chuva e ao medo de ter que enfrentar a seca, o que torna as pessoas mais introspectivas e fechadas: "Os homens espiavam, de cabeça erguida, interrogavam-se em silêncio. Com ansiedade, jogavam os seus pensamentos, como pedras das fundas, para alto[22]". Aqui, o narrador parece exercer um movimento de fora para dentro, na procura de adentrar no pensamento do personagem para conhecer a sua alma, ou até mesmo para fazer ecoar a sua voz oprimida. Estamos diante de um narrador que se comunica com as suas personagens, e se tornaria assim porta-voz de todas as suas angústias. O motivo desse "tenso silêncio de receosa expectativa[23]" que paira no ar parece ser então uma mistura de vergonha da situação pela qual estavam passando e, ao mesmo tempo, de medo e, talvez, superstição de que a fala poderia desencadear algum tipo de castigo divino. Essa noção, aliás, já presente no próprio título do romance, aparece de forma recorrente na narrativa, como veremos mais adiante.

Apesar de suas "expressões fechadas", o verdadeiro caráter dos homens parece se desvendar justamente por causa da crise pela qual estão passando: "José da Cruz lia no pensamento desses homens, porque o silêncio deles guardava pecados e só pecados[24]". O narrador, quando se refere às ilhas de Cabo Verde como sendo uma "faixa de chão", destaca o teor fechado e limitado próprio à insularidade. Assim, a ilha parece se tornar um "pequeno laboratório da mente humana" no qual as mais diversas personalidades convivem:

> Naquela faixa de chão, perdida na largueza do Norte, os homens eram de várias castas. Cada um dava de si na sua hora. Era na carestia que o destino mostrava a força de ânimo e a conduta moral que os guiava. Depressa homens exibiam a sua verdadeira natureza, e tornava-se fácil, então, apontar com o dedo e dizer qual a têmpera de cada um[25].

Esse aspecto do romance não deixa também de ecoar o naturalismo brasileiro, apostando no meio e na biologia para decodificar e caracterizar a psicologia das personagens. Além de criar um diálogo com a literatura brasileira, isso abre uma perspectiva universal, na medida

20. LOPES, Manuel, *Os flagelados do vento leste*, 4ª edição, Pontinha, Nova Vega, 2021, p. 79.
21. *Ibid.*, p. 183.
22. *Ibid.*, p. 15.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 34.
25. *Ibid.*, p. 16-17.

em que as personagens e as personalidades descritas no romance, embora sejam oriundas de um determinado contexto social e meio cultural, refletem muito bem as sutilezas da mente humana.

Em *Os flagelados do Vento Leste*, essa característica é sublinhada pela oposição entre José da Cruz, homem exemplar e íntegro, e o seu filho Leandro, o qual, no decorrer da seca, acaba por se tornar assaltante e assassino, com o propósito de conseguir comida e outros mantimentos, no contexto de miséria extrema vivenciada no arquipélago. Nessa ótica, a cicatriz no rosto de Leandro poderia ser lida como uma "marca de Deus por crimes cometidos[26]". Na verdade, a cicatriz foi adquirida na infância durante um acidente de trabalho no campo. Porém, podemos aventar a hipótese de que talvez o narrador quisesse insinuar que essa marca, adquirida logo na infância, poderia ser um sinal do destino que estava por vir.

A obra do brasileiro Graciliano Ramos tem um elo profundo com o naturalismo —o que foi observado por Álvaro Lins[27], para quem o universo romanesco de Graciliano nunca se afasta muito de uma dimensão naturalista. Além disso, ele definiu o autor como "um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida[28]". Nos romances de Graciliano Ramos, ainda segundo Lins, "A paisagem torna-se uma projeção do homem[29]". Essa característica seria reveladora da sua preocupação dominante: exprimir o caráter humano com personagens introspectivos, "voltados para dentro[30]". Para Lins, essas seriam "as duas linhas convergentes da personalidade do Sr. Graciliano Ramos: um homem do seu meio físico e social, ao mesmo tempo que um romancista voltado para a introspecção, a análise, os motivos psicológicos[31]". Lins sublinhou o fato de que os eventos que ocorrem na narrativa não são muito significativos, porém, a beleza da arte de Graciliano Ramos estaria justamente na descrição da vida interior das personagens, representada de uma maneira profunda e intensa pelo autor: "O que transmite vitalidade e beleza artística aos seus romances não é o movimento exterior, mas a existência interior dos personagens. Os acontecimentos só têm significação pelos seus reflexos nas almas, nos caracteres, nos pensamentos[32]".

Em ambos os romances em questão, as dificuldades vivenciadas em decorrência da seca acabam por emudecer as personagens que se tornam retraídas e absortas em seus próprios pensamentos. É o que acontece na obra de Manuel Lopes:

> Os meninos dormiam; Zepa, enrodilhada numa extremidade da tarimba, batia os queixos num tremor produzido menos pelo frio, pouco sensível ainda nessa quadra do ano, do que pelos temores e preocupações que a assaltavam durante o dia —e José da Cruz na outra extremidade, de olhos abertos no escuro, ruminava seus pensamentos. Entre ele e ela parecia não haver, ultimamente, lugar para palavras. Uma espécie de interrogação os separava, e cada um deles buscava, na

26 . *Ibid.*, p. 98.
27 . LINS, Álvaro, "Valôres e Misérias das Vidas Secas", in *Vidas secas*, Graciliano Ramos, São Paulo, Livraria Martins, 1969, p. 15.
28 . *Ibid.*
29 . *Ibid.*, p. 11.
30 . *Ibid.*, p. 12.
31 . *Ibid.*, p. 11.
32 . LINS, Álvaro, "Valôres e Misérias das Vidas Secas", in Graciliano Ramos, *Vidas secas…*, *op. cit.*, p. 30.

> confusão dos seus pensamentos, a resposta a essa interrogação, a solução para o problema que a hipótese dessa interrogação parecia suscitar[33].

O mesmo ocorre em *Vidas secas*, no qual o casal Vitória/Fabiano parece enfrentar grandes dificuldades de comunicação, usando muitas vezes apenas gestos ou "sons guturais": "Sinhá Vitória estirou o beiço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto[34]". Esse emudecimento pode ter sido ocasionado pela seca, mas não somente, já que no começo da narrativa, o narrador chama a atenção para o fato de que se trata de uma família que não costuma comunicar muito: "Ordinariamente a família se comunicava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas[35]". O narrador retrata o casal como sendo incapaz de se comunicar com uma linguagem que permitisse exprimir ideias refinadas:

> Não era propriamente conversas: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhe vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto[36].

Curiosamente, a pobreza dos diálogos e dos recursos de linguagem do casal contrasta com a elaboração muito avançada dos seus monólogos interiores. Além disso, para os protagonistas do romance, a norma de linguagem culta do português seria ligada a uma parte restrita e elitista da sociedade, da qual, pela sua condição, estariam naturalmente excluídos:

> Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos —exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas[37].

Na personagem de Fabiano, existe uma consciência nítida de que, por não ter sido escolarizado e permanecido analfabeto, ele era excluído e marginalizado por parte da sociedade brasileira elitista: "Vivia tão agarrado aos bichos…Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares[38]". Muitas vezes na narrativa, ele até chega a se definir como um bicho, em oposição aos "brancos" da cidade.

Podemos considerar que essa seria a visão do autor que conhece a norma culta e é letrado, e que veicula uma imagem estereotipada do homem do sertão analfabeto e pouco instruído, o qual teria muitas limitações para se comunicar. É isso que Bastos considerou como um diálogo entre dois universos em princípio opostos, que seriam o letrado e politizado, em oposição a um contexto de iletrismo e de ausência de consciência política:

---

33. LOPES, Manuel, *Os flagelados do vento leste*, *op. cit.*, p. 111.
34. RAMOS, Graciliano, *Vidas secas*, 157ª edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 2022, p. 8.
35. *Ibid.*, p. 10.
36. *Ibid.*, p. 62.
37. *Ibid.*, p. 18.
38. *Ibid.*, p. 33.

> Como num painel, despreza os liames tradicionais da narrativa romanesca. Compõe o conjunto a partir de partes já por si autônomas. Tece um diálogo entre o narrador (letrado, racionalista e politizado) e o personagem (iletrado, místico e mágico, não politizado), fazendo com que os universos dos dois se contaminem mutuamente[39].

No entanto, podemos emitir a hipótese de que, ao criar diálogos em discurso indireto livre tão ricos e elaborados para personagens que pouco sabem se exprimir, o autor estaria buscando desvendar os estereótipos sobre os sertanejos e retirantes como a família de Fabiano. Apesar de estar ciente da sua exclusão dos meios letrados e privilegiados, existe na personagem de Fabiano uma vontade de ascensão social, algo que é comprovado no final da narrativa com sua perspectiva de imigrar para o Sudeste e escolarizar os seus filhos, a fim de que estes tivessem um destino diferente:

> E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegaria a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos[40].

A frase profética "E o sertão continuaria a mandar gente para lá." cria mais um paralelo com a obra de Manuel Lopes. Em *Os flagelados do Vento Leste*, existe a noção do divino ao qual os homens deveriam se submeter. De fato, a narrativa é permeada por referências bíblicas, principalmente no sentido de castigos divinos, calamidades e fim do mundo. No final do romance, há também a imagem do filho pródigo que, de certa forma, estaria retornando ao lar. No entanto, os irmãos e a madrasta foram dizimados pela fome decorrente da seca avassaladora, e o pai, sozinho, encontra-se com o rosto deformado pela hidropisia[41]. Assim, o reencontro não chega a ocorrer, já que os dois homens "não se reconhecem mais". De modo geral, os homens são vítimas e dependem da ira e dos castigos de um Deus poderoso:

> O resto do povo que descria, olhava meneando a cabeça, sem coragem, para esses poucos homens curvados e calados na sua ingrata tarefa; miravam-nos quase com dó, como para uns irmãos infelizes condenados pela justiça divina a enterrar o próprio destino[42].

Além disso, existe a ideia do homem escravizado pela terra. No início da narrativa, a reflexão acerca do assunto é desenvolvida quando o autor se refere ao fato de que Mochinho, outro filho de José da Cruz, sente um verdadeiro orgulho quando se encontra já na idade de possuir uma faca, o que o diferencia dos outros meninos, tornando-o um homem. O narrador, ao invés da

39. BASTOS, Hermenegildo, "*Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em* Vidas Secas, in *Vidas secas*, Graciliano Ramos, 157ª edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 2022, p. 132.
40. RAMOS, Graciliano, *Vidas secas*, *op. cit.*, p. 124.
41. LOPES, Manuel, *Os flagelados do vento leste*, *op. cit.*, p. 176.
42. *Ibid.*, p. 24.

personagem de Mochinho, concebe essa "promoção" como a marca do início da escravização do homem pela terra:

> Aquela tira de carrapato era sinal de trabalho, símbolo de emancipação, na ideia do rapaz. Na verdade, era o começo da escravização do menino pela terra, sob o disfarce tentador da responsabilidade de homem. Todo o catraio que ajuda o pai no tráfego sério das hortas sente grandeza em ser tratado de igual para igual e em trazer aquele distintivo[43].

Assim, a aparente emancipação do menino não passará de algo meramente simbólico, pois na verdade ele se tornará mais um homem a trabalhar e depender da terra para o seu sustento. O autor vai além, fazendo uma analogia entre os homens da terra, descritos como "terrosos", e a terra de Cabo Verde, ambos entregues à onipotência de um Deus criador: "Havia neles qualquer coisa de terroso, como se fossem raízes arrancadas à terra. Raízes insepultas que Deus, com toques de varinha mágica, tivesse transformado em homem, mulher e filhos…[44]" A imagem de "raízes insepultas" poderia ser uma alusão à própria constituição da nação cabo-verdiana, mistura de colonos portugueses e africanos levados à força para o arquipélago, muitas vezes provenientes da Costa Oeste, e mais especificamente da região que corresponde atualmente à Guiné-Bissau.

Podemos também destacar o uso da linguagem nos dois autores. Manuel Lopes, sendo um dos fundadores do movimento *Claridade*, aposta no uso da língua portuguesa, no entanto, com muitas palavras em crioulo cabo-verdiano. Essas palavras ou expressões aparecem tanto na narração quanto nos diálogos: "ali arriba[45]"; "Que leite tão sabe que ele é. Obrigado, oh, muito obrigado.[46]"; "Não é nada sabe andar estes caminhos numa noite de lestada[47]"; "Nha-mãe[48]".

As poucas palavras em crioulo introduzidas em frases inteiramente escritas em português são repetidas ao longo da narrativa, como podemos observar nos exemplos acima, talvez para garantir uma maior clareza e compreensão. Por exemplo, um leitor lusófono que não sabe falar crioulo vai acabar por entender, no decorrer da narrativa, que a palavra "codê" designa o filho caçula.

No entanto, há um trânsito permanente entre as duas línguas, cada uma com significados associados à herança da presença colonial portuguesa, ou à língua considerada como sendo "a verdadeira" representante cultural dos cabo-verdianos. Por isso, o intelectual fica dividido entre dois mundos em tensão permanente:

> O intelectual "crioulo" vive, então, sob a pressão de, umas vezes, querer ser *genuíno*, isto é, representativo da cultura tida como nacional e, noutras, ou ao mesmo tempo, estar com as vanguardas transnacionais ou, talvez mais rigorosamente, adotá-las para adaptá-las ao seu modo textual. Nem sempre se pode

43 . *Ibid.*, p. 44.
44 . *Ibid.*, p. 69.
45 . *Ibid.*, p. 17.
46 . *Ibid.*, p. 71.
47 . *Ibid.*, p. 86.
48 . *Ibid.*, p. 155.

> conciliar essas *maneiras* de arte, o que implica grandes exigências culturais e não menor talento[49].

Concordamos com a afirmação de Pires, e sobretudo quando destaca o talento em conciliar essas duas "maneiras de ser", muitas vezes opostas e contraditórias. É o caso de Manuel Lopes que, em seu romance, tenta fazer com que as frases ou as palavras escritas em crioulo sejam acessíveis ao leitor não caboverdiano, graças ao léxico no final da obra, mas também à própria construção das frases, elaboradas para que o sentido não seja opaco para o leitor lusófono: "Eh, nha gente! Hora chegou. Toca a meter milho na terra. Cuspir de boca prò chão, vamos nha gente![50]"; "O quê qu'ocê tá contando?![51]"; "Libânia tá li![52]". Assim, os diálogos nunca são inteiramente escritos em crioulo. Nas raras páginas nas quais isso ocorre, há uma tradução entre parênteses: "— Quem bô é? (Quem és tu?)"; "— Dond'é que bô bem? (Donde vieste?)[53]".

Quanto a Graciliano Ramos, seu estilo linguístico foi definido por Lins pela "concisão, unidade entre as palavras e os seus sentidos, rígido ascetismo tanto na narração como nos diálogos, rápidos, exatos, precisos[54]". De fato, há nele frases extremamente curtas e eficazes, por vezes de uma palavra só: "Paciência[55]". Tal aspecto possibilita uma reflexão sobre a questão da oralidade, presente em ambas as obras.

Ao vermos a inspiração de Manuel Lopes no escritor brasileiro Graciliano Ramos, podemos perceber uma verdadeira "formação nordestina e regionalista" em sua escrita. No entanto, é preciso ponderar que esse encontro transatlântico ainda não podia ser considerado como uma verdadeira troca, um verdadeiro encontro, na medida em que a inspiração ocorria de forma unilateral. Isso pode ser explicado pela formação do cânone das literaturas em língua portuguesa, e também pelo difícil acesso para os leitores brasileiros a obras escritas por autores de países africanos (o que, apesar de ter melhorado, continua sendo um problema bastante atual).

O elemento unificador entre os dois autores estaria na preocupação de superposição de dois planos, o regional e o universal:

> Superposição de planos em Graciliano Ramos: plano regional (personagens marcados pelo meio físico e social, o que é nítido nos diálogos, ambientes dos enredos) e o plano universal (trama dos romances, sentimentos complexos das personagens, linguagem pura e rigorosa, e até clássica do romancista)[56].

A superposição dos planos é importantíssima para ressaltar a opressão do homem, essa "figuração dos derrotados que transmite universalidade[57]". Existe a superposição da consciência

49. LARANJEIRA, Pires, "A identidade "crioula" e negro-africana e uma nova representação da mulher, com exemplos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe", in *Literaturas insulares...,* op. cit., p. 17-18.
50. LOPES, Manuel, *Os flagelados do vento leste*, *op. cit.*, p. 18.
51. *Ibid.*, p. 108.
52. *Ibid.*, p. 159.
53. *Ibid.*, p. 148.
54. LINS, Álvaro, "Valôres e Misérias das Vidas Secas" in *Vidas secas*, Graciliano Ramos, *op. cit.*, p. 18.
55. RAMOS, Graciliano, *Vidas secas,* op. cit., p. 44.
56. LINS, Álvaro, "Valôres e Misérias das Vidas Secas" in Graciliano Ramos, *Vidas secas*, *op. cit.*, p. 11.
57. BASTOS, Hermenegildo, Posfácio, *Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas*, *op. cit.*, p. 126.

individual e da consciência coletiva, esta que compartilha um mundo de opressão, e ao mesmo tempo o sonho da liberdade[58].

Aliás, essa ideia é confirmada por Manuel Lopes, o qual, em "Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana[59]", considera a presença do neorrealismo e do modernismo brasileiro como forte em Cabo Verde, pela radicação nacional e pelo questionamento acerca do meio físico e social, que permitira a escritores como Graciliano Ramos evocar o homem brasileiro e os problemas sociais do Brasil, embora com temas universais e humanos. Apesar de admitir a influência do modernismo, e mais particularmente do regionalismo na sua escrita, ele prefere falar em "ressonância" em vez de "influência" —termo que, segundo ele, poderia ter conotações pejorativas[60].

2 - A fase pós-*Claridade*

Para Abdala Júnior, o impacto da *Claridade* foi tão importante que a literatura cabo-verdiana pode ser dividida em dois períodos: antes e depois da revista, esta correspondendo a "circunstâncias políticas, sociais, históricas e literárias[61]". Em sentido mais estrito, o movimento literário representou uma vontade de ruptura com os padrões literários metropolitanos, e uma preocupação em definir sua identidade cultural e literária com marcas regionais[62].

Em 1962, na página "Seló" do jornal "Notícias de Cabo Verde", os jovens autores Mário Fonseca, Oswaldo Osório e Arménio diziam-se herdeiros da *Claridade*[63]. Segundo Rui Guilherme Silva: "A crítica da literatura oriunda das Ilhas vivia por este tempo um dos seus momentos mais produtivos, polémicos e decisivos, com uma dezena de textos da temática cabo-verdiana publicados entre 1959 e 1963.[64]" Foi também naquela época que Manuel Ferreira se firmou como "um dos maiores promotores da crítica e da historiografia literárias de fundamentação marxista, nacionalista e teleológica, predominantes em Cabo Verde até aos anos da Independência[65]".

Pires Laranjeira relembrou o estado complexo no qual o intelectual crioulo se encontra, em meio à herança cultural do estado colonial e, simultaneamente, à sua anticultura, que se quer revolucionária, no sentido da independência política, mas também cultural:

> Ser um intelectual "crioulo" (historiador, professor, escritor, artista, pensador, etc.) no estado atual de qualquer sociedade "crioula", implica pensar a realidade

58. *Ibid.*
59. LOPES, Manuel, "Reflexões sobre a literatura caboverdiana", in *Colóquios Caboverdianos*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1959, p. 14.
60. SEMEDO, Manuel Brito, "O modelo brasileiro e a literatura moderna cabo-verdiana. Estudo comparado.", in *África...*, *op. cit.*, p. 10-11.
61. ABDALA Jr., Benjamin, "Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura caboverdiana", in *Literaturas insulares...*, op. cit., p. 81.
62. *Ibid.*
63. SILVA, Rui Guilherme, "Manuel Ferreira e a crítica da literatura cabo-verdiana", in *Literaturas africanas de língua portuguesa,* op. cit., p. 249.
64. *Ibid.*, p. 250.
65. *Ibid.*

> socio-cultural da sua comunidade a partir de uma posição que se fundamenta na herança do estado colonial e sua anticultura, associada à fundamentação de uma cultura revolucionária, libertária, humanista, popular, nacional e solidária com outros povos dominados. O intelectual "crioulo" procura (re) fazer a sua identidade, recuperando a história do seu povo, para repensar o legado que lhe coube, mas vai vivendo, em simultâneo, o drama de nem sempre poder expressar-se na língua ou nas línguas desse povo, ou talvez não, porque vive a sua vida e sabe que os outros intelectuais surgirão para falar desde esse outro lugar linguístico em que ele não pode (ainda) estar[66].

Dois autores, João Varela e Corsino Fortes (que também publicaram na revista *Claridade*), contribuíram para o que foi considerado de "salto qualitativo" da literatura cabo-verdiana. Na obra de Corsino Fortes, a problemática identitária, assim como nos *claridosos*, aparece. No entanto, além de criar uma nova dinâmica das relações entre sujeito e objeto poéticos, Fortes coloca a problemática identitária num contexto que vai muito além da mera questão do "hibridismo cultural cabo-verdiano", e que questiona sua relação com a identidade cultural africana[67].

Para os estudiosos da literatura cabo-verdiana, há consenso sobre o marco estabelecido, por um lado, pela revista *Claridade*, e, por outro lado, pelo Modernismo brasileiro, o qual foi essencial para desenhar a atual literatura cabo-verdiana:

> Aquele diálogo literário processado entre a Revista Claridade (1936-1962) e o Modernismo Brasileiro, continuado por gerações subsequentes que o retomaram e/ou criticaram, se constitui um marco além das leituras e produções intertextuais da poética ou da prosa por trazer uma triangulação: ao voltar-se para o Brasil, Cabo Verde deixa de lado a Europa e discute a posição diante da concepção do diferente (Portugal) e do "mais semelhante" (Brasil) em termos do processo histórico colonizador[68].

O Brasil, enxergado pelos *claridosos* como um "país irmão", permitiu, através da sua inovação literária, que fossem fincados os alicerces para a construção de uma literatura cabo-verdiana genuína que procurou se livrar dos moldes literários metropolitanos, afirmando assim a vontade de uma independência literária que só poderia passar pela independência cultural.

Considerações finais

Para retomar as nossas considerações iniciais sobre a troca em sentido único entre Manuel Lopes e Graciliano Ramos, podemos perceber atualmente, um século depois do início dos

66. LARANJEIRA, Pires, "A identidade "crioula" e negro-africana e uma nova representação da mulher, com exemplos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.", in *Literaturas insulares...*, *op. cit.*, p. 17.
67. FONSECA, Maria Nazareth, MOREIRA, Terezinha Taborda, *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaios*, (16), 13-72, 2017, p. 7.
68. LIMA, Norma Sueli Rosa, "Literatura Caboverdiana e hibridismo: diálogos com a Literatura Modernista Brasileira e crioulização.", *op. cit.*, p. 5.

movimentos do Modernismo no Brasil e quase um século depois do movimento dos *Claridosos* em Cabo Verde, que estamos diante do que, agora sim, poderia ser considerado como uma verdadeira troca, um diálogo transatlântico real, na medida em que, tanto em autores africanos de países de língua portuguesa quanto em autores brasileiros da jovem geração, existe uma inspiração mútua. Por isso, não se surpreenda o leitor de perceber alguns traços da estilística de Mia Couto em Itamar Vieira Júnior, por exemplo. Podemos também citar o fato de que, assim como autores africanos de língua portuguesa que há décadas escrevem suas obras em português e usam um léxico das línguas africanas em suas obras, seja o quimbundo em Angola ou o ronga em Moçambique, algumas autoras afro-brasileiras como Miriam Alves ou Ana Maria Gonçalves vem introduzindo, já há alguns anos, lexemas português-iorubá ou português-quimbundo em suas obras, o que traduz uma vontade de convidar o leitor a entrar realmente no universo cultural e literário africano.

Assim, apesar de ser delicado tentar identificar de forma definitiva qual teria sido a "influência", ou melhor, a "ressonância" do modernismo brasileiro e do movimento da *Claridade* nos autores da literatura cabo-verdiana contemporânea, podemos construir a hipótese de que a valorização da língua crioula cabo-verdiana possa ser talvez, atualmente, a maior expressão desse legado. Isso condiz com as reflexões de Amílcar Cabral, líder das independências de Cabo Verde e Guiné-Bissau, sobre o autor africano de língua portuguesa, que estaria permanentemente dividido entre a vontade de usar a sua língua materna para escrever, e a quase "necessidade" de escrever em português, para alcançar um leitorado mais amplo. Apesar de valorizar a língua portuguesa, qualificando-a de "melhor legado deixado pela colonização portuguesa[69]", Cabral era um fervoroso defensor do estudo e do ensino do crioulo caboverdiano. Algumas décadas depois, a sua vontade foi realizada, já que o crioulo começou a ser ensinado nos liceus cabo-verdianos. É mais uma perspectiva que apontaria para a descolonização cultural em Cabo Verde. Apesar das críticas (embora por vezes legítimas) ao movimento da *Claridade*, podemos afirmar que ele foi um marco sem precedentes na historiografia literária cabo-verdiano, e que permitiu impulsionar o início do longo processo de revalorização do patrimônio cultural local.

Estamos conscientes de que esta é uma questão que mereceria ser aprofundada para muito além dos limites impostos pela escrita de um artigo. Existe todo um campo de estudos que ainda não foi plenamente explorado para desvendar as ligações e ressonâncias entre os modernistas brasileiros e outros autores cabo-verdianos, além de Manuel Lopes —o que indica as muitas possibilidades de pesquisas futuras acerca do tema.

69 . MONTEZINHO, Jorge, "A língua portuguesa é uma das melhores coisas que os portugueses nos deixaram." *Expresso das ilhas*, 30 de junho de 2014. 2 de março de 2023. expressodasilhas.cv/pais/2014/06/30/amilcar-cabral-a-lingua-portuguesa-e-uma-das-melhores-coisas-que-os-portugueses-nos-deixaram/42398.

1915, ano *queer*; 1922, ano *straight*

Fernando Curopos
Université Sorbonne Nouvelle — CREPAL

Resumo: Ao compararmos a representação da sexualidade e do desejo n'*A Confissão de Lúcio* (Mário de Sá-Carneiro, 1913) e em *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928), duas obras encaradas aqui como exemplos e marcos da modernidade literária em Portugal e no Brasil, nota-se uma diferença radical na agenda político-sexual que as sustenta. Ao lançar a sua novela um ano antes da "revolução de *Orpheu*", Sá-Carneiro introduz, por assim dizer, uma sensibilidade *queer* no modernismo português, enquanto o afamado romance de Mário de Andrade não passa de uma celebração *straight*, como havemos de demonstrar.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, modernismo português, Mário de Andrade, *Macunaíma*, modernismo brasileiro.

Résumé : En comparant la représentation de la sexualité et du désir entre *A Confissão de Lúcio* (Mário de Sá-Carneiro, 1913) et *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928) envisagés ici comme deux œuvres canoniques de la modernité littéraire portugaise et brésilienne, nous ne pouvons que remarquer la différence radicale de l'agenda politico-sexuel qui les sous-tend. En publiant sa nouvelle un an avant la « Révolution de *Orpheu* », Sá-Carneiro introduit, pour ainsi dire, une sensibilité *queer* dans le modernisme portugais, alors que le roman de Mário de Andrade n'est que l'apologie de l'hétérosexualité qui découle de « la pensée *straight* ».

Mots-clés : Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, modernisme portugais, Mário de Andrade, *Macunaíma*, modernisme brésilien.

Abstract: By comparing the representation of sexuality and desire between *A Confissão de Lúcio* (Mário de Sá-Carneiro, 1913) and *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928), considered here as two canonical works of Portuguese literary modernity and Brazilian, we can only notice the radical difference in the politico-sexual agenda that underlies them. By publishing his short story a year before the "Revolution of *Orpheu*", Sá-Carneiro introduces, so to speak, a queer sensibility into Portuguese modernism,

while Mário de Andrade's novel is only an apology for heterosexuality, which stems from "the straight mind".

Key words: Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Portuguese modernism, Mário de Andrade, *Macunaíma*, Brazilian modernism.

A *scientia sexualis* que emerge na segunda metade do século XIX, na França e na Alemanha essencialmente, pouco influenciou a medicina psiquiátrica e médico-legal brasileira e portuguesa porque a mesma era ainda incipiente em ambos os países. No entanto, muito antes de se desenvolver uma *scientia sexualis* autóctone, luso-brasileira nos seus primórdios se atendermos à circulação das obras e dos médicos da especialidade entre os dois países, os autores realistas, naturalistas e finisseculares povoaram os seus romances, contos e poemas de homossexuais, de lésbicas e de personagens cuja performance de género deixava transparecer uma clara heterodoxia sexual[1], a condizer com o discurso médico vindo de fora, o qual encarava a homossexualidade como "uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma[2]". Mas, como era de esperar, esses relatos e retratos só visavam denegrir e condenar os dissidentes sexuais que, na viragem do século, já tinham constituído uma comunidade visível, tanto no Rio de Janeiro[3] quanto em Lisboa[4].

Em Portugal, uma mudança de paradigma ocorre com os autores da geração de *Orpheu*. O primeiro verso do poema-manifesto de Almada Negreiros, *A Cena do Ódio*, "escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915", deixa claro que a modernidade portuguesa passa também por outra forma de encarar a sexualidade, fora dos padrões normativos, logo repressivos: "Ergo-me Pederasta apupado d'imbecis![5]". Desta feita, os alvejados já não são os *queer* apupados deveras aquando das rusgas nos lugares de engate e de sociabilidade homossexual[6], mas os "imbecis" lepidópteros portugueses que, à moderna literatura e à liberdade dos sentidos, preferem "o velho mundo" das *revistas* nas quais os autos-de-fé de outrora ganham novos contornos:

> Há p'aí certos meninos
> Muito finos
> Que Adelaides são chamados
> Usam calças como nós
> Mas nos modos e na voz
> São todos *amaricados*.

---

1. Para a literatura brasileira, ver BRAGA-PINTO, César; MAIA, Helder Thiago, *Dissidências de Gênero e Sexualidade na Literatura Brasileira. Uma antologia (1842-1930)*, vol. 1. Desejos, vol. 2, Performances, Lisboa, Index, 2021. No que concerne a literatura portuguesa, ver CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016 e CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira (Uma antologia: 1860-1910)*, Lisboa, Index, 2019.
2. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 39.
3. Ver GREEN, James N., *Além do Carnaval*, trad. Cristina Fino e Cássia Arantes Leite, São Paulo, Editora UNESP, 1999, p. 51-118.
4. Ver CUROPOS, Fernando, "*Cruising* dans la Lisbonne fin-de-siècle", *Crisol*, Université Paris Nanterre, nº 9, 2019, p. 162-185.
5. Esse poema programático é dedicado a Álvaro de Campos. NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas, vol. I, Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 1990, p. 47.
6. CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité…*, *op. cit.*, p. 226-228.

 © *cc by-nc-nd 4.0*

Cá p'ra mim sem mais *questã*
[...]
Mandava-os para Verdun
P'ra os franceses eram *pain*
Não ficava uma migalha.

Quando um menino trás (*sic*)
A pulseirinha e racha atrás
Pouca diferença faz
A rapariga do rapaz[7].

Numa evidente postura iconoclasta, mas também "po-ética[8]", os modernistas portugueses incorporam um *ethos queer*, como no caso da novela *A Confissão de Lúcio* (1913), de Mário de Sá-Carneiro, o primeiro autor da geração de *Orpheu* a abrir caminho ao "Sentir tudo de todas as maneiras[9]".

Na introdução à sua *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*, Eliane Robert Moraes frisa que, "talvez em resposta aos dispositivos repressivos, nossos textos obscenos foram sendo empurrados para as margens dos círculos letrados[10]". Contudo, não foram só os textos obscenos que foram empurrados para as margens como também as práticas sexuais não hegemónicas. Pois, ao compararmos a representação da sexualidade e do desejo n'*A Confissão de Lúcio* e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, duas obras encaradas aqui como exemplos e marcos da modernidade literária em Portugal e no Brasil, nota-se uma diferença radical na agenda político-sexual que as sustenta. Ao lançar a sua novela ano e meio antes da "revolução de *Orpheu*", Sá-Carneiro introduz uma sensibilidade *queer* no modernismo português, enquanto o afamado romance de Mário de Andrade não passa de uma celebração *straight*, como havemos de demonstrar.

Ambas as obras remetem para uma dimensão lasciva, um *Eros modern' style*[11] no caso do escritor português, que queeriza o erotismo literário e cultural da *Belle Époque* parisiense, e mais rabelaisiano no que diz respeito ao "Herói sem nenhum caráter", o qual

> Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos [...].

---

7. RODRIGUES, Ernesto; BERMUDES, Félix; BASTOS, João, *O Novo Mundo* (1916), em 3 actos e 10 quadros. Música dos maestros Wenceslau Pinto e Alves Coelho. *Apud* RODRIGUES, Pedro Alexandre Caldeira, *Ernesto Rodrigues, um Homem do Teatro na I República*, Lisboa, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, 2007, p. 149.
8. Retomamos aqui o conceito de "poéthique" do crítico francês Jean-Claude Pinson. PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 59-60.
9. "A passagem das horas". CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 191.
10. MORAES, Eliane Robert, "Da lira abdominal", in *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*, Eliane Robert Moraes, Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2015, p. 22.
11. WALDBERG, Patrick, *Eros modern' style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1964. Ver CUROPOS, Fernando, «Mário de Sá-Carneiro: *Eros Modern' style*», *Iberic@l*, nº 21, Printemps 2022, p. 187-197.

> Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas[12].

"Já na meninice[13]", e contrariamente à teoria da bissexualidade teorizada pelo "sábio tudesco, doutor Sigmundo Freud[14]" — lido por Andrade em tradução francesa[15] — o libidinoso e voluptuoso herói só pensava em "brincar" com mulheres, pondo "a mão nas graças dela[s][16]". As práticas eróticas fora do padrão normativo não cabem nas fantasias sexuais de Macunaíma, cuja identidade é regida por uma heterossexualidade que já nem precisa de ser compulsória por, no seu caso, ser inata. Por conseguinte, de "perverso polimorfo[17]", pouco tem. Tendo a mãe milagrosamente dado à luz um menino precocemente consciente da sua identidade sexual e de género, mesmo antes de saber falar, logo, de conceptualizar e de simbolizar, não é de admirar que o herói sentisse desde o início da sua vida psíquica e sexual uma forte aversão por "machos", aos quais "guspia na cara". Por isso, também não é de estranhar ser-lhe impossível caçar e "comer viado", como se a própria carne do animal se tivesse transformado, devido à homofobia latente na sociedade e no próprio texto[18], num tabu alimentar:

> — Cacei viado. [...] Fui andando por um caminho, vai, topei rasto dum... [...]. Me agachei e fui no rasto. Olhando olhando, sabe, dei uma cabeçada numa coisa mole, que engraçado! sabem o que era! pois a bunda do viado, gente! (Macunaíma deu uma grande gargalhada). Viado perguntou pra mim: — Que está fazendo aí, parente!. — Te campeando! Secundei. E vai, matei o catingueiro que comi com tripa e tudo.
>
> [...]
>
> — O que você caçou?
>
> — Viado.
>
> — Qual!
>
> Maanape fez um grande gesto. O herói piscou de medo e confessou que tudo era lorota[19].

12. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, São Paulo, Martins, 1973, p. 9-10. As citações aparecem respeitando a grafia do texto original.
13. *Ibid.*, p. 9.
14. *Ibid.*, p. 96.
15. Dylan Blau Edelstein aponta que "Mário de Andrade's personal library reveals the acquisition, between 1923 and 1927, of several of Freud's books in French translation: *Introduction à la Psychanalyse, Trois essais sur la théorie de la sexualité* (gifted to him by Paulo Prado, to whom *Macunaíma* is dedicated), *Cinq leçons sur la Psychanalyse, Totem et tabou* [...]. The timeframe is significant, as it shows that the period during which he wrote and revised *Macunaíma* [...] was marked by intense curiosity in psychoanalysis." EDELSTEIN, Dylan Blau, "Freudian wordplay in *Macunaíma*", *Journal of Lusophone Studies*, 6.1, Spring 2021, p. 172.
16. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 9.
17. Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard/Folio, 2000, p. 118.
18. Note-se que a palavra "viado" aparece como insulto no texto: "Macunaíma acordou com o cheiro da assombração e jogou no viado Flamengo fora." ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 91.
19. *Ibid.*, p. 194-195.

O relato de Macunaíma aparece entrecortado por um parêntese que, numa espécie de aparte, assinala a sua dimensão lúdica. Trata-se sim de uma *private joke* homofóbica à qual o próprio desata a rir, como terão rido os leitores coevos e, quiçá, hodiernos. Mas, tratando-se de uma "lorota", o ardiloso herói não comeu "viado" nenhum, não fosse ele dar em fanchono.

Para conseguir recuperar a "muiraquitã" perdida e adquirida pouco tempo depois pelo "Colecionador" Pietro Pietra "comedor de gente[20]", Macunaíma vai ter com ele travestido de mulher. Naquilo que se poderia transformar, num romance abertamente cómico e carnavalesco, numa comédia de enganos e introduzir uma sensibilidade *queer*, muito ao gosto dos *vaudevilles* da *Belle Époque* francesa e inglesa, nada no texto revela uma ambiguidade de cariz sexual entre os dois homens. Macunaíma aparece disfarçado tal e qual uma "francesa [...] linda" com seus "olhinhos [...] lânguidos[21]" sem nunca abdicar da sua virilidade. Quanto a Pietro Pietra acredita deveras estar com uma mulher biológica. Por isso, perante a tentativa de sedução do gigante, Macunaíma desata a correr para não ser "comido" deveras:

> O gigante estava mas era querendo brincar com a francesa. Quando por causa do jeito de Piaimã o herói entendeu o que significava o tal de "conforme", ficou muito inquieto. Matutou: "Será que o gigante imagina que sou francesa mesmo!... Cai fora, peruano sem-vergonha! E saiu correndo pelo jardim[22].

Num tempo em que as primeiras leis modernas contras os "atos contra a natureza" são promulgadas, acirrando assim a dimensão excludente, criminosa e patológica das práticas eróticas não normativas, o "gender [and sexual] trouble" é levado muito mais a sério pelos modernistas portugueses, que incorporam "po-éticamente" a inversão de gênero[23], a começar por Sá-Carneiro que ultrapassa a questão da efeminação decadentista para proclamar um desejo de transexualidade, inconsciente no caso do Lúcio da novela em apreço e expressa no que diz respeito a Ricardo, uma mudança de sexo que resolveria socialmente a questão do desejo homossexual:

> A amizade, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar...de estreitar... Enfim, de possuir! [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo*[24].

Nas aventuras libidinosas de Macunaíma, é de salientar a facilidade com que o desavergonhado herói atira-se às companheiras do irmão Jiguê. Aliás, é com a cunhada, Sofará, que "brinca" pela primeira vez[25], sendo que durante a diegese também há de ter um caso com Iriqui[26] e Suzi[27], as duas outras companheiras do irmão. Essas repetidas triangulações amorosas e sexuais

20. *Ibid.*, p. 63.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 65.
23. Ver CUROPOS, Fernando, "Violante de Cysneiros e as outras: um modernismo trans", *Iberic@l*, nº 9, Printemps 2016, p. 69-79.
24. *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, p. 89.
25. *Ibid.*, p. 10-11.
26. *Ibid.*, p. 22-23.
27. *Ibid.*, p. 157-159.

não coincidem com o tópos clássico da rivalidade entre homens pela mesma mulher, um "desejo homossocial masculino[28]" como evidenciado por Sedgwick, que não passa de um desejo homossexual sublimado. No caso, se tal acontecesse, estaríamos perante um desejo incestuoso, um tabu absoluto que opera, na economia do texto, como uma maneira de afastar tal possibilidade. O facto de Macunaíma ter relações com as cunhadas só mostra a irrepressível concupiscência do herói, verdadeiro sátiro da "Mata Virgem[29]", mas não qualquer desejo de cariz homossexual.

A triangulação amorosa patente n'*A Confissão de Lúcio* é, quanto a ela, muito mais heterodoxa. De facto, conquanto se trate de um triângulo clássico, o marido, Ricardo, a esposa adúltera, Marta, e o amante, Lúcio, o marido está ciente de que o seu amigo de alma — e outros aliás —, tem um caso com a mulher:

> — Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante…
>
> […]
>
> *Mas estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava….* Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar — como os outros, sentem na alma as suas afeições. […] *E só com o espírito te possuí, materialmente!*[30]

Através dessa sua confissão, Ricardo revela não só um desejo homossexual como a concretização do mesmo, sendo o corpo de Marta um meio para atingir e "possuir", num tempo e num espaço homofóbicos, os corpos socialmente intocáveis. Já na relação Lúcio/Marta, surge um desejo homossexual latente quando este descobre que não é o seu único amante:

> […] aquele corpo esplêndido, triunfal, dava-se a três homens — três machos se estiraçavam sobre ele, a poluí-lo, a sugá-lo!… Três? Quem sabia se uma multidão?… E ao mesmo tempo vinha-me um desejo perverso de que assim fosse…
>
> Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos que resvalavam pelo seu[31].

Porém, logo à partida, esse desejo é tido por Lúcio como perverso, como indica o grupo nominal "beijos monstruosos". Daí ele ter a sensação de infringir uma lei moral ao envolver-se sexualmente com Marta: "subia-me sempre um além-gosto a doença, a monstruosidade, como se possuíra uma criança, um ser de outra espécie ou um cadáver…[32]". Essas náuseas muitas vezes sentidas ao estar com a amante e associadas a outros tabus sexuais, a pedofilia, a zoofilia e a necrofilia, passam a ser explicadas de modo protopsicanalítico pelo protagonista:

> […] e se as minhas repugnâncias em face do corpo admirável de Marta tivessem a mesma origem? Se esse amante que eu ignorava fosse alguém que me inspirasse um grande nojo? Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais

28. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Between Men*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 1-5.
29. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 101.
30. *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, 2010, p. 383-384.
31. *Ibid.*, p. 365.
32. *Ibid.*, p. 354.

> que — já o confessei — ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante[33].

O nojo é causado não pelo corpo de Marta, mas pelo fantasma de uma relação homossexual, em particular com Ricardo. Estamos, assim, perante um recalcamento, "um armário" interiorizado que se transforma em ódio pelo objeto desejado por este tipo de relação ser social e moralmente proibido[34]. Ademais, a própria relação entre os dois amantes foge aos padrões normativos sendo que, logo no início, Marta inverte os papéis de género nos contactos eróticos, tornando-se numa *femme-fatale* perversa muito ao gosto da literatura finissecular e dos seguidores de Sacher-Masoch em particular[35]:

> Tanto que uma noite, sem me dizer coisa alguma, ela pegou nos meus dedos e com eles acariciou as pontas dos seios — a acerá-las, para que esfolassem agrestemente o tecido ruivo do quimono de seda.
>
> E cada noite era uma nova voluptuosidade silenciosa.
>
> Assim, ora nos beijávamos os dentes, ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse — me soltava os cabelos; me dava a trincar o seu sexo maquilado, o seu ventre obsceno de tatuagens roxas… […]
>
> E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases perdidos — sem forças para prolongarmos mais as nossas perversões — nos possuímos realmente. […] E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim é que me possuiu…[36]

A personagem lembra uma mulher dominadora cuja sexualidade envereda para uma dimensão sádica, deixada clara no decorrer da ação em que ela é "agente" e Lúcio "paciente", para retomarmos as categorias sexológicas da época. Os próprios verbos utilizados remetem para uma relação erótica nada convencional ("esfolar", "roer", "trincar") e o "roer dos pés descalços" para uma vontade perversa de humilhar Lúcio que, simbolicamente, se desviriliza. Ao tornar-se uma mulher fálica, Marta ultrapassa o papel passivo imposto à mulher pela sociedade patriarcal, um regime político abalado pela economia libidinal patente na novela de Sá-Carneiro que evidencia modos de ser e de viver a sexualidade fora dos padrões normativos.

O mesmo já não acontece em *Macunaíma* que é, pelo contrário, um repositório dos devaneios eróticos *straight*. Embora assediadas pelo herói, as mulheres até gostam e estão sempre disponíveis para "brincar" com ele, dispostas a oferecerem o corpo reificado como brinquedo sexual. A única que resiste e recusa é Ci, a "Imperatriz do Mato Virgem". Mas é logo estuprada, exemplo máximo do machismo sexual e da dominação masculina que prevalecem na obra, mas cuja violência é disfarçada pelos traços cómicos. Afinal, é tudo a "brincar":

---

33. *Ibid.*, p. 368.
34. Ver CUROPOS, Fernando, "O «inter-dito» de *A confissão de Lúcio*", *Telhados de Vidro*, Lisboa, nº 19, 2014, p. 165-183.
35. Ver PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 343-358.
36. *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa, op. cit.*, p. 351-352.

> O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. [...] Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos. [...] O herói apanhava [...]. Afinal, se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos [...]! Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no côco. E a icamiaba caiu [...]. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então [...] muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem[37].

Ao passo que Marta empodera-se, no romance de Mário de Andrade, Ci, "a Mãe do Mato", é literalmente desempoderada. Depois de violentada e estuprada é destituída, Macunaíma passando a ser "o novo Imperador". Doravante, o que impera no "Mato-Virgem" é o regime patriarcal. Mas, apesar da violência de gênero e dos vexames por que passou, desenvolvendo o que se poderia considerar como uma síndrome de Estocolmo, Ci acaba por gostar das "brincadeiras" do herói, como era de esperar num romance escrito por um homem e "para homens". No Brasil moderno sonhado pelo autor, não há espaços heterotópicos para os corpos que resistem ao regime patriarcal e à heterossexualidade compulsória, como no caso das Amazonas. O reino maravilhoso das Icamiabas que viviam tal qual num quilombo de mulheres ou numa *béguine*, livres das leis e do poder dos homens, desmorona com a chegada de Macunaíma, como sugere a carta às suas "mui queridas súbditas". Com efeito, a missiva é "uma espécie de vademécum erótico[38]" que visa a incentivar as Icamiabas a deixarem a "orgulhosa e solitária Lei", insuportável para o femeeiro "novo Imperador do Mato-Virgem[39]", ele sim com "o cérebro nas partes pudendas[40]": "Nós, nos parece ilustres Amazonas, que assaz ganharíeis em aprenderdes com elas, as condescendências, os brincos e passes do Amor [,] amáveis mesteres, em que o Beijo sublima, as Volúpias encandecem[41]". Se a carta do achamento do Brasil funciona como um ato de apropriação colonial da terra e do povo "encontrado", transcrevendo o "olhar pornográfico"[42] europeu sobre os corpos das "boas selvagens[43]", não deixa de reproduzir outro sistema de exploração e de controle dos corpos, o heteropatriarcado, também imposto pelos portugueses aos índios brasileiros. De facto, embora existisse nas sociedades ameríndias um "patriarcado de baixa intensidade", como definido por Laura Segato, nada tinha a ver com "as relações patriarcais impostas pela colónia" nem com o "binarismo, típico da modernidade colonial[44]".

Todavia, se para "o Novo Imperador" as suas "mui queridas súbditas" ganhariam muito em aprender "a ciência fescenina [...] com as mestras de França[45]", nem todos os conhecimentos

37. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 27-28.
38. PIZARRO, Jeronimo, "La «Carta pra icamiabas»: o la falta de caráter de un heróe imperial", *Revista do ieb*, nº 46, fev. 2008, p. 187.
39. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 21.
40. *Ibid.*, p. 101.
41. *Ibid.*, p. 98.
42. Ver SAIVE, Denise, "A Carta de Pero Vaz de Caminha: Pornografia do século XVI?", *Tiresias*, Issue 3, April 2009, p. 145-158.
43. MAGALHÃES, Isabel Allegro, "A Boa Selvagem na Carta de Pero Vaz de Caminha, um olhar europeu, masculino, de quinhentos", in *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e par os Direitos das Mulheres, 1995, p. 523-530.
44. SEGATO, Laura, *La Guerre aux femmes*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2022, p. 183.
45. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 99.

eróticos das beldades são do seu gosto: "ainda nos pesaria à consciência e sentimento nobre do dever; que vós, súbditas nossas, aprendásseis com elas certas abusões, tal como foi com as companheiras da gentil declamadora Safô na ilha rósea de Lesbos[46]". Destarte, Macunaíma reconhece pelo menos a possibilidade de relações eróticas entre mulheres, "vícios esses que não suportam crítica à luz das possibilidades humanas, e muito menos o escalpelo da rígida e sã moral[47]". Conquanto não chegue a condenar as práticas sexuais no feminino, não deixa de as considerar como "vícios" a não seguir.

Ao aventar a questão do lesbianismo nessas francesas "que cortam as comas, de tal maneira gracioso e viril, que mais se assemelham elas a efebos e Antinous de perversa memória" e mais ainda à típica "garçonne[48]" dos anos 1920, Mário de Andrade não faz senão reproduzir (e perpetuar) um chavão oitocentista. No seu *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836), o médico higienista Alexandre Parent-Duchâtelet, um dos fundadores da "*scientia sapphica*[49]", "estabelece uma ligação entre prostituição e homossexualidade feminina". Esse tratado acaba por ter "um enorme impacto em escritores dos mais variados domínios até a viragem do século[50]", inclusive no Brasil, como acontece n'*O Cortiço* (1890), de Aluíso de Azevedo. Só que Andrade publica o seu livro em 1928, muito tempo depois de Parent-Duchâtelet ter dado à estampa as suas elucubrações. Mas mesmo assim, reproduz o chavão: ideias antigas de um autor moderno, por assim dizer.

A questão lésbica também aparece n'*A Confissão de Lúcio*, através da "americana fulva", "uma grande sáfica[51]", personagem modelado a partir da figura da escritora americana Natalie Barney[52]. Embora o autor metamorfoseie Barney em bailarina e coreógrafa, sabe, no entanto, captar o seu papel social, o de dinamizadora "cultural com as festas que organiza no seu jardim de Neuilly e depois na rua Jacob em Paris. Essas festas não são um divertimento de uma rica herdeira, [...] mas o meio para reatar os fios frouxos de uma contracultura identitária[53]". Com efeito, o *salon* da escritora funcionou como ponto nevrálgico da cultura lésbica francesa de finais do século XIX até os anos 1920.

Na novela, a Americana organiza um convívio entre artistas durante o qual dá um espetáculo que Ricardo intitula "*A Orgia do Fogo*[54]", um bailado que condensa o trabalho de várias coreógrafas da época[55], livremente reinterpretado por Sá-Carneiro[56]. O espetáculo encenado não deixa de ter uma dimensão libidinosa em que o corpo lésbico se torna objeto do olhar masculino heterossexual, o do leitor da novela a quem o autor potencializa uma dança erótica, igual às que o

---

46. *Ibid.*, p. 102.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*, p. 157.
49. Retomamos o título de um capítulo de *Sapphic Fathers*. SCHULTZ, Gretchen, *Sapphic Fathers*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 151-186.
50. *Ibid.*, p. 173.
51. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 307.
52. Ver CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 189-207.
53. BONNET, Marie-Jo, *Les Deux amies*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 157. Tradução nossa.
54. *A Confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 315.
55. CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 193-198.
56. É de referir que Almada Negreiros também dará a ver esse universo no seu poema futurista "Mima-Fataxá" (1917). Ver CUROPOS, Fernando, "José de Almada Negreiros: Mima Fataxá em modo queer", in *100 futurismo*, Annabela Rita; Dionísio Vila Maior (orgs.), Edições Esgotadas, Viseu, 2018, p. 175-185.

público parisiense "normal[57]" podia assistir e igual às cenas lésbicas dos romances eróticos da época também pensados "para esquentar os «vieux messieurs»[58]", e não só:

> No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas — blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. Ténues gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas. Nos ventres, entre as blusas e as gazes, havia um intervalo — um cinto de carne nua onde se desenhavam flores simbólicas.
>
> As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham as pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas... [...] Pouco a pouco os seus movimentos se tornavam mais rápidos até que por último, num espasmo, as suas bocas se uniram e, rasgados todos os véus — seios, ventres e sexos descobertos —, os corpos se lhes emaranharam, agonizando num arqueamento de vício[59].

Para o leitor coevo, terá sido fácil reconhecer nessa dança um eco dos escândalos artísticos do Paris *Belle Époque* já que o erotismo sáfico da cena condensa dois espetáculos muito badalados por as bailarinas terem ido a tribunal: a coreografia "Les Trois Grâces", montada no teatro Les Folies Royales em 1908, e a pantomima "Griserie d'éther", encenada no teatro Little Palace nesse mesmo ano. Ademais, a performance cénica da "americana excêntrica[60]", cujo corpo é propriamente espetacular, lembra as danças exóticas de Mata Hari, nomeadamente a sua célebre dança dos sete véus. Aliás, a bailarina não hesitava, nas festas dadas por Natalie Barney no seu palacete da rua *du Bois de Boulogne*, em despir-se por completo, alimentando ainda mais as fantasias e boatos acerca da vida dissoluta da escritora americana[61]:

> [...] e o pano rasgou-se [...] ... *ela* surgiu, a mulher fulva...
>
> E começou dançando... [...]
>
> Vício a vício a túnica lhe ia resvalando, até que, num êxtase abafado, soçobrou a seus pés... Ah! Nesse momento, em face à maravilha que nos varou, ninguém pôde conter um grito de assombro... [...]
>
> Quimérico e nu o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico [...]. Como os lábios, os bicos dos seios estavam dourados — num ouro pálido, doentio. [...] Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo — terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...[62]

57. "Como gostássemos, em muitas horas, de nos embrenhar pela vida *normal* e nos esquecer a nós próprios — frequentávamos bastante os teatros e *music-halls*, numa ânsia também de sermos agitados por esses meios intensamente contemporâneos, europeus e luxuosos". *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 80. O primeiro grifo é nosso.
58. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 54.
59. *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 312-313.
60. *Ibid.*, p. 305.
61. CHESNAIS, Marion; PAULVE, Dominique, *Les Mille et une nuits et les enchantements du Docteur Mardrus*, Paris, Norma Éditions, 2004, p. 76.
62. *A Confissão de Lúcio.* SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 314.

Se bem que o público presente não consiga reprimir "um grito de assombro" perante esse nu frontal, é de notar que tanto Ricardo como o próprio Lúcio não parecem ficar sexualmente excitados pela cena nem perturbados pelo erotismo lésbico das bailarinas por não serem eles uns "lepidópteros": "Entanto os delírios que as almas nos fremiam, não os provocavam unicamente as visões lascivas. De maneira alguma[63]". É aí que reside o valor da cena: introduzir outras maneiras de sentir, tanto do ponto de vista feminino quanto masculino, uma homossexualidade explícita para a "americana fulva", implícita para os dois protagonistas[64]. Enquanto Lúcio e Ricardo se distanciam do "pensamento *straight*[65]" e, forçosamente, do olhar heteronormativo, o "male gaze" como definido por Mulvey[66], o que impera no romance do modernista brasileiro é "o pensamento *straight*", ao ponto de podermos considerá-lo senão como uma "Leitura para homens" *stricto sensu*, pelo menos como uma leitura picante muito ao gosto do leitor brasileiro coevo. Se, de certa maneira, *A Confissão de Lúcio* dialoga com o "*Eros Modern' Style*" da *Belle Époque* francesa, *Macunaíma* é muito mais tributário da licenciosidade luso-brasileira, uma brejeirice portuguesa aclimatada no Brasil e à qual a revista *O Rio Nu* (1898-1916) deu uma maior visibilidade social com seus contos, poemas e motes marotos, as suas quadras, piadas e adivinhas obscenas, como as que aparecem no romance em apreço:

> — Vou dizer três adivinhas, si você descobre, te deixo fugir. O que é que é: É comprido roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?
> — Ah! isso é indecência sim!
> — Bobo! é macarrão!
> — Ahn... é mesmo!... Engraçado, não?
> — Agora o que é que é: Qual o lugar onde as mulheres têm cabelo mais crespinho?
> — Oh, que bom! isso eu sei! é aí!
> — Cachorro! É na África, sabe!
> — Me mostra, por favor!
> — Agora é a última vez. Diga o que que é:
>
> Mano, vamos fazer
> Aquilo que Deus consente:
> Ajuntar pelo com pelo,
> Deixar o pelado dentro.
>
> E Macunaíma:
> — Ara! Também isso quem não sabe! Mas cá pra nós que ninguém nos ouça, você é bem sem-vergonha, dona!
> — Descobriu. Não é dormir ajuntando os pelos das pestanas e deixando o olho pelado dentro que você está imaginando?[67]

63. *Ibid.*, p. 313.
64. Ver CUROPOS, Fernando, "O «inter-dito» de *A confissão de Lúcio*", *op. cit.*, p. 165-183.
65. WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.
66. MULVEY, Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol. 16, Issue 3, 1 October 1975, p. 6-18.
67. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 135-136.

Como em qualquer "Leitura para homem" que se preze, não faltam as cenas de bordel e a presença ostensiva de prostitutas, a quem o lascivo herói tece os maiores elogios malgrado os dissabores causados "pela primeira noite de amor paulistano": "Gemia com as dores e não havia meios de sarar até que Maanape roubou uma chave do sacrário e deu pra Macunaíma chupar. O herói chupou chupou e sarou bem[68]".

Essas damas paulistanas, descritas pelo personagem às suas súbditas, vivem "encasteladas num mesmo local a que chamam por cá de quarteirão, e mesmo de pensões ou «zona estragada»; sobrelevando notar que a derradeira destas expressões não caberia, por indina nesta notícia sôbre as coisas de São-Paulo, não fôra o nosso anseio de sermos exacto e conhecedor.[69]" A carta do herói flirta ostensivamente com a pornografia, um género ligado, à partida, com a prostituição, sendo o radical do lexema um derivado da palavra grega *pôrnê*, com o sentido de prostituta. Parodiando tanto a *Carta de Pêro Vaz de Caminha* sobre a descoberta do Brasil quanto os tratados sobre prostituição que se multiplicaram sob a influência do higienismo de finais do século XIX e do controle do meretrício no século XX, Macunaíma descreve a vivência dos prostíbulos, retratando as "francesas" que lá moram, as tais "meninas da gare" já elogiadas por Oswald de Andrade:

> As meninas da gare
> Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
> Com cabelos mui pretos pelas espáduas
> E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
> Que de nós as muito bem olharmos
> Não tínhamos nenhuma vergonha[70]

Mas, à boa maneira da escrita pornográfica, Mário de Andrade não retrata as meretrizes nem como vítimas nem como predadoras, como seria o caso na literatura convencional. Não se trata, por conseguinte, nem de condenar uma "chaga social" nem de denunciar uma situação degradante para a mulher como fará Patrícia Galvão cinco anos mais tarde em *Parque Industrial* (1933), mas de descrevê-la de modo carnavalizado, para, de certa maneira, exonerar tanto o leitor quanto o escritor da violência vivida por essas mulheres que "a Mercúrio cortejam tão somente[71]". O fruto da fantasia do autor alimenta o imaginário erótico do leitor heterossexual já que essas "damas paulistanas" são descritas para a fruição do mesmo: "quanto aos seios, deixam-nos evolverem, à feição de gigantescos e flácidos pomos, que, si lhes não acrescentam ao donaire, servem para numerosos e árduos trabalhos de excelente virtude e prodigiosa excitação[72]". Aliás, a conivência heteromasculina é uma constante no romance e Macunaíma conta as suas aventuras sexuais picarescas como se o seu narratário só pudesse ser um homem heterossexual tão libidinoso quanto ele e, por isso, capaz de entender os subentendidos brejeiros por trás da sua narração: "Logo topou com uma [cunhã] que fôra varina lá na terrinha do compadre chegadinho-chegadinho e inda cheirava no mais! um fartum bem de peixe. Macunaíma piscou pra ela e os dois vieram na jangada brincar[73]". Como se vê, apesar de ser um herói brasileiro, Macunaíma não despreza o "bacalhau" da "terrinha".

68. *Ibid.*, p. 52. Refira-se que as doenças venéreas são um tópos da literatura obscena.
69. *Ibid.*, p. 100.
70. ANDRADE, Oswald de, *Pau Brasil*, Paris, Sans Pareil, 1925, p. 25.
71. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 100.
72. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 100.
73. *Ibid.*, p. 89-90.

Como nos contos de fadas, os heróis e as heroínas dos relatos pornográficos têm capacidades sobre-humanas, podendo, neste caso, gozar vezes sem conta, em qualquer posição e situação, como Macunaíma, verdadeiro Priapo "da Mata Virgem". No caso das heroínas, quando descobrem o prazer fálico, passam a ser autênticas Messalinas que, mesmo cansadas, nunca estão saciadas. É o caso de Ci que, apesar do estupro, se torna numa ninfómana, capaz até de esgotar sexualmente o potente Imperador, sendo que a mulher insaciável e a disfunção erétil são outros lugares-comuns do género pornográfico:

> — Então, herói!
> — Então o quê!
> — Você não continua?
> — Continua o quê!
> — Pois, meus pecados, a gente está brincando e vai você pára no meio!
> — Ai! que preguiça...
> [...]
> Então pra animá-lo, Ci empregava o estratagema sublime. Buscava no mato a folhagem de fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na nalachítchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava um lião querendo. Ci também. E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso[74].

Conquanto "prodigioso", o "deboche" do herói enquadra-se perfeitamente na normalização dos corpos e dos desejos, um assumir do "pensamento *straight*" disfarçado de libertinagem. No decorrer da diegese, seguimos as múltiplas "brincadeiras" de Macunaíma com mulheres sempre dispostas a satisfazer os seus irrepressíveis desejos sexuais, sempre felizes por se tornarem um mero objeto sexual, a condizer com as fantasias eróticas do "macho" leitor. Pois, como lembra Hélène Cixous: "os homens é que gostam de brincar com bonecas[75]".

Comparando com a sexualidade iconoclasta patente no modernismo português e n'*A Confissão de Lúcio* muito particularmente, a diferença é abissal. Ao incorporar a temática da homossexualidade, tanto feminina quanto masculina, Sá-Carneiro participa na instauração em Portugal de uma "contracultura identitária[76]", a mesma que emerge no início do século XX nas três grandes capitais do mundo ocidental: Paris, Londres, Berlim. Tanto as confissões de Ricardo quanto a de Lúcio fazem com que a novela se enquadre perfeitamente no "discurso reverso" ("le discours en retour[77]") definido por Michel Foucault, ao passo que o romance de Mário de Andrade não faz senão reproduzir a heterossexualidade como norma e a consequente dominação masculina.

Assim, ainda antes da "revolução de *Orpheu*", a novela de Sá-Carneiro abria caminho a uma representação dos desejos *queer* e de práticas "contrassexuais"[78] na literatura portuguesa, uma afirmação da dissidência sexual que iria culminar com a questão da "literatura de Sodoma" em 1922.

74. *Ibid.*, p. 29-30.
75. CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, p. 76.
76. BONNET, Marie-Jo, *Les Deux amies*, *op. cit.*, p. 157.
77. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I — La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 134.
78. Retomamos o conceito de Paul B. Preciado. PRECIADO, Paul B., *Manifesto Contrassexual*, São Paulo, n-1 edições, 2017.

No ano em que decorria a Semana de Arte Moderna de São Paulo, era lançada a segunda edição de *Canções*, do poeta António Botto, o primeiro autor de língua portuguesa a afirmar, na primeira pessoa e sem rodeios, "o amor que não ousa dizer o seu nome". Com os seus versos, Botto não só dava continuidade à heterodoxia sexual da primeira geração modernista como também dava voz e visibilidade à comunidade *queer* da Lisboa coeva[79]. Convém aqui ressaltar que o seu livro, apesar dos versos homoeróticos, foi defendido e louvado por nomes de vulto da cultura portuguesa[80], a começar por Fernando Pessoa, editor da segunda edição de *Canções*. Logo, note-se a sensibilidade homófila tanto de Pessoa, ele também autor *queer*[81], como de outros escritores da geração de *Orpheu* para quem o "sentir tudo de todas as maneiras" defendido por Álvaro de Campos não podia caber nos limites da heteronormatividade.

Os autores do modernismo brasileiro mostram-se, quanto a eles, avessos à dissidência sexual como tema sem contar que a homossexualidade estava associada à estética decadentista e aos "Sapos", Olavo Bilac e João do Rio em particular, ambos alvos de charges e piadas homofóbicas[82]:

> Ao ver Bilac inerme
> Na cova, tão jururu,
> Foi logo gritando um verme:
> "Defuntos, tapai o cu!"
>
> Bilac esta cova encerra,
> Choram sacros e profanos…
> Muitos anos coma a terra
> A quem comeu tantos ânus![83]

Por isso, embora Mário de Andrade também tenha escrito alguns contos ("Belazarte e Ellis", "Frederico Paciência", "Nízia e Rufina") em que aparecem traços de desejos não normativos, estão muito aquém das ousadias de Mário de Sá-Carneiro que chega ao ponto de exprimir, na primeira pessoa, um desejo de transexualidade:

> Eu queria ser mulher pra me poder estender
> Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
> Eu queria ser mulher para poder estender
> Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.
> E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro —
> […]
> Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
> E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar —[84]

79. Ver CUROPOS, Fernando, "António Botto e Fernando Pessoa nas ruas de trás", in *António Botto & Fernando Pessoa: Poéticas em Diálogo*, Margarida Almeida Bastos; Nuno Ribeiro (coord.), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2021, p. 55-73.
80. Ver catálogo *António Botto, 1897-1959*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p. 41-45.
81. Ver CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité…*, *op. cit.*, p. 222-236.
82. Ver GREEN, James N., *Além do Carnaval*, *op. cit.*, p. 99-104.
83. Emílio de Menezes. Citado por BRAGA-PINTO, César; MAIA, Helder Thiago, *Dissidências de Gênero e Sexualidade…*, vol. 1., *op. cit.*, p. 287.
84. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, *op. cit.*, p. 137.

Em comparação, o poema "Cabo Machado" (1924), de Mário de Andrade, que não é enunciado na primeira pessoa, só vem confortar a heterossexualidade como norma, denegrindo e ridiculizando a dissidência de género e sexual. O autor modernista retoma os chavões homofóbicos da *scientia sexualis* oitocentista e reproduz a mesma visão caricatural dos "meninos bonitos" patente na imprensa humorística e satírica brasileira nas duas primeiras décadas do século XX[85]:

> Cabo Machado é moço bem bonito.
> [...]
> Cabo Machado marchando
> É muito pouco marcial.
> [...]
> Cabo Machado traz a cabeça levantada
> Olhar dengoso pros lados.
> Segue todo rico de joias olhares quebrados
> Que se enrabicharam pelo posto dele
> [...]
> Cabo Machado é delicado gentil.
> Educação francesa mesureira
> Cabo Machado é doce que nem mel
> É polido que nem manga rosa.
> [...] traz unhas bem tratadas
> Mãos transparentes frias,
> Não rejeita o bom-tom do pó de arroz[86].

Ao que tudo indica, o poeta descreve um *cruising* em que o adamado cabo está à procura de parceiros sexuais. Note-se aqui a escolha do verbo "enrabichar" a lembrar o termo popular "enrabar". Pelos vistos, e seguindo a lógica homofóbica do texto e do "pensamento *straight*" que o sustenta, o Cabo só podia ser "passivo". Mas, virou-se o feitiço contra o feiticeiro, e o próprio Mário, "o Miss Macunaíma[87]" para alguns, foi vítima de chacota homofóbica por parte dos seus detratores[88], entre os quais nomes sonantes do Modernismo brasileiro, como bem demonstrou Jorge Vergara[89]. Como frisa o estudioso, as piadas publicadas na

> *Revista de Antropofagia* não provam que Mário tivesse identidade homossexual e não demonstram que Mário fosse efeminado. Esses insultos indicam que a homofobia era um meio de controle social. Através desses artigos é possível entender quanto a vigência social da homofobia era concreta e mais visível do que a homossexualidade ou a efeminação[90].

85. Ver VERGARA, Jorge, "Los «mozos bonitos»: La expresión que fue referencia para las prácticas de género en Brasil", *Con X*, n°. 7, 2021, p. 2-34.
86. ANDRADE, Mário de, *Poesias Completas*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, p. 144.
87. VERGARA, Jorge, "Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade", *Revista Vórtex*, Curitiba, vol. 3, nº 2, 2015, p. 105.
88. *Ibid.*, p. 102-103.
89. *Ibid.*, p. 98-126.
90. *Ibid.*, p. 105.

Sendo que a injúria homofóbica "é ao mesmo tempo pessoal e coletiva[91]", ao desqualificar publicamente, na *Revista de Antropofagia*, a suposta sexualidade não normativa do autor de *Macunaíma*, Oswald de Andrade também insultava os homossexuais de modo geral. Essa desqualificação por parte de um dos mentores do Modernismo brasileiro só podia levar a um silenciamento das vozes sexualmente dissonantes indicando-lhes o espaço que devia ser o deles: o armário. Uma homofobia que contrasta com a homofilia do Modernismo português, muito mais *loud and proud*.

91 . ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 108.

Poema em prosa modernista em Brasil e Portugal

Fernando Paixão
Universidade de São Paulo

Resumo: O presente artigo procura delinear um olhar comparativo entre os modernismos de Portugal e Brasil sob a ótica do poema em prosa, que veio a ser ofuscado pela necessidade de experimentação do verso, incentivada pelas vanguardas do início do século XX. Ainda que essa forma de escrita tenha ficado à sombra nas primeiras décadas modernistas, aos poucos foi sendo reincorporada à produção poética, até se naturalizar a partir da Segunda Guerra. Comparativamente, o gênero híbrido foi mais rejeitado pelos poetas brasileiros, focados na realidade local e na mudança estética, enquanto encontrou melhor acolhimento nas letras portuguesas. Tal diferença talvez seja explicada pelo modo distinto como as ideias surrealistas foram absorvidas em cada uma das duas culturas.

Palavras-chave: Poema em prosa, Modernismo, Brasil, Portugal.

Résumé : Cet article cherche à tracer un regard comparatif entre les modernismes du Portugal et du Brésil du point de vue du poème en prose, lequel a été éclipsé par le besoin d'expérimentations métriques encouragées par les avant-gardes du début du XXe siècle. Bien que cette forme d'écriture soit restée dans l'ombre dans les premières décennies modernistes, elle a été progressivement réincorporée dans la production poétique, jusqu'à ce qu'elle se naturalise après la Seconde Guerre mondiale. Comparativement, ce genre hybride a été davantage rejeté par les poètes brésiliens, axés sur la réalité locale et le changement esthétique, tout en trouvant un meilleur accueil dans les lettres portugaises. Cette différence s'explique peut-être par la manière différente dont les idées surréalistes ont été absorbées dans chacune des deux cultures.

Mots-clés : Poème em prose, Modernisme, Brésil, Portugal.

Abstract: This article seeks to delineate a comparative look between the modernisms of Portugal and Brazil from the perspective of the prose poem, which came to be overshadowed by the need to experiment with verse, encouraged by the avant-gardes of the early 20th century. Although this form of writing remained in the shadows in the first modernist decades, it was gradually reincorporated into poetic production, until it became naturalized after the Second World War. Comparatively, the hybrid genre was more rejected by Brazilian poets, focused on local reality and aesthetic change, while finding a better reception in Portuguese literature. This difference is perhaps explained by the different way in which surrealist ideas were absorbed in each of the two cultures.

Key words: Prose poem, Modernism, Brazil, Portugal.

O olhar comparativo entre os modernismos literários de Brasil e Portugal oferece um posto de observação interessante, pois permite ao mesmo tempo enxergar os elementos de proximidade e distância entre esses dois movimentos, bem como possibilita perceber a posição de ambos no que se refere à emulação dos modelos que irromperam na Europa e sobretudo na França. O viés contrastante, porém, deve levar em conta a tradição e a historicidade de cada país, fator determinante para a transformação das formas de escrita. E é com esses pressupostos em mente que se pretende compartilhar uma mirada interpretativa em torno a um tópico do assunto.

A melhor reflexão sobre o tema, a nosso ver, está num ensaio de Adolfo Casais Monteiro, que conheceu bem os dois países e seus principais escritores. Em seu diagnóstico, afirma que "o modernismo português é essencialmente introvertido, ao passo que é sobretudo extrovertido o brasileiro" —e adverte que está empregando "uma generalização conscientemente vaga". Em seguida, ele enfatiza que tal distinção ocorre "não por diferenças que caracterizem os dois povos, mas por via dos 'momentos' diferentes que cada um deles está vivendo nessa época[1]".

No raciocínio do crítico luso, os mesmos escritores que desejaram transgredir com as formas velhas de expressão tiveram de formular uma "missão" relevante para o papel da nova literatura. Assim, enquanto a cultura portuguesa vivia, nas primeiras décadas do século, uma espécie de "hipertrofia da consciência nacional", as hostes brasileiras privilegiavam a busca de uma linguagem à brasileira, voltada para a matéria local. Num caso como no outro, o processo de emancipação literária ganhou corpo por meio de um ideário expresso em manifestos e nas novidades textuais publicadas nas revistas *Orpheu* e *Klaxon*.

Vamos nos deter, porém, em um item específico do contexto modernista: o poema em prosa. E esse tema nos oferece uma paisagem literária muito particular, distinta da poética geral. Sim, porque os fatores de transformação do verso livre até podem ser coincidentes com o ímpeto poético de unir num só fluxo a poesia e a prosa, mas obedecem a lógicas distintas. Assim, ainda

1. MONTEIRO, Adolfo Casais, "Identidade e diferença do modernismo português e brasileiro", *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 32. Sublinhado nosso.

que a incorporação do gênero híbrido em Portugal e Brasil no final do século XIX tenha ocorrido em paralelo —com forte intercâmbio entre os dois países—, a aclimatação literária da novidade ocorreu de maneira diversa.

No caso brasileiro, o assunto é bem pouco estudado. Infelizmente não se dispõe de pesquisas suficientes para analisar a especificidade do gênero no seu contexto poético. Os nossos estudos a respeito têm mostrado algumas evidências a serem compartilhadas. E a primeira delas, que salta aos olhos, é a aversão dos modernistas brasileiros por esse tipo de escrita, tão cultuado pelos poetas da virada do século e cujo ápice havia ocorrido com as publicações de Cruz e Sousa. A necessidade de se contrapor à linguagem nefelibata dos antecessores fez com que os modernistas, como diz o ditado, jogassem fora o bebê junto com a água do banho. E o faziam com certa consciência da recusa, como se pode deduzir do comentário de Mário de Andrade, ao afirmar que "à destruição do verso pelo poema em prosa preferimos, escolhemos o já existente Verso Livre[2]".

De fato, a reinvenção do verso —inclinado para o prosaico e para o cotidiano— atraiu boa parte da energia poética da geração florescida nos anos 1920 e na década seguinte. Dessa maneira, o formato híbrido permaneceu à sombra. Prova de tal constatação se encontra nos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade[3], que ignoraram o poema em prosa como forma de expressão, deixando apenas um texto que possa ser assim designado. Nota-se ainda que está ausente das obras poéticas de autores importantes como Ronald de Carvalho, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt.

É verdade que Manuel Bandeira veio a realizar poemas de perfeita hibridez, como acontece em "Noturno da mazela", "Noturno da rua da Lapa" e "Tragédia brasileira". Mas, em sua extensa obra, os textos dessa natureza não passam de uma dezena, o que é muito pouco para um poeta formado no ideário simbolista. Jorge de Lima também foi escasso em escritos do gênero. E Murilo Mendes, não podia deixar de ser, constitui um caso singular: renegou o livro *Sinal de Deus* —de 1936, que levava o subtítulo de "poemas em prosa"—, e só voltou a se dedicar à forma híbrida e memorialística no final da vida, quando viveu no estrangeiro.

Feita a retrospectiva, ainda que brevíssima, logo se percebe um quadro tímido no que se refere à incorporação da forma híbrida à poesia brasileira —embora tenha cumprido um papel importante de contraponto à poesia mais tradicional. Contribuiu para essa timidez, é claro, a necessária reinvenção do verso, citada acima, e um contexto político de fortes demandas em torno aos temas sociais e culturais, que passaram a galvanizar o imaginário dos primeiros modernistas. Mais tarde, com a lufada modernizante dos anos 1950, os ventos mudam e o gênero passa a coabitar com os versos com maior frequência e naturalidade.

2. ANDRADE, Mário de, *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980, p. 246.

3. No caso de Oswald, cabe destacar a poética do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, que dialoga com o gênero híbrido. Ver PAIXÃO, Fernando, "Pacto e linguagem em Memórias sentimentais de João Miramar", *Luso-Brazilian Review*, vol. 53, 2016, p. 39-54.

* * *

E, no caso de Portugal, como se dá a admissão do poema em prosa modernista? A pergunta não é nada simples, mas terá de ser respondida também com brevidade e sob a mesma escassez de ensaios sobre o tema. De início, cabe ressaltar que os autores portugueses foram decisivos para influenciar a prática do gênero nos trópicos, no final do século XIX, sobretudo pelo exemplo de Eça de Queirós, considerado o pioneiro nessa forma de escrita em língua portuguesa, e João Barreira, cujo livro *Guaches*[4] fez sucesso entre os escritores brasileiros.

Pode-se afirmar, contudo, que o gênero híbrido *per si* não ganha destaque no ideário do grupo de *Orpheu*, ainda que alguns autores tenham realizado experimentos de aproximação da poesia com a prosa. O melhor exemplo disso aparece nos poemas que compõem o conjunto "Frisos", de Almada Negreiros, incluído no primeiro número da revista, em 1915. São peças em uma prosa ao mesmo tempo irônica e lírica, destoando completamente das outras páginas da publicação.

De modo geral, contudo, a escassez do poema em prosa no primeiro modernismo português se assemelha ao caso brasileiro. É bem verdade que, na apresentação do primeiro número da revista, Luís de Montalvor adverte que "*Orpheu* necessita de vida e palpitação, e não é justo que se esterilize individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas coisas de pensamento[5]". Dito de outro modo: todas as formas de expressão são bem-vindas e devem ser compartilhadas —principalmente no que refere às experimentações em verso. No que se refere especificamente ao nosso gênero, contudo, ele é ignorado ou raramente incorporado pelos primeiros autores do movimento. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, não se sensibilizou por esse tipo de escrita, ainda que se mantivesse próximo do imaginário simbolista.

Fernando Pessoa, por sua vez, não parece estar ocupado com esse formato específico e decide cultivar a hibridez à sua maneira. Nesse sentido, *Livro do desassossego* constitui um caso enigmático e único. Afinal, aquele conjunto de textos podem ser lidos como poemas em prosa ou não? A questão é polêmica, envolve muitas nuanças, mas a resposta é sim, no entender de Ângela Varela, em seu estudo de 2011 intitulado *Configurações do poema em prosa*: de *Notas marginais* de Eça ao *Livro do desassossego* de Pessoa.

Inspirada na leitura de Suzanne Bernard sobre Baudelaire, ela argumenta que a "autobiografia sem fatos" de Bernardo Soares se enquadra no espírito baudelairiano de "banalização estratégica da poesia[6]". Varela enfatiza o caráter de devaneio prosaico presente nos textos, em oposição aos rigores poéticos, ao mesmo tempo em que incorporam a estética do fragmento em sua composição. A argumentação da crítica portuguesa é interessante, porém desenvolvida em poucas páginas e está longe de resolver o dilema, já que o *corpus* desassossegado pode ter outras abordagens, tendo em vista o caráter inacabado e caótico dos manuscritos do autor.

Na verdade, o exemplo mais notável do gênero vem da pena de Almada Negreiros, que teatralizou e lançou o seu *A invenção do dia claro*, em 1921. Publicado por Fernando Pessoa, em sua

4. BARREIRA, João, *Guaches: estudos e fantasias*, Porto, Lugan & Genelioux, 1892.
5. MARTINS, Fernando Cabral, "Lendo *A invenção do dia claro*", *Revista Colóquio/Letras*, nº 149/150, jul. 1998, p. 79-86.
6. RODRIGUES, Ângela Varela, *Configurações do poema em prosa: de Notas marginais de Eça ao Livro do desassossego de Pessoa*, Lisboa, INCM —Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, p. 427.

fugaz editora Olisipo, trata-se de um livro heterodoxo, composto por um rol de textos que figuram um sujeito instigado por pensamentos, cenas diversas e conversas com a mãe. Sua modernidade aposta na fragmentação da consciência e no humor. O foco gira em torno da primeira pessoa, mas em certo momento adverte: "Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa[7]".

Seria interessante fazer uma análise comparativa desse livro, que tem clara unidade de composição, com o coetâneo *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicado em 1924 —que também desenvolve um modo de composição fronteiriço com o poema em prosa. Numa das margens do Atlântico, o autor do Manifesto Pau-Brasil se investe das técnicas futuristas de desobediência à sintaxe e à pontuação, com vistas a obter de efeito-surpresa para as imagens de rememoração do protagonista; e na margem oposta, o poeta-pintor lusitano cria uma espécie de "performance retórica[8]" em torno a um sujeito envolvido em cenas mentais, resultando num retrato por ele mesmo. Enquanto em *Miramar* se nota o rebaixamento do efeito lírico das imagens, *A invenção do dia claro* oferece um tecido de "pedaços de coisas, aqui e ali", num processo idiossincrático de imaginação expandida.

Passemos agora ao momento seguinte, que correspondeu à geração surgida em torno à revista *Presença* e se distanciou do espírito de novidade modernista, em nome de uma concepção outra da poesia, voltada principalmente para investigar e exprimir os dilemas subjetivos. Essa tendência consolida-se ao longo da década de 1930 e amplia o uso do poema em prosa, embora ainda de maneira restrita, pois está ausente da obra poética de Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga, por exemplo, e aparece raras vezes nos livros de José Régio e António Botto. Seu maior entusiasta foi Branquinho da Fonseca, sob o pseudônimo de Antonio Madeira, que produziu notáveis poemas híbridos. A maioria dos textos desse grupo, porém, enquadra-se no espírito metafísico e personalista da ótica presencista.

Do lado brasileiro, que apresenta uma decalagem temporal em relação a Portugal, a retomada parcial do poema em prosa sucedeu na década de 1940, promovida pelos poetas da chamada geração de 45, que tinha o propósito de retomar as formas clássicas e tradicionais a exemplo de Ledo Ivo, José Paulo Moreira da Fonseca, Sérgio Milliet, Péricles Eugênio da Silva Ramos e outros.

Mas, foi só na década seguinte que a literatura brasileira veio a conhecer o poema em prosa hermético, inquieto, com efeito desestabilizador na imaginação tradicional —como se dá a ver no imagismo surrealista de Aníbal Machado, em *Cadernos de João*, de 1957, ou na consciência crítica e dilacerada do jovem Ferreira Gullar, em *Luta corporal*, de 1954.

Uma hipótese possível é que a lenta e limitada incorporação do surrealismo à poesia brasileira tenha contribuído para intimidar o florescimento da forma híbrida, já que esse movimento apregoava a linguagem poética como princípio literário por excelência, tendo como consequência uma ampliação das possibilidades líricas. No ambiente português, também o surrealismo demorou algum tempo a se oficializar como um movimento —o que ocorreu apenas na década de 1940—, mas a inspiração irracionalista e de extrato onírico já se manifestara na obra de autores como Almada Negreiros, António Pedro da Costa, Edmundo de Bettencourt, num primeiro momento, seguidos de

7. NEGREIROS, Almada, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 183.
8. Sobre a teatralidade no livro de Almada, ver MARTINS, Fernando Cabral, "Lendo *A invenção do dia claro*", *op. cit.*, p. 79-86.

Mário Cesariny de Vasconcelos, Jorge de Sena e Fernando Lemos, entre outros. Tudo isso ocorreu antes do marco institucional do movimento, que se deu com a realização da I Exposição surrealista de Lisboa, em 1949.

Pois bem, feito o balanço geral, que inferências se pode tirar do olhar comparativo entre os dois modernismos? A primeira dedução que salta aos olhos diz respeito a como a poética brasileira se atrasou para incorporar as novidades europeias, mantendo uma atmosfera ainda parnasiana e simbolista ao longo dos anos 1910, embora o manifesto futurista de Marinetti fosse anterior[9]. Isso ocorreu provavelmente devido ao provincianismo local, alimentado por poetas oficiais e de talhe tradicional, até o momento de ruptura da Semana de 22. Soma-se a esse fato, a guinada social que atraiu boa parte dos poetas na década seguinte, obliterando a pesquisa de novos formatos e vozes poéticas.

Já os autores portugueses, talvez por estarem mais próximos dos centros europeus, tornaram-se mais rapidamente porosos à historicidade das formas poéticas praticadas no estrangeiro; e nesse sentido a Espanha teve um papel importante de intercâmbio. A adesão só não foi maior por conta do classicismo que permeou boa parte da poética da geração de *Presença*, ficando a transgressão ao encargo de algumas figuras mais excêntricas. Ao cabo, o gênero híbrido permaneceu à sombra da poesia tradicional, porém conseguiu ganhar relevo na obra de muitos poetas, além de se evidenciar em alguns livros e autores a ele dedicados[10].

No ensaio de Adolfo Casais Monteiro citado no início, o crítico se indaga se os autores modernistas lusos expressam "maior profundidade[11]" que os brasileiros. Ele faz a pergunta e não foge à resposta, afirmando que sim. Seu argumento considera que os portugueses "tinham que ganhar em acuidade de visão interior o que não podia exprimir-se em comunicação com a vida: faltando-lhes um mundo exterior inteiro a descobrir, restava-lhes 'inventar' um mundo interior[12]"; do lado brasileiro, por sua vez, reconhece o caráter bandeirante e desbravador da empreitada. Em resumo: enquanto deste lado do Atlântico, a identidade do país ainda era uma questão em aberto, os poetas portugueses desejavam se afastar do patriotismo "à moda do Minho", característico do grupo de Teixeira de Pascoaes.

E terminamos por acrescentar uma camada ao seu argumento. É possível que a incorporação um tanto mais célere do poema em prosa como recurso poético na poesia lusitana tenha contribuído para essa "maior profundidade" do modernismo português, entendida não como um critério de valor estético e sim de posicionamento da atenção poética, num sentido amplo e coletivo. Ao voltar-se para as inconstâncias da subjetividade e para certo rebaixamento do olhar lírico, o gênero abriu espaço para vozes literárias diversas e manteve viva a essência da experiência baudelairiana, levando a poesia a registrar em prosa os pequenos espantos poéticos.

9. Sobre o tema, ver PAES, José Paulo, "O surrealismo na literatura brasileira", in *Gregos e Baianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99-114.
10. Sobre o tema, ver RODRIGUES, Ângela Varela. "O poema em prosa na literatura portuguesa", *Revista Colóquio/Letras*, nº 56, jul. 1980, p. 23-34. coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56
11. MONTEIRO, Adolfo Casais, "Identidade e diferença...", *op. cit.*, p. 44.
12. *Ibid.*

Une petite musique moderniste

Michel Riaudel

Sorbonne Université — CRIMIC

Résumé : Le modernisme a fait l'objet de débats et de controverses dans l'historiographie littéraire, sur ses limites chronologiques notamment. Par ailleurs, l'étiquette de « moderniste » ne colle pas de la même manière à tous les écrivains qu'on lui associe, à commencer par Manuel Bandeira. L'article s'attache à réviser cette classification, à partir des propres déclarations du poète de *Libertinagem*, ainsi que des rapports qu'on peut établir entre lui et Oswald de Andrade.

Mots-clés : Modernisme brésilien, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade.

Resumo: O modernismo tem sido objeto de debates e controvérsias na historiografia literária, especialmente no que diz respeito a seus limites cronológicos. Além disso, o rótulo "modernista" não se aplica igualmente a todos os escritores a ele associados, a começar por Manuel Bandeira. Este artigo visa rever esta classificação, com base nas declarações do próprio poeta da *Libertinagem*, bem como na relação que pode ser estabelecida entre ele e Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade.

Abstract: Modernism has been the subject of debates and controversies in literary historiography, especially regarding its chronological limits. Moreover, the label "modernist" does not apply equally to all the writers associated with it, starting with Manuel Bandeira. This article aims to revise this classification, based on the *Libertinagem* poet's own statements, as well as on the relationship that can be established between him and Oswald de Andrade.

Key words: Brazilian modernism, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade.

Dans l'important numéro de la revue *Europe* consacré au modernisme brésilien, dossier qu'a dirigé Pierre Rivas, Wilson Martins décrit un mouvement qui se serait déroulé en trois temps, un « mouvement poétique » de 1922 à 1928 ; puis « le mouvement décide de s'affirmer dans un genre qu'il avait jusqu'alors négligé : le roman » (1928-1940) ; enfin « La troisième décennie [...] appartiendrait à la critique littéraire » (1940-1945). Cette histoire littéraire pratiquée au jugé oblige d'ailleurs son auteur à préciser aussitôt : « Il va sans dire qu'il y a des interpénétrations dans toutes ces périodes : le schéma ci-dessus n'a d'autre intention que d'accentuer les lignes de force, les tendances prédominantes[1] ». En vérité cette construction ne résiste pas à l'observation des faits : les supposées répliques modernistes des années 30 et 40 n'ont donné lieu à aucun texte manifeste comme ceux qui ont fleuri dans les années 20, aucune revendication moderniste 2.0 ou 3.0. Mieux, Jorge Amado appartenait à la fin des années 20 à l'Académie des Rebelles, un groupe de Bahia en guerre contre le groupe Arc & Flèche d'inspiration moderniste[2]. Ces belles géométries ne produisent qu'une illusion de vérité. « Ceux qui font les antithèses en forçant les mots font comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. // Leur règle n'est pas de parler juste mais de faire des figures justes[3] ».

À défaut de leur donner du crédit, elles méritent toutefois qu'on leur cherche du sens. Le premier est une évidence : quelles que soient les révisions historiographiques d'hier et d'aujourd'hui, ces considérations confirment qu'au moment où Wilson Martins bâtit son architecture (et sans doute encore de nos jours), le modernisme s'est imposé comme un mouvement, sinon *le* mouvement, central dans l'histoire artistique et culturelle du Brésil, au point que d'aucuns contestent sa centralité et que d'autres cherchent à abriter sous son aile des noms qui lui sont pour le moins étrangers. Et cette façon de tordre l'agencement des faits obéit dans le même temps, comme toute histoire littéraire d'ailleurs, à des arrière-pensées politiques *lato sensu*. En l'occurrence Wilson Martins opère ainsi une dilution qui récupère au profit d'autres écrivains le label « moderniste ». Ce révisionnisme, pour ne pas dire confusionnisme, a pour motivation tantôt une revendication régionale, tantôt une raison sociale ou idéologique. Il s'agit de contester alternativement (ou de façon conjointe) le rôle de São Paulo, de l'aristocratie caféière, des « bourgeois », des hommes, des Blancs...

Il est vrai que dresser une historiographie du modernisme brésilien n'a rien de simple : la Semaine d'art moderne de février 1922 est une borne simple et convaincante, mais l'on sait bien

1. MARTINS, Wilson, « Introduction au modernisme », *Europe*, n° 599, mars 1979, p. 19-20.
2. Voir AMADO, Jorge, *Conversation avec Alice Raillard*, Paris, Gallimard, 1990, p. 19-20. On pourrait faire la même démonstration avec Graciliano Ramos : voir SALLA, Thiago Moi ; LEBENSZTAYN, Ieda, *O antimodernista : Graciliano Ramos e 1922*, Rio de Janeiro, Record, 2022.
3. PASCAL, Blaise, *Pensées*, Édition Sellier, Paris, Classiques Garnier, fragment 466, p. 372. En écho, on lira les analyses plus prudentes de LAFETÁ, João Luiz, *1930 : a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974 : « Política, romance, *reação ao Modernismo*. Esses três itens sumarizam [...] a paixão literária dos anos trinta » (nous soulignons), p. 174. Il va néanmoins lui aussi discerner une continuité « moderniste » dans le roman de 30, vivement contestée par Luís Bueno : « coube a João Luiz Lafetá estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista. [...] Nesse sentido, o estudo de Lafetá — como de resto qualquer estudo — paga seu tributo ao tempo em que foi escrito e acaba repetindo um pouco o que ele mesmo condena : julgar a literatura a partir do plano ideológico ». BUENO, Luís, *Uma história do romance de 30*, São Paulo-Campinas, Edusp-Ed. da Unicamp, 2006, p. 44-46.

que le mouvement est en germe déjà dès 1917, et que la Semaine a été préparée depuis de longs mois avant d'éclore. On a contesté à bon droit son éclat et son retentissement, qu'elle n'a acquis que plus tard. L'appel du général De Gaulle du 18 juin n'a lui non plus eu que peu d'auditeurs sur le moment, il n'empêche. Enfin si le *terminus a quo* est délicat à établir, le *terminus ad quem* l'est plus encore, les modernistes de la première heure n'ayant pas pris le soin de mourir ou de s'effacer en 1928, ni en 1930. Chacun a « choisi » son heure de départ. Dans ces conditions, le Drummond des *Boitempo* est-il encore moderniste ? Le modernisme supporte-t-il des apostats, des déserteurs, des convertis ? Ou : moderniste un jour, moderniste toujours ? Autre problème : y aurait-il dans les rangs modernistes des enrôlés de force. De ce point de vue, le cas Bandeira mérite d'être observé de plus près. Silviano Santiago ouvre ainsi l'édition « Archivos » de *Libertinagem* et *Estrela da manhã* : « A relação da poesia de Manuel Bandeira com a do Modernismo brasileiro é questão ainda em aberto[4] ». Et le critique d'argumenter à charge, avec ses propres intentions, les réserves possibles.

Plus que la relation privilégiée entre Mário de Andrade et lui, on doit pourtant être attentif à la reconnaissance que lui vouent très tôt d'autres acteurs incontestés du modernisme. Ainsi Sérgio Buarque de Holanda écrit-il dans *Fon-Fon* du 18 février 1922 (soit un jour après la clôture de la Semaine) :

> A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura nacional: a de iniciador do movimento modernista. O autor do *Carnaval* deu o primeiro golpe na poesia idiota da época em que ainda se usava o guarda-chuva, que é positivamente uma prova evidente do mau gosto dos nossos avós[5].

Les hommages ne manquent pas, qu'atteste aussi le choix de la lecture de « Os sapos » par Ronald de Carvalho au Théâtre Municipal de São Paulo, « sob os apupos, os assobios, a gritaria de "foi não foi" da maioria do público, adversa ao movimento[6] ». Repéré par Guilherme de Almeida, le poème du recueil *Carnaval* fut élevé par le même Sérgio Buarque, une vingtaine d'années plus tard, au rang d'« hymne national des modernistes[7] ». Rappelons que ce ne fut pas la seule présence de Manuel Bandeira à cette folle Semaine. Fut aussi interprété le poème « Debussy », mis en musique et rebaptisé « O novelozinho de linha » par Villa-Lobos : « Eu o escrevera na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de *La jeune fille aux cheveux de lin* […]. Villa […] não deu bola para minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu naquela música o nome inútil do compositor francês[8] ».

> Toutefois cette présence reste symbolique : bien qu'appelé à participer de la manifestation, Manuel Bandeira a expressément décliné l'invitation : « […] não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna.

4. SANTIAGO, Silviano, « Um poeta trágico. Liminar », Manuel Bandeira, *Libertinagem* et *Estrela da manhã*, Giulia Lanciani (ed.), Madrid, Allca XX/Fondo de cultura económica, p. XIX.
5. HOLANDA, Sérgio Buarque de, *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária (1920-1947)*, vol. I, Antonio Arnoni Prado (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 142.
6. BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, in *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 59.
7. HOLANDA, Sérgio Buarque, *O espírito e a letra…*, *op. cit.*, p. 276. L'article concerné est une recension de *Poesia completa* de Manuel Bandeira, parue dans le *Diário de Notícias*, le 6 octobre 1940.
8. BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 74.

> Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados[9] ».

Au fil du témoignage poétique qu'est *Itinerário de Pasárgada*, le lecteur sent une oscillation entre la sympathie et la prise de distance envers le mouvement. Non seulement Bandeira s'estime d'une génération antérieure[10], ce qui est une façon de s'en détacher, mais il va renverser la charge de la dette :

> Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista[11].

Ce que doivent les modernistes à Bandeira est assez évident, si l'on considère la précocité des recueils *A Cinza das Horas* (1917) et surtout *Carnaval* (1919) : le ton parfois insolent, la liberté de la langue, son actualisation en accord avec un portugais plus parlé, l'affranchissement du carcan de la métrique et de la rime… Cela explique qu'on le sollicite (via Mário de Andrade, précise-t-il) pour par exemple un des fers de lance pionnier du mouvement, la revue *Klaxon*, dont le troisième numéro publie son poème « Bonheur lyrique ». Si l'on cherche du côté des réticences, en revanche, il semble que Bandeira soit davantage guidé par le caractère amical des relations que par un esprit de groupe. Il souligne l'atmosphère de « camaradagem, o bom humor, o entusiasmo que reinava no grupo[12] » qu'il a découvert un jour lors d'une réunion dans un salon de thé de la rue Barão de Itapetininga. Dans le même esprit, il tient à rééquilibrer ses liens avec certains noms modernistes en mentionnant le groupe du Morro do Curvelo, où il habite à Rio, jusqu'à la mort de son père :

> Para completar (e de certo modo contrabalançar) essa influência havia os amigos do Rio, amigos que, a partir de Ribeiro Couto, fui fazendo em cadeia: Jaime Ovalle, Rodrigo M. F. de Andrade, Dante Milano, Osvaldo Costa, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Morais Neto. […] O Morro do Curvelo, todos esses amigos e, naturalmente, outros laços de afetos — eis o clima dentro do qual compus os livros de versos *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, grande parte de *Estrela da Manhã*, e o livro de prosa *Crônicas da Província do Brasil*, este uma seleção de artigos que durante algum tempo escrevi para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e para *A Província do Recife*[13].

---

9. *Ibid.*, p. 65.
10. « Foi assim que me vi associado a uma geração que, em verdade, não era a minha, pois, excetuados Paulo Prado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, todos aqueles rapazes eram em média uns dez anos mais moços do que eu ». *Ibid.*, p. 64.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 65.

Le contrepoint revient plus loin dans ses mémoires, avec encore plus de poids esthétique :

> *Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 — os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo o mundo pode ver. O que, no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de "Mangue", "Na boca", "Macumba de Pai Zusé", "Noturno da Rua da Lapa" etc.[14]
>
> Moderniste peut-être, sans doute un peu, mais jamais pleinement, si on le suit… D'ailleurs il convient d'ajouter un autre nom à cette évocation d'amis, qui l'entraîne vers d'autres horizons: «Lista a que devo juntar, depois de 1925, o nome de Gilberto Freyre, cuja sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir ao amor da província, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha "Evocação do Recife"[15]».

Complément important car Bandeira a aussi une fortune pernamboucaine et nordestine, dont témoigne la réception que réserve à ce réseau le groupe cap-verdien *Claridade* et plusieurs écrivains luso-africains de façon générale. Il se dit ailleurs très touché quand Rachel de Queiroz lui déclare un jour, à la librairie José Olympio : « Você não sabe o que a sua poesia representa para nós[16] ».

« Ninguém foi menos militante, ninguém menos antiacadêmico[17] », écrit Sérgio Buarque à son propos. En effet, pas de manifeste, pas de charte, chez lui. Son art poétique formulé dans « Poética[18] » n'a rien de programmatique, de systématique : la renonciation au lyrisme, ou du moins un lyrisme codifié, qui ne serait pas émancipation, « libertação », est suivie deux poèmes plus loin de son « Bonheur lyrique ». Le « Nova poética » de *Belo belo*[19], paru en 1948, 18 ans plus tard, n'est en rien une révision de la première profession de foi mais un pas de côté appelant à ajouter la noirceur de la vie, la « maldade », aux bluettes. Ce qui est affirmé est toujours la liberté du poète. Il se réserve le droit de ne pas brûler le passé, de goûter la poésie traditionnelle, de pratiquer une grande ouverture d'esprit, autant de raisons qui l'empêchent de s'inféoder à telle ou telle chapelle. C'est aussi pourquoi il hésite à donner quelques textes (qui allaient nourrir cinq ans plus tard *Libertinagem*) pour le « Mois moderniste », un affichage qui lui déplaît :

> Alguns dos poemas de *Libertinagem*, "Mangue" por exemplo, foram publicados no "Mês Modernista", seção que *A Noite* manteve em sua primeira página não me lembro em que mês do ano de 1925. A coisa tinha sido arranjada por Oswald de

14. *Ibid.*, p. 76-77.
15. *Ibid.*, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 101. Ce « nous » renvoie bien sûr au groupe des écrivains du Nordeste.
17. HOLANDA, Sérgio Buarque, *O espírito e a letra…*, *op. cit.*, p. 277.
18. BANDEIRA, Manuel, *Libertinagem*, in *Poesia completa…*, *op. cit.*, p. 207.
19. *Id.*, *Belo belo*, in *Poesia completa…*, *op. cit.*, p. 287.

> Andrade, que fizera relações com Geraldo Rocha, proprietário do jornal, e o induzira a essa espécie de "demonstração" modernista. Mas quem dirigiu a iniciativa foi Mário de Andrade, e a ele coube indicar os colaboradores: Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Prudente de Morais Neto, Martins de Almeida e eu. A princípio não quis aceitar o convite, porque me pareceu que a gente d'*A Noite*, cujo diretor na ocasião era Viriato Correia, ia apresentar-nos um pouco como o Sarrasani exibia no circo os seus elefantes ensinados[20].

Bandeira n'a pas de programme. Il pratique ce qu'on pourrait appeler avec François Jullien une sorte de « parole au gré[21] », absorbe avec une grande porosité (ce qui n'exclut pas une forte personnalité) des lectures très éclectiques[22] et avoue des influences nombreuses et hétéroclites :

> As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren… Villon… Eugênio de Castro… Lenau… Heine… Charles Guérin… Sully Prudhomme… Até Sully Prudhomme? dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa[23].

Il serait d'ailleurs fastidieux de citer tous les noms égrenés dans *Itinerário de Pasárgada*. Sans compter les poètes traduits, auxquels il attache une telle importance qu'il compte son *Poemas traduzidos* dans la liste de ses ouvrages personnels[24]. On se souvient du respect manifesté à l'égard de Bilac et autres parnassiens, qu'il moque et pastiche à la fois. Dans ce cas, il n'assume qu'à demi la satire : « devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo ». Si peu froissée, l'une des cibles, Goulart de Andrade, intercèdera pour éditer la réunion de *A cinza das horas*, *Carnaval* et l'inédit *O ritmo dissoluto* en 1924[25]. Il faut néanmoins faire un sort particulier, dans tout cela, à la poésie portugaise, comme l'a bien noté également Sérgio Buarque[26] :

> […] outra coisa que aprendi nele [Camões]e em outros, e ainda na obra de Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, poetas que, com os portugueses Antônio Nobre, Cesário Verde e Eugênio de Castro, foram os que mais atentamente estudei nesses anos de formação, foi não desdenhar das chamadas rimas pobres[27].

20. BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 77.
21. « […] les "paroles au gré", du nom de ce vase qui s'incline quand il est plein et se redresse quand il est vide, dont les paroles qui "se renouvellent de jour en jour" en s'accordant […] à la limite naturelle […] des choses. Ces paroles évolutives sont à la fois "libres de toute intention" et "ne restent attachées à aucune position" », JULLIEN, François, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006, p. 177.
22. Qu'on se reporte à ses compositions « concrétistes » d'*Estrela da tarde* (1960), *ibid.*, p. 350 *et sq.*
23. *Ibid.*, p. 43.
24. C'est la condition pour comprendre le titre *Opus 10*, en réalité son neuvième recueil « original ».
25. À cette occasion, Bandeira réécrit un vers de « Poética ». Le « Abaixo a *Revista da Língua Portuguesa* » de la première version publiée cède la place à « Abaixo os puristas ! ». Ladite *Revista* accueillait la réunion des trois recueils. Paris vaut bien une messe.
26. Le critique mentionne l'affection pour les symbolistes chez un poète « educado apesar de tudo no contato assíduo com a venerável tradição lírica de Portugal », HOLANDA, Sérgio Buarque, *O espírito e a letra…*, *op. cit.*, p. 277.
27. BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 45.

Bandeira et Oswald

Sans en faire l'alpha et l'oméga de la compréhension du modernisme, le rapprochement de ces deux noms peut aider à dégager quelques autres traits du poète de *Estrela da vida inteira*. À bien des égards beaucoup de choses opposent les deux écrivains, le goût des manifestes, justement, et un engagement radical, dans les eaux de la gauche, de l'un, la boussole oscillante de l'autre, conciliante avec le pouvoir politique, fût-il très ancré à droite et autoritaire, et en tout cas expressément rétive au communisme[28].

Bandeira a souvent pris ses distances avec Oswald de Andrade. Il minimise ou efface son rôle dans les contacts qu'il a eu avec le modernisme, toujours au profit de Mário de Andrade. S'il conserve un vif souvenir du premier contact avec son ami lisant ses vers de *Pauliceia* à Rio, en 1921, il oublie le voyage d'Oswald venu en quête de soutiens pour le projet de la Semaine : à cette occasion, Oswald rencontre pourtant Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda *et* Manuel Bandeira. En 1924, il proteste contre le manifeste de la poésie Pau-Brasil :

> O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos [...] eu não adiro [...] Há muita insinceridade nesse chamado movimento moderno. Fala-se mal dos outros pelas costas. [...] Sou passadista[29].

En fait, Bandeira ne croit guère au poète Oswald, absent de l'anthologie de son *Apresentação da poesia brasileira* : « [...] deu o melhor de si numa série de romances. O mais audacioso e irrequieto do grupo modernista, fez também poesia, menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos[30] ». Et il poursuit, dans sa longue présentation :

> Tanto os "poemas" [on appréciera les guillemets] de *Pau-Brasil* como os do *Primeiro caderno* e os de *Cântico dos cânticos* são versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente, como se estivesse a brincar[31].

28. Manuel Bandeira n'a guère apprécié d'être accusé à tort de vouloir flatter les États-Unis avec une des « Chansons de la cordialité » écrite pour Villa-Lobos : « Palavra de comunista não merece fé nem resposta ? Era o que eu pensava. ». *Ibid.*, p. 72. *A contrario*, il est plus compréhensif envers une partie des réactionnaires : « Os reacionários da Academia são uns velhinhos amáveis que não fazem mal a ninguém : querem é sossego. Como eu. Reacionários odiosos são os cá de fora, para muitos dos quais a Academia é uma libertina, pois não ousou reformar a ortografia ? », *ibid.*, p. 87.
29. Article repris dans BANDEIRA, Manuel, *Andorinha, andorinha*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 247-248.
30. BANDEIRA, Manuel, *Apresentação da poesia brasileira*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 161.
31. *Ibid.*, p. 164. Maria Augusta Fonseca cite un document plein d'amertume à l'encontre de ses contemporains où Oswald a cette phrase: «O meu amigo Manuel Bandeira me eliminou de sua recente antologia». FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*, São Paulo, Art editora-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 231.

Oswald de Andrade a malgré tout dédié en 1927 un de ses poèmes à Bandeira[32], mais il y eut ensuite l'épisode de la candidature à l'Académie brésilienne de Lettres. En 1940, le fauteuil vacant de Luís Guimarães Filho est brigué notamment par Menotti del Picchia et Manuel Bandeira. Oswald postule lui aussi par provocation, en se présentant comme un parachutiste affrontant une « formation ennemie », voué à être déchiqueté par l'institution de l'ordre dominant et du conservatisme, tout en posant dans l'édition du 22 août 1940 du journal *Meio Dia* avec un masque à gaz sur le visage. C'est Bandeira qui est finalement élu au premier tour (Menotti del Picchia s'était retiré entre temps, en sa faveur). Oswald a reçu le soutien extérieur de Flávio de Carvalho et de Jorge Amado et la voix de l'académicien Cassiano Ricardo[33].

Sur la personnalité des deux poètes, le témoignage de Carlos Drummond de Andrade mérite pour plusieurs raisons d'être cité. Tout d'abord il fait état des encouragements de Mário de Andrade, Ribeiro Couto et Manuel Bandeira à l'égard des modernistes de Minas. Suite à un article critique de Bandeira à l'adresse du recueil de l'un d'eux, Austen Amaro, João Alphonsus réplique dans le *Diário de Minas* en attaquant le « maître pernamboucain » [selon les termes de Drummond] : « Se Manoel Bandeira gosta de criticar exibindo ruindades, por que deixou passar as de Mário de Andrade, quando falou do *Losango Cáqui* ?[34] ». La réponse, dans une lettre ouverte adressée au journal mineiro, fut on ne peut plus pacifique, « d'une humilité de saint et une douceur d'ange » [toujours selon les mots de Drummond] : « Vamos fazer um acordo, João Alphonsus : me dê a sua simpatia, tire a sua admiração. Me queira bem, João Alphonsus[35]. » Avec Oswald de Andrade, c'est Drummond lui-même qui crée la polémique après une tentative d'interférence de l'anthropophage, en 1929 ; elle dure un temps, vient la réplique d'Oswald qui publie la lettre de Drummond et sa réponse, « Cartas na mesa — Os Andrades se dividem. », puis elle se dissipe : « Oswald não era homem de brigar para sempre. Gostava de variar de inimigos. ». Drummond poursuit : « Oswald continuou o mesmo menino-grande, muito mais piadista que o Alcântara [...]. No fundo, ele era necessitado de carinho, como toda gente, mas disfarçava essa necessidade sob a capa de trocista e provocador. » Mais Drummond n'est pas en reste pour la plaisanterie. À la question de savoir comment se traduisait la théorie anthropophage en littérature, il répond au journaliste qui l'interroge : « Comendo-se uns aos outros, como você viu[36] ».

Par-delà des tempéraments si divergents, on trouverait bien sûr des points de rencontre poétique partiels, mais il en est deux qui éclairent sans doute de profondes différences de nature et d'esthétique. Le premier est justement l'humour. Ni l'un ni l'autre n'en est dépourvu et tous deux l'ont pratiqué dans leur poème, sous des formes diverses qui vont du pastiche à l'inflexion ironique ou satirique, de la blague au pied-de-nez. Voici ce qu'en dit Bandeira :

> Piadas... Piadas como mais tarde as faria Murilo Mendes a propósito do Rio Paraibuna e da Batalha de Itararé. Por essas e outras brincadeiras estamos agora

32. ANDRADE, Oswald, « História pátria », dans *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, São Paulo, Globo, 1991, p. 32. Curieusement ces dédicaces avaient sauté dans l'édition de *Poesias reunidas*, Petrópolis, Civilização Brasileira, 1978. Voir en particulier p. 164.
33. Voir FONSECA, Maria Augusta, *Oswald de Andrade...*, op. cit., p. 229-231.
34. ANDRADE, Carlos Drummond de, "Entre Bandeira e Oswald de Andrade", in *Tempo vida poesia : confissões no rádio*, Rio de Janeiro, Record, 1986, p. 99-103.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*

> pagando caro, porque o "espírito de piada", o "poema-piada" são tidos hoje por característica precípua do modernismo, como se toda a obra de Murilo, de Mário de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade e outros, eu inclusive, não passasse de um chorrilho de piadas. Houve um poeta na geração de 22 que se exprimiu quase que exclusivamente pela piada: Oswald de Andrade. Mas isso nele não era "modernismo": era, e continua sendo, o seu modo peculiar de expressão. […] Mas quem negará a carga de poesia que há nas piadas de *Pau Brasil*? E por que essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves ou se só nestes houvesse teor poético?[37]

Transparaît ici une forme de repentir mitigé, formulé il est vrai en 1954, loin des temps « héroïques » du modernisme : il ne faudrait pas réduire le mouvement à l'art futile de la plaisanterie. Le seul à pouvoir l'incarner tout entier serait Oswald, chez lui l'humour constitue comme une façon d'être. Si la charge comique instille de la légèreté, y compris dans les sujets sérieux (pensons au célèbre « Poema tirado de uma notícia de jornal » de *Libertinagem* où la mort contraste avec le style enlevé et ramassé de ce court poème, qui fait comme dérouler toute une vie en six lignes), ou de l'irrévérence, éventuellement bienveillante, Oswald la pratique en effet souvent comme une arme, décapante, corrosive. Le rire désamorce l'agressivité mais l'attaque est là, portée contre sa cible. L'excès, l'éclat sont à la hauteur d'une indignation qui ne sera que rarement aussi forte et entière chez Bandeira, où elle est tempérée par la mélancolie.

Le second trait, par lequel nous conclurons, pointe aussi deux inclinations distinctes : vers la musique pour Bandeira, vers la peinture et les arts visuels chez Oswald. On sait ce que doit l'idée du Manifeste anthropophage à un dessin de Tarsila, l'édition parisienne de *Pau-Brasil* à l'habillage graphique de son épouse d'alors, et Oswald illustrera lui-même, naïvement comme il convient, le *Primeiro caderno de poesia*. Ce ne sont là que des indices d'une poésie très visuelle, on a été jusqu'à dire cinématographique par son art du cadrage, du montage, du découpage en saynètes et du mouvement. C'est sans doute un facteur de plus de l'intérêt d'Haroldo de Campos pour cette œuvre. Bandeira ne néglige nullement les arts plastiques, mais des titres comme *Carnaval* (un hommage à Schumann, avant tout), *O ritmo dissoluto*, annoncent par eux-mêmes l'attention à la mesure, à la cadence, à la combinaison et l'association des sonorités, en vue d'un effet d'harmonie ou de dissonance. Attention confirmée par les pages que le poète consacre à la musique dans *Itinerário de Pasárgada*, de ses collaborations avec Villa-Lobos à son art de la composition poétique. La musique habite la poésie mais ne la détermine pas :

> Foi vendo "a musicalidade subentendida" dos meus poemas desentranhada em "música propriamente dita" que compreendi não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. […] A "musicalidade subentendida" poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de "Azulão", texto que escrevi para uma melodia de Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo

37 . BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 78-79.

> Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de "Cantiga", musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez[38].

Il y avait là un terrain de plus d'entente avec Mário de Andrade, qui écrivait dans sa *Pequena História da Música* : « Não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres[39] ».

38. *Ibid.*, p. 69-71.
39. Cité par BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada*, *op. cit.*, p. 71. La phrase est extraite de ANDRADE, Mário de, *Pequena História da Música*, São Paulo, Livraria Martins, 1980, p. 75.

Desejos oceânicos, fantasias transatlânticas: *O Sequestro da Dona Ausente* de Mário de Andrade, entre Portugal e o Brasil

Eliane Robert Moraes & Marina Damasceno de Sá
Universidade de São Paulo

Resumo: O presente artigo selecionou, dentre mais de mil fólios do manuscrito *O sequestro da Dona Ausente* do escritor brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), aqueles que arrolam notas de leituras referentes ao intercâmbio luso-brasileiro. O manuscrito inacabado estuda, nas imagens e nos símbolos da poesia, o sofrimento causado pela falta de mulheres, ou a castidade forçada, entre os navegadores. O autor publicou três textos em vida, sendo o último em 1943 na revista luso-brasileira *Atlântico*, a pedido de seu secretário de redação o escritor português José Osório de Oliveira. Os fólios e livros aqui selecionados estão guardados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Sua leitura permite repensar tópicas consolidadas sobre os intercâmbios literários entre os modernismos de Portugal e do Brasil, em especial no que diz respeito às relações entre escritos eruditos e populares, com particular foco

nas tensões entre moral e erotismo nos dois países.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Modernismo, Poesia.

Résumé : Parmi plus d'un millier de folios du manuscrit *O sequestro da Dona Ausente* [*L'enlèvement de la femme absente*] de l'écrivain brésilien Mário de Andrade (1893-1945), nous avons sélectionné pour cet article ceux qui énumèrent des notes de lecture faisant référence à l'échange culturel luso-brésilien. Le manuscrit inachevé étudie, à travers les images et les symboles de la poésie, la souffrance causée par le manque de femmes, ou la chasteté forcée, parmi les navigateurs. L'auteur a publié trois textes de son vivant, le dernier en 1943 dans la revue luso-brésilienne *Atlântico*, à la demande de son secrétaire de rédaction, l'écrivain portugais José Osório de Oliveira. Les folios et livres sélectionnés ici sont conservés à l'Institut d'études brésiliennes de l'Université de São Paulo (IEB-USP). Sa lecture nous permet de repenser des sujets consolidés sur les échanges littéraires entre les modernismes du Portugal et du Brésil, notamment en ce qui concerne les relations entre textes canoniques et populaires, avec un accent particulier sur les tensions entre moralité et érotisme dans les deux pays.

Mots-clés : Mário de Andrade, Modernisme, Poésie.

Abstract: The article selected among more than a thousand folios of the manuscript *O sequestro da Dona Ausente* [*The Missing Lady's kidnapping*] by the Brazilian writer Mário de Andrade (1893-1945), those that list reading notes referring to the Portuguese-Brazilian exchange. The unfinished manuscript studies, in the images and symbols of the poetry, the suffering caused by the lack of women, or the forced chastity, among the navigators. The author published three texts during his lifetime, the last in 1943 in the Luso-Brazilian magazine *Atlântico*, at the request of his editorial secretary, the Portuguese writer José Osório de Oliveira. The folios and books selected here are kept at the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo (IEB-USP). Its reading allows us to rethink consolidated topics on the literary exchanges between the modernisms of Portugal and Brazil, especially with regard to the relations between erudite and popular writings, with a particular focus on the tensions between morality and eroticism in both countries.

Key words: Mário de Andrade, Modernism, Poetry.

Não conheço nada de mulher que está pra chegar,
apenas sei de uma canção que diz assim:

A maré encheu
A maré vasou
Cadê minha mulata
Que ainda não chegou!

Ascenso FERREIRA[1]

1. Carta a Mário de Andrade de 14 de julho de 1928, Arquivo IEB/USP MA-C-CPL 2905.

—1—

Em 8 de abril de 1933, Manuel Bandeira escreve a Mário de Andrade, contando que, devido à mudança para outro apartamento no mesmo prédio onde já morava, estava pondo seus papéis em ordem, e rasgando muitos deles. Durante a organização, acabou por reler a correspondência trocada entre os dois e se surpreendeu ao constatar outra mudança, do tipo que só se percebe com o passar do tempo:

> Tenho lido muita coisa engraçada sua. Dou-lhe os parabéns : tenho rastreado na sua correspondência todos os seus projetos literários e musicais e verificando que todos ou quase todos foram cumpridos ! Já em 27 você falava no *Dicionário musical* e dizia : "é obra para dez anos". Eu disse acima "quase todos" mas posso dizer todos, porque a única coisa de que você não falou mais foi de um ensaio sobre o que você chamou o *Sequestro da Dona* em nossa literatura. Precisa pensar nisso, pois o tema me pareceu bem interessante[2].

Não era só Bandeira que se interessava pela *Dona Ausente*[3], mas também Carlos Lacerda que, em carta de 23 de agosto do mesmo ano, reiterava o convite que a Casa do Estudante do Brasil fizera a Mário, para combinar com ele uma conferência no Rio: "Ficamos então no título *A dona ausente* (comunicação sobre folk-lore)?[4]". Conferência marcada para o dia 5 de outubro de 1933, conforme anunciava o número duplo 3-4 da revista carioca *Rumo* da mesma associação, cujos redatores eram Rui Costa e Jayme Assis Almeida, além dele. No mês seguinte, Lacerda voltaria uma vez mais a escrever sobre o assunto, em carta onde perguntava "Como vai *Fraulein* nos Estados Unidos? E *Macunaíma*? Quando é que sai a *Pancada do Ganzá*? E o estudo da *dona ausente*?[5]".

É bem possível que Mário tenha se limitado a uma apresentação oral nessa ocasião, pois o primeiro texto conhecido sobre *A dona ausente* foi publicado somente em 1938, no quarto número do *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore*[6]. Mas a comunicação já resumia o argumento do escritor, chegando a conclusões interessantes sobre o fenômeno social da epopeia ibérica das navegações, como as que se seguem:

> Procurando à luz da psicologia contemporânea, as manifestações provocadas pela ausência da mulher nos marujos e nos colonos, descobre-se a existência dum verdadeiro e riquíssimo complexo, o "complexo da dona ausente". O rito do mar bem

2. MORAES, Marcos A. (org.), *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/Ieb, 2001, p. 556.
3. O manuscrito de O *sequestro da Dona Ausente*, de Mário de Andrade, depositado no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), conta com 1.261 fólios, a maioria deles indicando leituras feitas pelo autor em livros guardados na sua biblioteca que também está no local. Além do manuscrito, há três éditos publicados nos periódicos brasileiros *Mensagem* e *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore* e, por último, na revista luso-brasileira *Atlântico*.
4. Arquivo IEB/USP-MA-C-CPL 3826.
5. Arquivo IEB/USP-MA-C-CPL 3831.
6. Criada dois anos antes por iniciativa do próprio autor quando dirigia o Departamento de Cultura de São Paulo, que havia patrocinado um curso de Etnografia ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss, a Sociedade tinha a finalidade de iniciar folcloristas nos trabalhos de campo e de "promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos".

> como os perigos da colonização exigem do homem a castidade. Mas a lembrança da mulher se infiltra por vário jeito no rito do mar. São exemplos disso a imagem sexual que leva a apelidar os navios com nomes de mulheres (Nau Catarineta); a comparar os navios com mulheres ("mulatinhas são barquinhos, as crioulas são saveiros"); e na metáfora mulher-peixe[7].

Recebida com entusiasmo por Sérgio Milliet, a conferência é citada ainda em seu livro *Ensaios*, no capítulo sobre a "Moral colonial", que alude aos mancebos casados ou solteiros flagrados aliciando mulheres negras nas fontes:

> Esta [Câmara paulistana] mandava apregoar que "todo mancebo assim solteiro como casado que se achar pegando em alguma negra que vá a fonte ou ao rio, pague cincoenta réis para o Conselho por a primeira vez e por a segunda cem réis". A multa relativamente pequena foi pouco depois quintuplicada sem grande resultado. Continuou-se a ir às fontes, mesmo porque não era possível furtar-se indefinidamente ao imperativo biológico. Esse perigo da fonte para a honestidade de mancebos e donzelas reflete-se no folclore, onde inúmeras são as alusões à sua função amorosa. Haveria mesmo um ensaio a escrever sobre o assunto, se já não tivesse ele servido de tema a uma deliciosa e erudita comunicação de Mário de Andrade à Sociedade de Etnografia[8].

No exemplar de *Ensaios* que pertenceu a Mário reconhecem-se duas notas a lápis vermelho que aludem ao seu projeto, destacando justamente os títulos "Crise de mulheres" e "Moral colonial". O primeiro diz respeito a uma ordem régia transcrita por Milliet que, datada de aproximadamente 1730, fora redigida pelo então rei João V de Portugal:

> Eu El Rey faço saber aos que este meu alvará virem que sendo-me presentes os motivos por que no Brasil não há mais crescimento de gente em grave prejuízo do augmento e povoação daquelle Estado [...] de que resulta faltarem estas mulheres para os matrimônios que convém augmentar no Brasil [...] e de outra sorte se não darão licenças para virem mulheres do Brasil a este Reyno, e o capitão ou mestre do navio que as trouxer sem licença alcançada por esta forma encorrerá na pena de pagar por cada mulher que trouxer dois mil cruzados, pagos de cadeia aonde ficará preso por tempo de dois mezes[9].

O outro ensaio realçado por Mário aborda a prostituição na cidade de São Paulo, afirmando sua ausência nos dois primeiros séculos da colônia. De acordo com o estudo, o que havia então era o costume dos mancebos visitarem as fontes onde índias e negras lavavam roupas, hábito a que ele nomeia de "desmandos sexuais". Revela ainda que em 1576, para registrar seu desagrado com tal costume, a Câmara paulistana chegou a apregoar a tal multa.

7. "A dona ausente". Resumo não assinado da conferência de Mário de Andrade, publicado no *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore*, ano 1, nº 4, São Paulo, jan. 1938, p. 1-2. Cf. CARVALHO, Ricardo Souza de, *Edição genética d'*O sequestro da dona ausente *de Mário de Andrade*, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2001.
8. MILLIET, Sérgio, *Ensaios*, São Paulo, Brusco & Cia., 1938, p. 107-108.
9. *Ibid.*, p. 40-42.

Já o segundo texto conhecido sobre a *Dona Ausente*, intitulado "De um país sem mulheres", foi publicado na revista mineira *Mensagem*, em janeiro de 1940. Ao que tudo indica, era a transcrição de uma conferência realizada em Belo Horizonte a convite de Otávio Dias Leite, que aludia ao *Sequestro* como "um trabalho de erudição, estudando os reflexos da falta de mulher nas viagens marítimas e na Colônia dentro do folclore luso-brasileiro[10]". Lê-se no artigo um aprofundamento do argumento do escritor:

> Portugueses e espanhóis não foram apenas comerciantes navegadores, foram em principal… sempre comerciantes, mas conquistadores de terras também. A Dona Ausente se intensificava assim, na consciência deles, pelo longo estágio em terras inóspitas a que a mulher ibera vinha dificilmente. Na conquista de Angola, só um século depois de estabelecidos na terra, os portugueses levaram para lá as primeiras mulheres brancas. O Brasil foi mais feliz. 35 anos depois de oficialmente descoberto, já Duarte Coelho trazia pra Pernambuco a sua mulher. Frei Gaspar indica 1536 como data de entrada da primeira portuguesa em S. Vicente […]. Mas o que eram essas poucas donas, inda por cima casadas, numa flotilha de gente que contava 600 soldados e 400 degredados ?[11]

Por fim, quanto à terceira conferência, publicada em 1943, esta saiu na revista luso-brasileira *Atlântico*, editada pelo Secretariado da Propaganda Nacional de Lisboa, e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, no Rio de Janeiro. Dirigida por António Ferro e Amílcar Dutra de Menezes, a publicação era secretariada por José Osório de Oliveira, com quem Mário trocou livros e manteve longa correspondência durante aproximadamente vinte anos:

> Calcule você que encontrei um editor que julga dever servir o Espírito ! Tendo-lhe apresentado o projeto de uma coleção de "Ensaístas Nacionais", sugeriu-me outra ideia ainda mais grata à minha inteligência : uma coleção de "Ensaístas Portugueses e Brasileiros" ou "Ensaístas Atlânticos" (o título ainda não está assente definitivamente), na qual os autores portugueses alternariam com autores brasileiros […]. Creio que o seu anunciado livro : "A dona ausente" ainda não está publicado, e julgo-o constituído por estudos de folclore com grande interesse para os dois países. O estudo que lhe dá o título não consiste na admirável conferência que lhe ouvi ler no Rio de Janeiro em 1933 ?[12]

José Osório havia assistido a conferência de 1933, quando esteve no Brasil. Infelizmente, a coleção de ensaístas portugueses e brasileiros que incluiria nomes como Victorino Nemésio e Gilberto Freyre não vingou e "A Dona Ausente" acabou sendo publicada no número 3 de *Atlântico*, revista que propunha um controverso intercâmbio luso-brasileiro, por se tratar de veículo oficial das ditaduras de Salazar e de Getúlio Vargas:

> O que pretendo é contar aos leitores portugueses alguns resultados que já alcancei nas minhas pesquisas, através do populário luso-brasileiro, sobre um complexo

10. Arquivo IEB/USP-MA-C-CAA 271.
11. CARVALHO, Ricardo Souza de, *Edição genética d'*O sequestro da dona ausente…, op. cit., p. 246.
12. Arquivo IEB/USP-MA-C-CPL 5564.

> marítimo. Complexo inicialmente marítimo, porém que, no Brasil, tornou-se terrestre também. A Dona Ausente é o sofrimento causado pela falta de mulher nos navegadores de um povo de navegadores[13].

A publicação, porém, rendeu dissabores a Mário, que foi questionado por ter colaborado com um periódico fascista. É o que se comprova numa entrevista de 1944, concedida a Francisco de Assis Barbosa para a revista carioca *Diretrizes*, cuja chamada era "Acusa Mário de Andrade: Todos são responsáveis!: os intelectuais puros venderam-se aos donos da vida":

> — Mas você, também, Mário, colabora na revista *Atlântico*...
>
> — É verdade. Publiquei um artigo em *Atlântico*. Confesso que estou arrependidíssimo. Quando me dei conta do erro que estava cometendo já era tarde. Reconheço que errei. Dou minha palavra de honra que jamais cairei noutra[14].

Já em carta enviada a Moacir Werneck de Castro, 22 dias após a publicação da polêmica entrevista, o escritor alude a um "malestar terrível" por conta "da colaboração na fachi-nazi-luso-dip-getulidútrica *Atlântico*":

> O arrependimento foi póstumo e talvez, com ele presente, eu publicasse assim mesmo o que publiquei. É que eu ainda não tirara patente de invenção de um assunto luso-brasileiro que eu descobri, de que tiro muita vaidade, que tenho estudado quando e como posso, que está sendo muito conhecido e bastante conversado, mas sobre o qual ainda eu não escrevera coisa nenhuma, "A Dona Ausente". De repente era capaz que saísse em Portugal ou mesmo aqui, alguém descobrindo o assunto e eu perdia o meu invento, sendo moralmente obrigado a citar outro. Homem, Moacir, a vaidade é tamanha em mim, neste caso, que acho que era capaz de escrever sobre até na *Manhã* do Cassiano [Ricardo] ! Mas só um artigo... Como no *Atlântico* foi *só* esse. Agora a vaidadinha dorme assossegada. Não escrevo mais[15].

Enfim, em janeiro de 1944, como que prenunciando sua morte no ano seguinte, Mário dá uma entrevista para a revista *Leitura* onde faz planos sobre os trabalhos que deveriam integrar suas "Obras Completas" conforme encomenda da Livraria Martins Editora:

> Tenho vários [trabalhos]. Neste ano, pretendo ver se concluo pelo menos dois, o primeiro volume de *Na pancada do ganzá*, sobre folclore nordestino, e o *Sequestro da Dona Ausente*, também folclore, estudando as ressonâncias que teve na poesia popular luso-brasileira a ausência de mulher nos portugueses navegadores e nos primeiros tempos coloniais[16].

13. CARVALHO, Ricardo Souza de, *Edição genética d'*O sequestro da dona ausente..., op. cit., p. 252.
14. ANDRADE, Mário de, *Entrevistas e depoimentos*, Organização de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, T. A. Queiroz, 1983, p. 104.
15. CASTRO, Moacir Werneck de, *Mário de Andrade : exílio no Rio*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 210-212.
16. ANDRADE, Mário de, *Entrevistas e depoimentos*, *op. cit.*, p. 113-114.

Dois meses depois, já em carta-testamento para o irmão mais velho, o escritor retoma a questão para ponderar que as conferências intituladas *O sequestro da dona ausente* e *Música de feitiçaria no Brasil* poderiam ser publicadas tais como estavam, uma vez que se limitavam a resumir o trabalho definitivo que "era muito mais sério e científico", embora naquele momento não passassem de "sugestão pra trabalhos de outrem[17]". Mário, porém, não viveu o suficiente para acompanhar os passos seguintes da edição de sua dileta pesquisa que, interrompida com sua morte precoce, ainda está em curso. Vamos, então, a ela.

— 2 —

Sequestro é uma palavra tão importante no pensamento do autor de *A gramatiquinha da fala brasileira* que, por vezes, parece até ter sido por ele inventada[18]. E, se não o foi, como bem sabemos, é certo que o escritor conferiu a ela um significado muito particular e decisivamente autoral, ao qual não faltam inflexões sensuais e mesmo eróticas. Concorre para isso sua frequentação da obra de Freud, em traduções francesas, iniciada com leitura das *Conferências introdutórias à psicanálise* em 1922 e, no ano seguinte, dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.* Suas anotações marginais a este livro destacam em especial os capítulos "*Refoulement*" [recalque] e "*Sublimation*" [sublimação], veiculando noções fundamentais para a concepção de sequestro que, formulada na mesma época, pode ser pensada como uma fusão do recalque e da sublimação freudianos.

Lembra Walnice Nogueira Galvão que, seguindo o empenho pioneiro de Artur Ramos em aplicar a psicanálise na interpretação da cultura popular do país, Mário se interessou por essa alternativa desde sua viagem etnográfica de 1927 pela Amazônia, quando:

> [...] fotografa um varal cheio de roupas brancas, camisas de dormir, vestidas pelo vento. Atribui-lhe uma legenda : 'Roupas freudianas [...]. Fotografia refoulenta. *Refoulement*, adotando um termo que embasaria a expressão 'Sequestro', futuramente tão utilizada, servindo a várias acepções[19].

Note-se, pois, que já nessa primeira palpitação com relação ao tema esboça-se a ideia de um corpo ausente que ganha presença espectral ao ser evocado por uma imagem expressiva —esta não por acaso deixando à mostra as roupas íntimas que um dia envolveram sua nudez.

Daí em diante, o termo escolhido pelo autor para nomear o mecanismo, que se aproxima do "retorno do recalcado" da psicanálise, viria ganhar espaço em sua produção, sobretudo depois dos

17. LOPEZ, Telê Ancona, *Mariodeandradiando*, São Paulo, Editora Hucitec, 1996, p. 117-118.
18. O texto que se segue nesta segunda parte do artigo é composto por uma seleção de passagens de autoria de Mário de Andrade, retiradas do trabalho de Ricardo Souza de Carvalho (*Edição genética d'*O sequestro da Dona Ausente *de Mário de Andrade,* op. cit.) e republicados no livro *Seleta erótica de Mário de Andrade*, São Paulo, Ubu, 2022, p. 151-155) que, organizado por Eliane Robert Moraes, também reproduz aqui, com modificações, diversas passagens de sua apresentação ao volume intitulada "O dito pelo não dito".
19. GALVÃO, Walnice Nogueira, "O par escamoteado", in *A Donzela-Guerreira —Um estudo de gênero*, São Paulo, Editora Senac, 1998, p. 154.

anos 1930, quando aparece com frequência em escritos diversos, fichas e notas suas[20]. Entre os mais significativos está o ensaio "Amor e medo", que repassa uma série de nomes da lírica oitocentista brasileira, identificando no conjunto "o sambinha do sequestro que o amor e o medo saracoteou na excessiva mocidade dos nossos maiores poetas românticos[21]".

O título do texto alude a um poema homônimo de Casimiro de Abreu que, ao lado de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Castro Alves, é citado como exemplo de poeta daquela geração que cultivava grande temor da consumação sexual do sentimento amoroso. O ensaio foi originalmente publicado na *Revista Nova*, em 1931, embora Mário já viesse reunindo, desde os anos 1920, material para um livro sobre os poetas românticos que contemplaria um capítulo intitulado "Psicologia do romantismo brasileiro". Importa realçar que o projeto coincide com a pesquisa do *Sequestro*, que o escritor começa a realizar exatamente na mesma época, sendo que os dois estudos têm um mesmo pressuposto de base, tal como ele mesmo explicita:

> A "desgraça" tão frequente nos poetas jovens não é afinal das contas nenhuma hipocrisia nem propriamente uma moda romântica. É antes um derivativo ao "mal do amor" cada vez menos inexistente devido à liberdade de costumes cada vez maior. Mas enquanto esta não for absoluta, se é que chegue a isso, o mal de amor, a insatisfação sexual há de mesmo permanecer como fonte de lirismo e de sequestro[22].

Projeto de grande porte, alentado até o fim da vida do escritor e deixado inacabado, *O sequestro da Dona Ausente* opera com esse mesmo princípio de que a insatisfação sexual é uma eficaz mola propulsora de lirismo, testando-o em contextos distintos que se ampliam em termos de tempo, diversificando os planos formais e simbólicos. Ou, como o descreve e resume o estudioso:

> O tema da "dona ausente" em que por mil formas se transformou o desejo sexual irrealizável é sem dúvida um dos mais belos, mais elevados, mais líricos e mais permanentes do folclore universal. Convertido a uma imagem determinada pelo sequestro colonial, ele tomou aqui duas formas primordiais em que essa beleza, esse lirismo e essa elevação se conservam. A imagem de dois amantes com um rio de permeio proibindo-os de se juntarem é de uma boniteza absolutamente clássica. E ainda a imagem da amante embarcada vindo para junto do amante preso num rochedo ou numa praia possui a mesma intensa boniteza[23].

Confirma tal relação entre os dois estudos, um fólio do manuscrito, onde se lê: "Sequestro// Onda = mulher// Veja Álvares de Azevedo 'Anjos do mar'", que se refere a um poema da *Lira dos vinte anos* do poeta romântico analisado em "Amor e medo". Ao interpretar as cinco quadras,

---

20. O uso do termo "sequestro" aparece em textos críticos de *Aspectos da literatura brasileira*, como "A poesia em 1930" que analisa poemas de Carlos Drummond de Andrade e reconhece "dois sequestros", sendo um deles de forte apelo sexual; ou em sua literatura, como *Amar, verbo intransitivo* que fala repetidamente dos "sentimentos sequestrados"; ou ainda em seus estudos do folclore, como *Namoros com a medicina* que alude à "coprolalia sequestrada".
21. ANDRADE, Mário de, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins Fontes, 1974, p. 228.
22. *Ibid.*, p. 52.
23. *Ibid.*

em decassílabos rimados, Mário sugere que a imagem poética da "onda", ali significando "mulher", apesar de idealizada pelas associações aos anjos, não deixa de evocar tremores, delírios, desejos e outras incertezas:

> As ondas são anjos que dormem no mar,
> Que tremem, palpitam, banhadas de luz…
> São anjos que dormem, a rir e sonhar
> E em leito d'escuma revolvem-se nus !
> […]
> E quando nas águas os ventos suspiram
> São puros fervores de ventos e mar :
> São beijos que queimam… e as noites deliram,
> E os pobres anjinhos estão a chorar ![24]

Seja, portanto, na leitura dos poemas românticos ou das quadras da cultura popular, não é difícil perceber que as pesquisas do modernista ultrapassavam o mero exercício de aplicação da teoria psicanalítica. Se as noções de recalque e sublimação foram capitais para seu entendimento sobre as causas que limitavam os impulsos libidinosos, a evidência de que tais mecanismos se estendiam do campo patológico ao artístico veio a ampliar sensivelmente o horizonte de suas interrogações. O emprego da polivalente noção de *sequestro* deixou-o mais à vontade para abordar fenômenos e objetos associados ao desejo e à sexualidade em diversos domínios, especialmente na produção literária, fosse erudita ou popular.

Desta última produção, vale apresentar uma pequena amostra retirada ao acaso do extenso conjunto recolhido por Mário:

> Embarque, sr. embarque
> Bote o pé, não molhe a meia
> Vá casar à sua terra
> Não case na terra alheia
> Alguém no porto gritou
> "Canoeiro vai passar.
> Si for homem deixe lá
> Si mulher passe pra cá."
> Ó barqueiro, volta co'a barca,
> Qu'eu também já fui barqueiro ;
> Já passei a tua dama,
> E não lhe levei (cobrei) dinheiro.
> Travessei o rio a nado,
> Eu saí foi de mergulho :
> Somente para te ver,
> Beiço de caju maduro.
> A Joaquina caiu n'água
> Caiu n'água e se molhou

24. AZEVEDO, Álvares de, *Lira dos vinte anos*, Apresentação e notas José Emílio Major Neto, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 81.

Ai quem me dera a Joaquina
Molhada como ficou.
Na outra banda do rio
Não chove, nem faz orvalho,
Se vós tendes de ser minha
Não me deis tanto trabalho.
Lá do outro lado do rio
Está uma rosa por se abrir ;
Quem me dera ser sereno
Para na rosa cair[25].

Talvez esses poucos exemplos sejam suficientes para dar ideia de como o folclore luso-brasileiro efetivamente se enriqueceu com esse intercâmbio entre as fontes poéticas canônicas e a numerosa série de quadrinhas e cantigas que giravam em torno dos mesmos temas. É o que se depreende de uma conclusão categórica sobre o assunto enunciada pelo próprio autor:

> O Sequestro da Dona Ausente afinal se resume na sua mais primária ideia ao presente duma mulher. Ou ela espera no outro lado do rio, ou vem de barca pra nos se dar, ou já conosco ("Ôh pescador de barquinha ! — O que é lá !") seja mulher de soldado, seja nossa dama, sejam as esposas do Mangue, já conosco voga no barquinho epitalâmico. E milhor presente não é possível se imaginar do que mulher pra capadócios, pra mocinhos seresteiros, pra cantadores de saraus de bairro, pra estudantes, pra meninões à espera de buço, para coqueiros inconscientemente safados no meio da sensualidade peguenta de canto e ouvintes, pra todos os homens afinal. A toda essa gente macha a quem um preconceito, uma vergonha, uma timidez, uma disgra, uma pindaíba, uma religião, uma moral, um andar no desvio, uma recusa enfim, esquivavam o prazer incomparável nesse mundo, a mulher[26].

— 3 —

É sabido que o pesquisador modernista, interessado nos "mecanismos que a sensibilidade institui e o folclore sabe guardar" vasculhou as mais diversas fontes com o objetivo de "recolher traços básicos, deles partindo para explicações mais abrangentes da esfera das manifestações do inconsciente coletivo[27]". Daí sua insistência em interrogar a repercussão da "falta física do amor" no imaginário literário lusófono, propondo-lhe uma historicidade, como expõe aqui:

> Entre os que vinham pra América muitos eram casados e deixavam a mulher na Europa. A saudade, principalmente amplificada pelo desejo sexual é penosa e a

25 . MORAES, Eliane Robert (org.), *Seleta erótica de Mário de Andrade*, *op. cit.*, p. 154-155.
26 . *Ibid.*, p. 153.
27 . GALVÃO, Walnice Nogueira, "O par escamoteado", *op. cit.*, p. 156.

> ambição da conquista e a tradicionalização de aventura nessa gente os levava a evitar recordações e pensamentos penosos que os enfraquecessem, afrouxassem, impedindo assim a conquista de riquezas rápidas que permitissem volta rápida. Existe ainda a razão do pecado, mais geral. Se desejava mulher para cumprir simplesmente com um desejo sexual. Desejo este, se sabe que importantíssimo, criando as licenças homossexuais da vida marinheira, e as fáceis vitórias contra a relutância de hábito, permitindo amar nos portos as mulheres de todas as raças, cores e cheiros. Mas contra isso havia nesses portugueses não só a consciência tradicional religiosa como a presença constante do padre. Eram estas ambas, apontando ao espírito do viajante, como dedos acusadores, o pecado mortal. Se este praticamente lhes importou muito pouco, derrotado pelas ambições e pela liberdade de vida numa terra sem rei nem lei, permanecia virtualmente na consciência e era penosa. O simples fato de contar a ausência de mulher que os satisfizesse implicava na constatação franca de pecado. Sequestrada a primeira, a segunda *ipso facto* desaparecia também ou se abrandava[28].

Ora, para além do peso do pecado acima assinalado, Mário sugere ainda que, embora "o valor de boniteza intensa e tão intensamente lírica" fosse suficiente para justificar a tradicionalização do tema, esta se justificaria igualmente pela psicologia que o envolve, por ser a insatisfação sexual "a maior propulsora de lirismo dentre as preocupações profanas[29]". Na tentativa de dar conta de questão tão ampla, o escritor se põe a mapear o sequestro em várias culturas, excedendo a lusofonia para incluir, em sua pesquisa, países da América Latina, da África e da Europa, além de outros povos navegantes.

Interessado igualmente em fontes históricas mais distantes, no caso do intercâmbio luso-brasileiro, Mário destaca a *História do Brasil*, de Frei Vicente de Salvador, onde recolhe uma versão bastante romantizada, anedótica até, sobre o papel da mulher indígena na colonização portuguesa, assim transcrita:

> Serviam de intermediária na paz, como ainda é o caso daquela aimoré que Álvaro Rodrigues da Cachoeira tomou e fez provar da vida portuguesa, chamando-lhe Margarida. Depois mandou-a pra junto dos seus, a quem ela contava que o líquido vermelho que os portugueses bebiam era vinho e não sangue de aimoré e a carne vinha de boi e não de gente. E a paz se fez nos arredores[30].

Já na *História geral do Brasil*, do Visconde de Porto Seguro, o escritor-pesquisador coleta a história da portuguesa Dona Inês de Sousa, como exemplo de energia feminina, quando na ausência do marido —Salvador Correia de Sá que estava guerreando os indígenas no interior— formou um regimento de mulheres para se defenderem de três naus francesas que aportaram no Rio de Janeiro por volta de 1583[31]. A pesquisa exaustiva do modernista ainda recolhe nos originais de Yan de Almeida Prado dados sobre Caramuru: "Diogo Álvares, provavelmente naufragado na costa do Brasil por 1510, teve aliás muitas concubinas índias[32]" e, no *Novo Orbe Serafico Brasilico*, ainda lê

28. *Ibid.*, p. 151-152.
29. *Ibid.*, p. 152-153.
30. Arquivo IEB-USP-106-1008.
31. Arquivo IEB-MA-MMA-106-972.
32. Arquivo IEB-USP-MA-MMA-106-1034.

que a mulher de Caramuru "tomou o nome de Catarina pela Rainha Catarina de Portugal e não por causa de Catarina de Medicis[33]". Nas *Cartas* de José de Anchieta destaca o termo "Temirecô" que é o "nome dado também às índias amancebadas com portugas[34]" e, embora sua consulta se estenda a muitos outros livros, é a carta de Pero Vaz de Caminha que chama em especial sua atenção, como prova a nota que se segue:

> Observar o sequestro funcionando fortemente em Pero Vaz de Caminha, pois na carta dele a preocupação do sexo é formidável, obsessão mesmo. Pouco descreve das árvores, das aves, pouquíssimas [vezes ?] toca nas vestimentas dos índios, roça pela descrição das danças, porém mulher que cite, logo lhe cita também "as vergonhas", aqui "saradinhas", ali descobertas no assentar, etc. etc.[35]

Essas palavras por certo esclarecem ainda mais o conceito de sequestro tal qual empregado pelo escritor, a ponto de lhe indicar inclusive um contraponto lírico. Este, registrado na nota de trabalho autógrafa que faz alusão a uma quadra retirada do *Cancioneiro popular*, de Jaime Cortesão, diz:

> O meu amor me deixou
> Sozinha neste deserto
> Hei-de me ir deitar ao mar,
> Levam-me as ondas decerto

Percebe-se que, neste caso, o abandono é cantado a partir de um eu-lírico feminino ("sozinha"): ou seja, ao contrário do que se viu até agora, a voz poética é definitivamente a da mulher queixosa por ter sido abandonada por seu amor "neste deserto". O espaço terrestre e seco é áspero como o mar salgado, configurando também um espaço solitário como a travessia do oceano. Tudo leva a crer que seu amor se foi embora carregado pelas ondas, de forma que os últimos dois versos podem ser lidos como uma forma de abandono de si mesma, ela também se deixando levar pelas ondas do mar, numa espécie de suicídio por afogamento. A voz poética da mulher que ficou em terra enquanto seu amado partiu pelo alto-mar figuraria então como o oposto do sequestro, assemelhando-se à cantiga de amigo da lírica medieval galego-portuguesa. Já o sequestro seria um desdobramento da cantiga de amor deslocada para outros espaços, sem o formalismo do ambiente palaciano, como na seguinte quadra recolhida dos *Ensaios etnográficos*, de Leite de Vasconcelos, cujo tema realçado por Mário é "Mulher no mar em Portugal":

> Se tu queres vir comigo,
> Ó meu amor, anda, anda :
> Lá no meio desse mar
> Faremos uma varanda[36]

33 . Arquivo IEB-USP-MA-MMA-106-1113.
34 . Arquivo IEB-USP-MA-MMA-106-1093.
35 . Arquivo IEB-USP-MA-MMA-106-010.
36 . Arquivo IEB-USP, MA-MMA-106-0494.

A quadra expressa um convite explícito para que a Dona acompanhe seu marujo na travessia do mar, algo raro de acontecer a se crer nos documentos apresentados por Sérgio Milliet em seus *Ensaios.* No entanto, no *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaelis, Mário observa que "a moça aparece com frequência na praia" e isso já seria "um princípio, um tema que o sequestro desenvolveria no Brasil[37]". Passagens como essa fazem crer que, chegando ao Brasil, os temas lusitanos do sequestro podem ter sofrido modificações expressivas que são de particular interesse para o estudo das relações entre as sensibilidades literárias dos dois países, especialmente no que concerne às fontes de nossos modernismos.

Cabe aqui, a título de conclusão, apontar dois exemplos significativos nesse sentido, que convidam à interpretação do precioso manuscrito, não só versando sobre o Brasil colônia, como citado acima, mas igualmente nas suas repercussões nos séculos seguintes e até mesmo nos dias de hoje. O primeiro exemplo reitera o fato de que a fantasia do sequestro, sendo originalmente lusófona, por vezes sofre mudanças dignas de nota quando transportada para o imaginário brasileiro. Mário anota um curioso deslocamento que diz respeito aos seus destinatários, nesse caso, passando dos homens adultos para as crianças. Diz ele que:

> [...] o sonho sendo essencialmente a satisfação dum desejo, tem isso de particular, demonstrado satisfatoriamente por Freud, que vem sempre muito impregnado da infância do indivíduo sonhador. "No sonho é a criança que permanece com todos os seus impulsos" chega Freud a afirmar, talvez um bocado exageradamente. [...] E tudo isso podemos reconhecer na temática mais fixa do Sequestro da Dona Ausente. A transposição do vasto mar oceano pra um rio ; os veleiros intercontinentais traduzidos em barquinhas ; a facilidade das mulheres livres traduzida discretamente pra tradição da "mulher de soldado" ; o naufrágio do mar apequenado a uma barca virada em rio nadável etc. : tudo isso são infantilidades, sem dúvida que de lirismo delicioso e comovente, mas infantilidades. Coisas de que a grandiosidade trágica desapareceu, purificada a premência da vida no círculo gracioso dos sustos infantis[38].

Ora, ao cruzar essas observações —que se alimentam das teorias freudianas— com suas pesquisas em torno das quadrinhas e cantigas populares, Mário chega a uma notável conclusão, mostrando como o folclore luso-brasileiro se enriqueceu sobremaneira com tais deslocamentos transatlânticos:

> Cantigas de roda pra adultos em Portugal vivem no Brasil como cantigas de roda pra crianças (dar algum exemplo). Tudo isso me leva pois à hipótese de que inventado o tema, forma mais primária, mais delicada e invisível, ele tenha sido relegado a *ad usum delphini.* E se coadunando muito com o mundo de sustos, de tendências, de instintos, de ideais e de sexualidade infantil, é já agora fácil de compreender e bem argumentável a razão porque foi aceito, se generalizou e tradicionalizou no recreio fedelho[39].

37 . Arquivo IEB-USP-MA-MMA-106-572.
38 . MORAES, Eliane Robert (org.), *Seleta erótica de Mário de Andrade*, *op. cit.*, p. 153.
39 . *Ibid.*, p. 153-154.

Outro exemplo interessante que se encontra em uma das muitas anotações da pesquisa marioandradina combina não só o deslocamento geográfico ao temporal, mas também renova o intercâmbio entre o popular e o erudito. Trata-se de uma alusão feita a uma publicação literária de 1930, onde o autor observa que: "Até em poetas cultos, Murilo Mendes (*Poemas*, p. 32), tem uma curiosa manifestação do sequestro[40]". Vale, pois, a título de conclusão deste trabalho inconcluso aqui apresentado, transcrever o belo poema "Panorama", que ficou guardado nas estantes de Mário e ainda demanda maior atenção da nossa parte:

Um anjo elástico sacode as asas no espaço
e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.
Num recanto da terra uma mulher loura
enforca-se e vem no jornal.
Uma menina de peito largo e ancas finas
sai do fundo do mar,
sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.
A filha mais moça do vizinho
lá está estendida no caixão
na sala de visitas com paisagens,
um cheiro enjoado de angélicas e meus sentidos pêsames.
Tudo está no seu lugar
minha namorada está sozinha na janela
o sonho está dormindo na cabeça do homem
o homem está andando na cabeça de Deus
minha mãe está no céu em êxtase,
eu estou no meu corpo[41].

40 . Arquivo IEB-USP, MA-MMA-106-0596.
41 . MENDES, Murilo, *Poemas*, Juiz de Fora, Dias Cardoso, 1930, p. 32.

(Re)descobrimentos: o Brasil (re)nascido do porão do negreiro e (re)criado pela poesia radical negra de Noémia de Sousa

Vanessa Ribeiro Teixeira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Na tentativa de oferecer outra perspectiva de leitura das formas como o Brasil é retratado na poesia africana escrita em Língua Portuguesa, proponho ler a postura crítica e o burilar estético desenvolvidos no poema "Samba", da moçambicana Noémia de Sousa, não só como exemplos da sua verve modernista, mas, sobretudo, de elaboração artística ligada à Tradição Radical Negra. Tendo em vista a concepção de que o Brasil moderno — assim como outros espaços marcados pela diáspora africana — nasce dos porões do negreiro, evoco as reflexões de Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, de forma a estabelecer um diálogo com o olhar crítico de Noémia, diálogo esse que tem como base a primazia da música enquanto produção que comprova a energia de vida de toda uma humanidade negada, capaz de ultrapassar as barreiras da inteligibilidade da comunicação escrita — nesse caso, restrita e restritiva —, "herdada" da lógica civilizacional da modernidade europeia.

Palavras-chave: Brasil negro, Noémia de Sousa, Tradição Radical Negra, Paul Gilroy, Atlântico Negro.

Résumé : Pour tenter d'offrir une autre perspective de lecture des manières dont le Brésil

est représenté dans la poésie africaine écrite en portugais, je propose d'étudier la posture critique et le raffinement esthétique à l'œuvre dans le poème « Samba », de la Mozambicaine Noémia de Sousa, non seulement comme exemples de sa verve moderniste, mais, surtout, de l'élaboration artistique liée à la tradition radicale noire. Gardant à l'esprit la conception selon laquelle le Brésil moderne — ainsi que d'autres espaces marqués par la diaspora africaine — est né des cales des navires négriers, j'évoque les réflexions de Paul Gilroy, dans *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, afin d'établir un dialogue avec le regard critique de Noémia de Sousa, dialogue qui se fonde sur le primat de la musique comme production qui prouve l'énergie vitale de toute une humanité niée, capable de surmonter les barrières d'intelligibilité de la communication écrite — en l'occurrence, restreinte et contraignante —, « héritée » de la logique civilisationnelle de la modernité européenne.

Mots-clés : Brésil noir, Noémia de Sousa, Tradition radicale noire, Paul Gilroy, Atlantique noir.

Abstract: In an attempt to offer another perspective of reading the ways in which Brazil is portrayed in African poetry written in Portuguese, I propose to read the critical posture and the aesthetic refinement developed in the poem "Samba", by the Mozambican Noémia de Sousa, not only as examples of its modernist verve, but, above all, of artistic elaboration linked to the Black Radical Tradition. Bearing in mind the conception that modern Brazil — as well as other spaces marked by the African diaspora — was born from the slave trade, I evoke the reflections of Paul Gilroy, in The Black Atlantic: modernity and double consciousness, in order to establish a dialogue with the critical look of Noémia, a dialogue that is based on the primacy of music as a production that proves the life energy of an entire denied humanity, capable of overcoming the barriers of intelligibility of written communication — in this case, restricted and restrictive — , "inherited" from the civilizational logic of European modernity.

Key words: Black Brazil, Noémia de Sousa, Black Radical Tradition, Paul Gilroy, Black Atlantic.

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativeiro

José Carlos Capinam & Roberto Mendes[1]

1. capinam, José Carlos, mendes, Roberto, "Yá Yá Massemba", in *Brasileirinho*, Maria Bethânia, Rio de Janeiro, Quitanda-Biscoito Fino, 2003. (CD)

1 - O porão do negreiro: o famigerado berço da Modernidade[2]

Retomando um percurso já trilhado por diversos colegas pesquisadores das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e, dentre esses, nomeadamente, os estudos organizados pelas professoras Via Lima Martin e Anita Martins Rodrigues de Moraes, e publicados no livro *O Brasil na poesia africana de Língua Portuguesa — antologia*[3], decidi concentrar-me em alguns breves recortes da verbalização poética do Brasil e/ou de elementos emblemáticos da cultura brasileira na poesia de dois autores africanos que escrevem em português: Geraldo Bessa Victor, de Angola, e Noémia de Sousa, de Moçambique.

O que penso que, talvez, possa vir a ser uma contribuição com esses estudos é entender o Brasil como uma extensão do porão do navio negreiro, numa imagem que será desdobrada em duas vertentes: a da carne espoliada, da vida sacrificada em nome da construção de novos mundos, de novas "humanidades", dos alicerces da Modernidade Ocidental, o que acaba por "justificar" sua espoliação; e a do espaço caótico — e, por isso mesmo, potencialmente criador de tudo —, que permite à vida negra, mesmo objetificada, mesmo aprisionada, mesmo emudecida, mesmo relegada à condição de *nada*[4], a reconfiguração de uma existência humana por meio da criação artística, enquanto experiência, ao mesmo tempo, de consciência crítica sobre o horror e de fuga do mesmo.

Como extensão dessa proposta, pretendo ler a postura poética e o burilar estético de Noémia de Sousa não só como um exemplo da verve modernista moçambicana, mas, sobretudo, de elaboração artística ligada à Tradição Radical Negra. Aqui, tento fazer ecoar, muito timidamente, as reflexões de diversos intelectuais negros ligados à produção e ao estudo dessa tradição crítica revolucionária. Dentre tantos nomes possíveis de serem citados — de Frantz Fanon, e seu antológico *Pele Negra, Máscaras Brancas*[5], à Denise Ferreira da Silva e seu desafiador *Homo modernus — Para uma ideia global de raça*[6] —, destaco os estudos pioneiros de Cedric Robinson, que definem a Tradição Radical Negra não como um movimento cronológica e geograficamente delimitado, mas

2. O rumo dessas reflexões foi alterado pela surpreendente e assombrosa notícia do falecimento da Professora Doutora Jurema José de Oliveira, docente da Universidade Federal do Espírito Santo, no Brasil, e colega na área dos estudos das literaturas africanas e afro-diaspóricas. Dedico esse texto a ela porque, ao propor uma leitura sobre recriações do Brasil na poesia africana de língua portuguesa, destacando a percepção da radicalidade negra nos versos de Noémia de Sousa, parto da imagem do porão do navio negreiro como símbolo da vida que se nega e da existência que persiste. Quem conheceu a referida estudiosa sabe que, mais do que um corpo marcado pela resistência, Jurema era a prova da teimosia em existir num mundo que nos odeia: a nós, mulheres pretas, "mulas do mundo"; mulheres que insistem, por meio da arte e da crítica de arte, especialmente a literária, em viver realidades que estão na dor, mas também aquém e além dela.
Jurema, minha Irmã, sigamos!
3. MARTIN, Vima Lia, MORAES, Anita Martins Rodrigues de, *O Brasil na poesia africana de Língua Portuguesa — antologia*, São Paulo, Kapulana, 2019, p. 104.
4. MOTEN, Fred, "Ser prete e ser nada (misticismo na carne)", in *Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios*, Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani, André Arias (dir.), São Paulo, Crocodilo; n-1 edições, 2021, p. 131-191.
5. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, Salvador, EDUFBA, 2008, p. 194.
6. SILVA, Denise Ferreira da, *Homo modernus — Para uma ideia global de raça*, São Paulo, Cobogó, 2022.

como uma experiência atemporal, espiralar — tomo emprestado o conceito de Leda Maria Martins[7] —, cuja força motriz é "uma consciência revolucionária que procede de toda a experiência histórica do povo preto[8]", para quem o direito à existência foi cerceado pelas concepções da Modernidade ocidental.

Nesse momento, opto por concentrar meu olhar sobre dois poemas que considero emblemáticos para o transitar de uma face à outra de um Brasil parido do "ventre de um navio", o porão do negreiro. Começo minhas incipientes reflexões com o conhecido "Soneto ao Mar Africano", do poeta angolano Geraldo Bessa Victor:

> Ó grande Mar, que banhas estas plagas
> africanas, em ti ouço recados
> dum mundo a outro mundo, nos teus brados
> de prantos, risos, orações e pragas!
>
> Na dramática voz das tuas vagas,
> escuto os que, nos séculos passados,
> choraram nesse canto dos teus fados,
> cantaram nesse choro em que te alagas…
>
> Na tua voz eu ouço o Branco bravo,
> que semeou Portugal nestes recantos
> africanos, e ainda o Negro escravo
>
> — ao mesmo tempo indómito e servil —
> que regou com seu sangue e com seus prantos
> a semente fecunda do Brasil![9]

Como podemos ler, o sujeito poético evoca os sons e a dor advindos dos porões da empresa colonial escravagista, evidenciando que há uma experiência sacrificial em nome de uma realização maior: a "criação" do Brasil. Apesar da observação da dor, existe, no poema, a internalização do discurso colonial, para o qual "o fim justifica os meios". Nesse jogo discursivo que justifica a barbárie, a "nadificação" de uma vida negra, tornada vida escrava, serve à "grandeza" de um projeto maior, a criação do Novo Mundo, regado com "sangue e prantos", mas esquadrinhado e semeado pela "bravura" do Branco. No poema de Bessa Victor, o lugar de potência criadora é preenchido exclusivamente pela iniciativa do indivíduo que "semeou Portugal nestes recantos", tornando, assim, esse Branco, o sujeito responsável pela "semente fecunda do Brasil", e relegando ao Negro a condição de objeto, de instrumento, de ferramenta para a rega dessa semente.

O negreiro, enquanto *gérmen* da pretitude, enquanto útero de uma forma de humanidade gerida pela Modernidade como sub-humana ou não-humana, é um acúmulo de "nadas", mas também é um acúmulo de sons. E é o som a prova da insistência da vida. No soneto de Bessa Victor,

7. MARTINS, Leda Maria, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, São Paulo, Cobogó, 2021.
8. ROBINSON, Cedric, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2021.
9. BESSA VICTOR, Geraldo, *Obra poética*, Lisboa, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 2001, p. 232.

ouvem-se "brados, prantos, risos, orações e pragas"; nos versos da canção "Yá Yá Massemba", dos compositores brasileiros José Carlos Capinam e Roberto Mendes, e que nos servem, aqui, de epígrafe, ouve-se "o batuque das ondas/ Compasso de um coração de pássaro/ No fundo do cativeiro[10]". É o som, escavado na dor, que permite ao nada dizer "existo" e, existindo, poder ousar se pensar para além da calcificação da dor. A fim de ilustrar essa ambivalência da experiência no porão do negreiro, cito uma passagem de *O navio negreiro. Uma história humana*, um impactante estudo de Marcus Rediker sobre as tecnologias da escravidão transatlântica:

> O navio se tornava maior e mais aterrorizante a cada remada vigorosa. Os cheiros ficavam mais fortes e os sons mais altos — choro e lamentações de um lado e do outro cantoria grave e tristonha; o som anárquico de crianças devido ao ritmo estrepitoso de mãos tamborilando na madeira [...][11].

A parecença com a cena evocada pelo poema de Bessa Victor, marcada por choros e lamentações, é flagrante. No entanto, apego-me à imagem de "mãos tamborilando na madeira". A aproximação ritmada entre o corpo escravizado e o corpo do navio que o sequestra resulta em um outro som, o qual, se descolando, momentaneamente, da experiência do martírio, concorre para produzir uma realidade paralela, uma brecha para a vida, uma fuga imaginária da inevitabilidade de uma vida reduzida à dor: eis a música na sua intensa luta contra a morte, física ou psíquica.

2 - Do negreiro à terra firme, a música

É a partir dessa ideia de persistência da música como bastião contra a nadificação das vidas pretas que pretendo dar o salto para a outra margem de um Brasil versificado na poesia africana em Língua Portuguesa. Antes de passar ao segundo poema, no entanto, evocarei outros versos da canção de José Carlos Capinam e Roberto Mendes, seguidos de alguns desdobramentos:

> Ê semba ê
> Samba á
> O Batuque das ondas
> Nas noites mais longas
> Me ensinou a cantar
> [...]
> Ê semba ê
> Samba á
> No escuro porão eu vi o clarão
> Do giro do mundo[12]

10. CAPINAM, J.C., MENDES, Roberto, "Yá yá Massemba", *op. cit.*, s. p.
11. REDIKER, Marcus, *O navio negreiro. Uma história humana*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 464.
12. CAPINAM, J.C., MENDES, Roberto, "Yá yá Massemba", *op. cit.*, s. p.

A imagem é genesíaca: no espaço marcado pela escuridão da perversidade desumana, emerge um clarão de/para outros mundos possíveis, aquém e além da dor. O batuque e o canto são, aqui, elementos que jogam luz sobre vidas que parecem impossíveis nesse mundo de horror. Nesse momento, evoco Paul Gilroy e as importantes reflexões reunidas em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, a partir das quais aprendemos que

> [...] os navios eram meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto[13].

O sociólogo inglês nos traz a dimensão de subjetividade da vida que insiste, por meio da produção cultural — sobretudo, musical —, mesmo quando a lógica imperante é a da objetificação dos corpos negros africanos, "mercadorias" indispensáveis à construção da Modernidade, visto que "os navios também nos reportam à *Middle Passage*, à micropolítica semilembrada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização[14]". Além disso, na sequência, Gilroy refuta as concepções hegelianas de que a arte seria uma forma inferior à filosofia e questiona a primazia da letra e da linguagem como formas mais amplas de comunicação:

> [...] A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras — faladas ou escritas[15].

Finda a travessia (será?), podemos ler no poema "Samba[16]", da moçambicana Noémia de Sousa, uma outra forma de o Brasil ser extensão do porão do negreiro, agora não mais como vida descartada simbolicamente, de forma a ser transformada em instrumento auxiliar à fecundação do Brasil, mas como sujeito de uma potência crítica e criativa que persiste na afirmação e reinvenção de sua existência. Leiamos o poema:

SAMBA

No oco salão de baile
cheio das luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização

---

13. GILROY, Paul, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Editora 34, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 2012, p. 60.
14. *Ibid.*, p. 61.
15. *Ibid.*, p. 164.
16. SOUSA, Noémia de, "Samba", *Sangue negro*, São Paulo, Kapulana, 2016, p. 85-87.

o súbito bater de jazz
soou como um grito de libertação,
como uma lança rasgando o papel celofane das composturas forçadas.
Depois,
veio o som grave do violão
a juntar-lhe o quente latejar das noites
de mil ânsias de Mãe-África,
e veio o saxofone
e o piano
e as maracas matraqueando ritmos de batuque,
e todo o salão deixou a hipocrisia das composturas encomendadas
e vibrou.
Vibrou!

As luzes fictícias deixaram de existir.
E quem foi que disse que não era o luar dos xingombelas,
aquela luz suave e quente que se derramou no salão?
Quem disse que as palmeiras e os coqueiros,
os cajueiros
os canhoeiros,
não vieram com suas silhuetas balouçantes
rodear o batuque?
Ah! na paisagem familiar,
os risos se tornaram brancos como mandioca
os requebros na dança traziam a febre primitiva
de batuques distantes,
e os vestidos brilhantes da civilização desapareceram
e os corpos surgiram, vitoriosos,
sambando e chispando,
dançando, dançando…

Oh ritmos fraternos do samba,
trazendo o feitiço das macumbas,
o cavo bater das marimbas gemendo
lamentos despedaçados de escravo,
oh ritmos fraternos do samba quente da Baía!
Pegando fogo no sangue inflamável dos mulatos,
fazendo gingar os quadris dengues das mulheres,
entornando sortilégios e loucura
nas pernas bailarinas dos negros…

Ritmos fraternos do samba,
herança de África que os negros levaram
no ventre sem sol dos navios negreiros
e soltaram, carregados de algemas e saudade,

nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!
Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses do quinino europeu...
Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
— Que é que a baiana tem, que é —
violões tecendo sortilégios de xicuembos
e atabaques soando, secos, soando...

Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos embondeiros,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
que as correntes dos navios negreiros não morreram, não,
só mudaram de nome,
mas ainda continuam,
continuam,
oh ritmos fraternos do samba!

23/11/1949[17]

Nesse longo poema, tal como tantos outros antológicos escritos da autoria dessa grande dama da poesia em Língua Portuguesa, ainda que condicionados a uma breve leitura, podemos perceber que a relação entre o sujeito poético e o samba não é de pura e simples contemplação da exterioridade de um ritmo musical que convida à dança e, imediatamente — quiçá simploriamente — , à alegria. Apesar de ser uma intelectual da letra, visto que poeta, a perspectiva crítica que Noémia desenvolve em poemas como "Samba", "Deixa passar o meu povo", "Poesia, não venhas!", "A Billie Holiday, cantora", entre outros, parece evidenciar a compreensão da moçambicana sobre a primazia da música enquanto produção que comprova a energia de vida de toda uma humanidade negada, capaz de ultrapassar as barreiras da inteligibilidade da comunicação escrita — nesse caso, restrita e restritiva —, "herdada" da lógica civilizacional da modernidade europeia. Aqui, leio, novamente, Paul Gilroy quando propõe que

> O *topos* de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua[18].

17 . *Ibid.*
18 . GILROY, Paul, *O Atlântico Negro...*, *op. cit.*, p. 160

Noémia de Sousa, ao lado de poetas como José Craveirinha, Virgílio de Lemos e alguns outros, protagoniza o que podemos chamar de Modernismo na Literatura Moçambicana, surgido nos finais dos anos 40 do século XX, na medida em que, em diálogo com diversas correntes literárias do referido século, incluindo o Modernismo Brasileiro, aposta na inovação e ousadia estéticas[19] que dão forma à revolução temática: o questionamento incisivo do *status quo* social e literário colonial. Interessa-me, aqui, apontar para a forma como o modernismo de Noémia consegue repensar, crítica e poeticamente, as produções culturais marcadamente resultantes da tragédia do trânsito forçado entre o continente africano e o Brasil, especificidades essas que o Modernismo Brasileiro, sobretudo, o da primeira fase, parece não ter conseguido — ou desejado — enxergar.

"Samba", poema nascido da "lembrança da noite de 19/11/1949" passada no Brasil, contrapõe a vivência *presente* do "oco salão de baile", banhado pelas "luzes fictícias da civilização" e marcado pelas "hipocrisia das composturas encomendadas", à experiência de um *passado* coletivo, descortinado por corpos que, despidos das máscaras criadas por uma lógica civilizacional eurocentrada, "surgiram vitoriosos", após o entoar dos instrumentos musicais, vibrando, através de antigos "lamentos despedaçados de escravo", a "herança de África que os negros levaram/ no ventre sem sol dos navios negreiros/ e soltaram, carregados de algemas e saudade,/ nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!"

De um lado, a observação de uma realidade civilizacional marcada pela infertilidade e pela artificialidade. O salão de baile é "oco" e iluminado por "luzes fictícias". Do outro, uma existência atemporal, persistente e teimosamente cheia de energia e, portanto, de vida, pois, embora marcada pelo lamento e pela escuridão, é profundamente alimentada pela potencialidade criativa, na medida em que, apesar de "sem sol", o negreiro também é "ventre". Diz Fred Moten, poeta e crítico literário negro estadunidense, e um dos principais nomes dos estudos da Tradição Radical Negra na contemporaneidade: "[...] no porão, no *basho* (o lugar do ser nada, esse recesso subterrâneo e subcomum), está a vida social das coisas pretas, que ultrapassa (o) entendimento. No porão, pretitude e imaginação, no e como consentimento em não ser um singular, são (mais e menos que) um[20]".

Muito longe de viver uma alegria exteriorizada e alienada, o sujeito poético de "Samba" é instado, através do ritmo, da cantoria, do batuque, enfim, da comprovação da existência de uma vida que sobreviveu ao impossível, a entender que o samba, e os "ritmos fraternos do samba", enquanto realização artística emblemática da presença do negro no Brasil, será, sempre, o resultado da experimentação crítica da tragédia, pois diz "na sua linguagem encharcada de ritmos/ que as correntes dos navios negreiros não morreram não,/ só mudaram de nome".

19. Destacando-se o trabalho com os versos livres e brancos, a musicalidade, a narratividade, o coloquialismo, entre outros elementos.
20. MOTEN, Fred, "Ser prete e ser nada (misticismo na carne)", *op. cit.*, p. 151.

3 - Do negreiro ao cais, vidas (im)possíveis

Esse Brasil nascido do negreiro, construído por vidas transformadas em mercadorias, objetificadas, e mantido por existências ainda agrilhoadas, visto a sobrevivência das "correntes dos navios negreiros", parece ser o Brasil lido nas obras de Jorge Amado, e que aparece no poema dedicado ao escritor brasileiro; poema nascido no mesmo pungente ano de 1949, meses antes de "Samba". Leiamos os versos iniciais do "Poema a Jorge Amado[21]":

> O cais...
> O cais é um cais como muitos cais do mundo...
> As estrelas também são iguais
> às que se acendem nas noites baianas
> de mistério e macumba...
> (Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
> ou brasileiras, brancas ou negras?)
> Jorge Amado, vem!
> Aqui, nesta povoação africana
> o povo é o mesmo também
> é irmão do povo marinheiro da baía,
> companheiro Jorge Amado,
> amigo do povo, da justiça e da liberdade![22]

Do navio negreiro, passamos ao cais; e é a partir dele que o sujeito poético evoca uma similaridade entre as vidas espalhadas por diversas latitudes, chegando ao Brasil. A repetição do vocábulo "cais" no início da estrofe parece uma estratégia para ganhar tempo, demorar-se na imagem do cais e de tudo o que ela representa, um tempo necessário à elaboração da profunda reflexão que se seguirá e do grito que ecoará. A voz lírica do poema chega à beira do cais, respira fundo e faz o chamado: "Jorge Amado, vem!"

O cais, receptáculo do negreiro, é, ao mesmo tempo, o lugar da revelação da tragédia e a possibilidade de libertação, ainda que mínima, do corpo do cativo, empilhado "no ventre escuro de um porão" por meses, durante a travessia atlântica. O cais devolve o ar àqueles que sobreviveram. Continuar respirando num mundo que os estrangula é já um ato de resistência e a busca pela liberdade está diretamente ligada à possibilidade de voltar a respirar. O cais funciona, então, no cerne da forçada diáspora negra, como o lugar de evidenciação da morte, mas também da insistência da vida. O cais irmana porque pressupõe a existência de vidas e, consequentemente, de origens para além do chão no qual está fincado. Os arquivos oficiais da empreitada colonial escravagista são tão desinteressados das vidas vividas antes do processo de coisificação, ou tão ciosos do compromisso com a anulação delas, que, para muitos cativos, despidos do nome para o qual nasceram e da origem, o cais é a única nação registrada. No entanto, nos versos que se seguem, a poesia de Noémia, irmanada à produção literária de Jorge Amado, põe em prática um "[...] aprendizado derivado das

21. SOUSA, Noémia de, "Poema a Jorge Amado", *Sangue negro*, *op. cit.*, p. 125-127.
22. *Ibid.*, p. 125.

lutas históricas pela libertação que tem sido fundamental para a criação de formas coletivas de supervivência."[23]

> Não tenhas receio, vem!
> Vem contar-nos mais uma vez
> tuas histórias maravilhosas, teus ABC's
> de heróis, de mártires, de santos, de poetas do povo!
> Senta-te entre nós
> e não deixes que pare a tua voz!
> Fala de todos e, cuidado!
> não fique ninguém esquecido:
> nem Zumbi dos Palmares, escravo fugido,
> lutando, com seus irmãos, pela liberdade;
> nem o negro António Balduíno,
> alegre, solto, valente, sambeiro e brigão;
> nem Castro Alves, o nosso poeta amado;
> nem Luís Prestes, cavaleiro da esperança;
> nem o Negrinho do Pastoreio,
> nem os contos sem igual das terras do cacau
> — terra mártir em sangue adubada —
> essa terra que deu ao mundo a gente revoltada
> de Lucas Arvoredo e Lampião![24]

No poema, após evocar a participação do autor brasileiro e devolver o ar aos pulmões para lançar um novo grito, revelar-se-á que a estratégia para libertar é nomear; tirar do anonimato do arquivo oficial os "heróis, mártires, santos e poetas do povo". A persistência da vida preta, ou "supervivência", é avessa ao esquecimento, vai na contramão do apagamento imposto pela ordem colonial e suas heranças: "Fala de todos e, cuidado!/não fique ninguém esquecido [...]" Entre os nomeados no poema, Zumbi numa ponta, Lampião na outra: negros e nordestinos, separados por quase três séculos na cronologia de um tempo progressivo-linear, mas contemporâneos na poesia e na experiência atemporal do racismo, da violência, da opressão, da privação de liberdade e da luta incansável pela conquista e manutenção dessa liberdade. Noémia de Sousa, contemporânea de Jorge Amado, investe contra o silêncio e o silenciamento, ao insistir em ouvir a voz do "irmão" brasileiro. Lemos nas estrofes restantes do poema:

> Ah, não deixes que pare a tua voz,
> irmão Jorge Amado!
> Fala, fala, fala, que o cais é o mesmo,
> mesmas as estrelas, a lua,
> e igual à gente da cidade de Jubiabá,

23. DÍAS-BENÍTEZ, Maria Elvira, "Vidas negras: pensamento radical e pretitude", in *Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios, op. cit.*, p. 21. Nesse trecho, Maria Elvira Días-Benítez "traduz", resumidamente, a compreensão de Cedric Robinson sobre o que viria a ser a Tradição Radical Negra, desenvolvida em *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (1983), livro já aqui referido.
24. SOUSA, Noémia de, "Poema a Jorge Amado", *Sangue negro, op. cit.*, p. 125-126.

— onde à noite o mar tem mais magia,
enfeitiçado pelo corpo belo de Iemanjá —,
vê! igual à tua,
é esta gente que rodeia!
Senão, olha bem para nós,
olha bem!
Nos nossos olhos fundos verás a mesma ansiedade,
a mesma sede de justiça e a mesma dor,
o mesmo profundo amor
pela música, pela poesia, pela dança,
que rege os nossos irmãos do morro…
Mesmas são as cadeias que nos prendem os pés e os braços,
mesma a miséria e a ignorância que nos impedem
de viver sem medo, dignamente, livremente…
e entre nós também há heróis ignorados
à espera de quem lhes cante a valentia
num popular ABC…

Portanto, nada receies, irmão Jorge Amado,
da terra longínqua do Brasil! Vê:
Nós te rodearemos
e te compreenderemos e amaremos
teus heróis brasileiros e odiaremos
os tiranos do povo mártir, os tiranos sem coração…
E te cantaremos também as nossas lendas,
e para ti cantaremos
nossas canções saudosas, sem alegria…

E, no fim, da nossa farinha te daremos
e também da nossa aguardente,
e o nosso tabaco passará de mão em mão
e, em silêncio, unidos, repousaremos,
pensativamente,
Olhando as estrelas do céu de Verão
e a lua nossa irmã, enquanto os barcos balouçarem brandamente
no mar prateado do sonho…

Jorge Amado, nosso amigo, nosso irmão
da terra distante do Brasil!
Depois deste grito, não espereis mais, não!
Vem acender de novo no nosso coração
a luz já apagada da esperança!

22/05/1949[25]

25 . SOUSA, Noémia de, "Poema a Jorge Amado", *Sangue negro*, *op. cit.*, p. 126-127.

Ao mesmo tempo em que demonstra interesse nas histórias que o irmão brasileiro tem para contar, a voz lírica de "Poema a Jorge Amado, parece cobrar, exigir através do grito, uma aproximação mais cuidada e um olhar mais atento à vida "em comum" daqueles que foram subalternizados; um "em comum" que não está preso às fronteiras da terra, do mar, da língua ou das bandeiras. "Mesmo é o cais", "mesmas as estrelas", "mesma a ansiedade", "o mesmo profundo amor", "mesmas as cadeias"... Se há tanto em comum, por que tamanho receio de aproximação por parte do escritor brasileiro, como apontado nos versos "Não tenhas receio, vem!" e "Portanto, nada receies, irmão Jorge Amado"? Talvez porque, até para os mais bem intencionados autores brasileiros, a África que interessa é aquela despejada do porão do negreiro ao cais. Como se o que houvesse antes — e continua havendo hoje, para o lado de lá do Atlântico — não interessasse verdadeiramente ao Brasil escrito pelos modernistas.

De vidas sacrificadas a existências persistentes; dos porões dos negreiros, tornados ventre do "novo mundo", ao cais que possibilita novos ares e novas vidas (im)possíveis, projetam-se "brasis" diversos no imaginário poético de Noémia de Sousa.

As literaturas africanas em língua portuguesa e o modernismo brasileiro: o diálogo das margens

Rita Chaves
Universidade de São Paulo

Resumo: O emblemático ano de 2022 tem propiciado um debate produtivo sobre o Brasil e as contradições guardadas em sua história. Os 200 anos da nossa independência e os 100 anos da famosa Semana de Arte Moderna coincidem com uma atmosfera política que nos coloca perante a complexidade do nosso percurso. A celebração mostra-se favorável a discussões que, ao nos confrontar com algumas expressões da barbárie que nos forma, ajudam-nos também a observar as veredas percorridas e as opções que procuraram segregar ou apagar parte importante da nossa população. Rever as pontes que nos ligam a outras margens, entre as quais situamos as Áfricas, é um caminho para restaurar parte da grandeza que existe em nós.

Palavras-chave: Modernismo, Brasil, África, Margens.

Résumé : L'année emblématique 2022 a été l'occasion d'un débat fructueux sur le Brésil et sur les contradictions de son histoire. Les commémorations du bicentenaire de notre indépendance et celles du centenaire de la célèbre « Semaine d'Art Moderne » coïncident avec une atmosphère politique qui nous place devant la complexité de notre parcours. La célébration est propice aux débats qui, en nous confrontant à

certaines expressions de la barbarie qui nous a modelés, nous aident aussi à regarder les chemins que nous avons empruntés et les options qui ont cherché à ségréguer ou à faire disparaître une partie importante de notre population. Revoir les ponts qui nous relient à d'autres rives, parmi lesquels nous plaçons les Africains, est une manière de restaurer une partie de la grandeur qui existe en nous.

Mots-clés : Modernisme, Brésil, Afrique, marginalités.

Abstract: The emblematic year of 2022 has fostered a productive debate about Brazil and the contradictions in its history. The 200 years of our independence and the 100 years of the famous Modern Art Week coincide with a political atmosphere that confronts us with the complexity of our path. The celebration is conducive to discuss and observe the itinerary and the options that tried to segregate or erase an important part of our population by confronting us with some expressions of the barbarism that form the country. Reviewing the bridges that connect us to other borders, among which we place the many Africas, is a way to restore part of the greatness that exists in us.

Key words: Modernism, Brazil, Africa, marginalities.

Sob o signo da intensidade que nos marca, o debate em torno da emergência e dos caminhos trilhados pelo movimento modernista brasileiro tem ganho espaço em eventos acadêmicos com ressonância no terreno midiático, desvelando diferentes modos de ler o país, de ler a literatura, de ler os contrastes e as segmentações que definem o nosso perfil. Ao lado dos embates regionais, que investem contra a suposta hegemonia paulista na consolidação de nosso projeto literário, temos a força dos ativismos empenhados em denunciar a tendência para a exclusão de segmentos da população como um inarredável selo em nossa organização social e política, com evidentes reflexos em nossa dinâmica cultural. Ao mesmo tempo que em algumas iniciativas parece irromper o desejo de sacralização, em outras percebe-se a defesa da tábula rasa. Assim, sob o calor de tantas batalhas em torno, torna-se muito difícil equacionar as contradições que o país guarda em seu desenvolvimento tão singular e discutir com serenidade os ganhos e os limites de um projeto de inegável importância, esforço bem realizado por José Miguel Wisnik no artigo intitulado "Semana de 22 ainda diz muito da grandeza e da barbárie do Brasil de hoje[1]". Como raramente ocorre, ali o tom enfático ampara-se em uma análise fina que procura captar no processo o que se pode delinear da grandeza e da barbárie que tem modulado a vida nacional.

Convertido em uma arena de contradições pela dinâmica da colonização que sofremos, o Brasil imaginou para si próprio uma vocação para a harmonia que, mesmo situada entre o terreno do improvável e o horizonte da impossibilidade, ganhou peso nas formulações do lusotropicalismo; tal vocação projetou-se sobre a nossa maneira de estar e de ver o mundo, esse mundo que nos cerca de perto e que nos últimos anos vem impactando o nosso olhar sobre nós mesmos. Como se

1. WISNIK, José Miguel, "Semana de 22 ainda diz muito da grandeza e barbárie do Brasil de hoje", *Folha de São Paulo*, 13 de Fevereiro de 2022. 2 avril 2023. www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml.

mesmo aqueles mais protegidos das sedutoras elaborações de Freyre só agora pudessem perceber a profundidade de certos abismos. Diante do corte imposto por diferenças e desigualdades, a sedução exercida pela ideia da cordialidade esmaece e nos coloca frente a frente com uma sociedade atravessada pelo preconceito. Composto por tensões e assimetrias, o cenário nos deixa ver que nessa história tão difícil temos um capítulo de grande interesse no roteiro de nossas relações com o continente africano. Desnudada, a mitologia da democracia racial que soubemos exportar já não nos impede de enxergar as estratégias acionadas pelas nossas elites para manter os seus privilégios e camuflar a sociedade tão desigual, incidindo pesadamente na gestão da nossa memória coletiva.

Na construção dessa memória, um dos capítulos mais complexos é o que envolve a nossa tradição escravocrata. O Brasil, já se sabe, foi o país que mais recebeu escravizados: entre os séculos XVIe meados do XIX, desembarcaram nos portos brasileiros cerca de 4 milhões de homens, mulheres e crianças, o equivalente a mais de um terço de todo comércio negreiro. Estima-se que pelo Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, chegaram entre 500 e 600 mil africanos constituindo a maior migração de mão de obra forçada na história da humanidade. Reconhecido desde julho de 2017 como Patrimônio Histórico da Humanidade, o cais constitui a memória viva de um processo de dor e espoliação, não nos deixando esquecer que tínhamos ali "no século XIX o maior centro de desembarque de africanos escravizados que chegaram vivos às Américas[2]". Não sendo o único sítio histórico identificado com a memória afro-brasileira, o Valongo distingue-se ao apontar para o caráter superlativo da matriz escravocrata que percorre a nossa formação e torna ainda mais significativa a abordagem dos nossos laços com a África e da situação das Áfricas que aqui ficaram instaladas.

Nesse campo, as variáveis se multiplicam e disseminam muitas contradições. Contrapondo-se à inegável dimensão africana que nos caracteriza observa-se todo o investimento feito no apagamento da participação do negro e da África na construção do país, mantendo-se uma forte recusa em reconhecer os saberes dos africanos no domínio da agricultura, da metalurgia, da pecuária, para citar apenas três exemplos. Ou seja, não se podendo ignorar a força do legado na música, na gastronomia e na própria fisionomia da gente brasileira, até aqui, em áreas mais frontalmente decisivas no campo do conhecimento científico, a presença do negro é diluída. Como se ao celebrar uma espécie de talento inato para certas artes, estivéssemos dispensados de admitir a sua atuação em domínios que exigem outras competências. Em síntese, a música, a dança e o nosso modo de lidar com o corpo inscrevem-se no processo de distinção, contudo não se pode ignorar a fronteira entre o que supostamente se situa na área da espontaneidade e o que traduz acumulação de saberes.

A herança da "crença" na harmonização dos pontos de vista já temperada com a consciência de sua inviabilidade explica que ao recordar cem anos de um evento que pretendia romper com a imagem de um país colonizado, como foi o Modernismo, ainda estejamos discutindo a ausência da parcela negra e indígena da nossa população nas obras e/ou como tais parcelas foram abordadas em obras que pretendiam incorporar a voz dos marginalizados. A mesma "crença" explica que nessa discussão o vetor central esteja nos tipos de conexão que estabelecemos ou queríamos estabelecer com a Europa, mantendo-se a obliteração da África como um dado expressivo. Se tal

2. LIMA, Monica, "História, patrimônio e memória sensível: o Cais do Valongo no Rio de Janeiro", *Outros Tempos: Pesquisa Em Foco — História*, *15* (26), 2028, p. 99.

debate é necessário, como tem se mostrado, ele pode ser intensificado com a observação de outros fluxos e a incorporação de outros atores que permitam rever alguns sentidos da dissensão à volta dos avanços e dos limites da Semana.

Tanto nos eventos acadêmicos quanto nos textos que povoam a nossa mídia, a discussão em torno do Modernismo tem sido atravessada pela denúncia dos ativistas dos direitos dos negros e dos indígenas sobre a sua ausência nas reuniões em que se rememora a formação e a memória do movimento, nas quais se levantam também muitas restrições a sua objetificação. Por legítima, a constatação nos leva a uma pergunta que em vários momentos de crise da vida nacional surge: que país é esse? Nesse caso, deve-se acrescentar: que literatura é essa que assim nos representa? Sempre complicadas, as respostas podem também ser buscadas em trânsitos até agora muito pouco visitados por nós. Estendendo o olhar para além da Europa, para além dos laços com o nosso norte, temos a chance de refazer o percurso da nossa história literária, percebendo a diversidade de trilhas abertas a despeito da nossa obsessão pelo centro a que corresponde uma notória indisponibilidade para acolher os sinais que vêm das margens, nas quais o continente africano permanece instalado.

No contexto dessa revisão do Modernismo, a ser enriquecido pela interlocução com as Literaturas Africanas, é preciso não ignorar que duas décadas após a Semana, Mário de Andrade, um de seus mais notórios protagonistas, já abria uma reavaliação. Na sua famosa conferência, proferida em 1942, o tom algo melancólico da análise traduzia a certeza de que a criação de um "espírito novo" não teria sido suficiente para realizar a grande transformação com que se sonhava. Em sua lucidez, entretanto, ele não deixa de ressaltar a relevância do Movimento e, na sua perspectiva, a conquista assentava-se em três pontos essenciais: 1.º — o direito à pesquisa estética; 2.º — a atualização da inteligência artística brasileira; 3.º — a estabilização de uma consciência criadora nacional[3]. Constituídos como eixos da proposta lançada pelo Modernismo, tais pontos, que estruturaram os textos de muitos de nossos escritores, viajaram para as então colônias portuguesas na África, participando vivamente da vida literária que começava a sofrer grandes transformações, sobretudo pelo impacto dos anos do pós-guerra.

O contexto internacional que se organiza com a derrota do nazismo e do fascismo em países europeus acendeu as luzes da utopia, com ecos nos vários cantos do mundo. Embora Portugal continuasse imerso no autoritarismo e a luta anti-salazarista só viesse contemplar o fim do colonialismo no final dos anos de 1950[4], a atmosfera de reconstrução da sociedade sob o signo da democracia também contagiou os territórios africanos colonizados, tendo envolvido de maneira intensa os escritores. Inserida na arena política, a atividade literária tornou o ato de escrever um gesto de coragem e arrojo, conferindo à literatura o significado de afirmação de uma cidadania ainda confiscada em termos políticos pela dominação colonial. Ana Paula Tavares afirma que em Angola a conciliação de "um imaginário poético com uma práxis é caminho que começa apresentar-se profícuo para uma geração que, se ainda não tem respostas, assumiu, por inteiro, o direito de interrogar-se[5]". No plano temático, a preocupação com as situações locais gerou a produção de textos voltados para as questões raciais, a prática da exclusão social, a insurgência contra a do-

3. ANDRADE, Mário de, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*, 6ª ed., São Paulo, Martins, 1978, p. 242.
4. CABAÇO, José Luís, *Moçambique. Identidade, colonialismo e libertação*, São Paulo, Editora da UNESP, 2009, p. 163.
5. TAVARES, Ana Paula, "Cinquenta anos de Literatura Angolana", *Via Atlântica*, 1(3), 1999, p. 127.

minação estrangeira no domínio econômico e cultural, a denúncia das imposições alienantes que condicionavam a vida. Também em Cabo Verde e Moçambique, a rebelião contra a potência colonizadora apontou a urgência do diálogo com outros espaços e outras matrizes culturais. Pelos territórios africanos ainda sob a colonização europeia, sobretudo britânica e francesa, as tentativas de sublevação ganhavam terreno com o Pan-Africanismo e a Negritude, correntes que chegariam às então colônias lusitanas. Todavia, o que vinha da margem brasileira parecia mais inspirador.

Visto como um espaço propício para uma interlocução produtiva, o Brasil seria "descoberto" por gerações de intelectuais africanos como um irmão mais velho já liberto das amarras de uma potência agarrada a um modelo ultrapassado por outras potências. A ideia era justamente apostar em um diálogo que, a partir de uma saudável identificação, possibilitasse o corte com os modelos imperiais, movimento que nos faz lembrar do processo vivido por nós logo após a nossa independência, com a emergência do debate acerca da identidade nacional, quando se colocaram em pauta o sentido da diferenciação e a legitimidade dos chamados "valores de raiz". Seguindo a proposta de nossos românticos, retomada e verticalizada pelos nossos modernistas, os intelectuais africanos foram tocados pela convicção de que era preciso empreender também uma viagem em direção ao coração da terra, descortinando o que os véus da ideologia colonialista procuraram ocultar. Em síntese, tratava-se de compreender a autonomia cultural como senha da independência política.

A ressonância do projeto brasileiro notava-se especialmente na geração de angolanos referida por Ana Paula Tavares, inclusive na palavra de ordem que condensava a sua disposição: em "Vamos descobrir Angola" — cujo verbo traduzia o desejo de conhecer a própria terra, exprimia-se a sede do encontro com o que havia sido excluído ou subalternizado. O "contato com o Brasil caraíba", tal como apregoava Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico", encontrava correspondência nas propostas de intelectuais da famosa "Geração de Mensagem", que agitou principalmente as ruas da capital entre os anos de 1940 e 1950. A ideia de buscar um novo espírito, que se afastasse da gramática de sentimentos que havia estruturado a literatura colonial, significou também a procura de novos conteúdos e de soluções formais. Tal como aconteceu com os países do Novo Mundo, no continente africano a literatura viveu intensamente o contexto, caminhando na direção de vínculos muito próximos entre o projeto ideológico e o projeto estético, como se pode ler nas obras realizadas nesse período. Na poesia desses "Novos intelectuais de Angola", os grandes protagonistas dessa transformação na vida literária, é visível a preocupação em dizer o novo a partir de uma forma que fosse ela própria uma senha da mudança pretendida. Mais ainda, que nessa forma nova viesse inscrita outra relação a ser estabelecida entre a literatura e o chão de que nascia.

Na definição desses novos laços, saltava aos olhos dos escritores a relevância da questão linguística. A diversidade de idiomas que caracterizava as colônias de Portugal convivia com a rarefeita disseminação da língua portuguesa, a única que contava com uma tradição de escrita. Em alguns casos, uma das raras sistematizadas. Perante a combinação de fatores, escrever em língua portuguesa não era propriamente uma escolha, mas uma espécie de condenação que colocava o escritor sem saída perante o dilema de recorrer à língua do colonizador para combater o colonialismo. Se lembrarmos com Angel Rama que a língua é o coração da escrita literária[6], avaliamos o peso do

6 . RAMA, Angel, "Dez problemas para o escritor latino-americano", in *Literatura e cultura na América Latina*, Sandra Guardini T. Vasconcellos e Flávio Wolf Aguiar (Org.), São Paulo, EDUSP, 2001, p. 47-109.

problema e as soluções resultantes da subversão da língua em suas normas com a exploração das virtualidades do sistema para fundar novas linguagens. Nesse processo os caminhos trilhados pelos modernistas em seu esforço para nacionalizar a língua portuguesa apresentavam-se como uma poderosa inspiração. Se para os brasileiros era importante romper com a "linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na linguagem passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder", como afirmou João Luiz Lafetá, em seu notável *1930: a crítica e o modernismo*[7], no caso das então colônias africanas, a tendência ganhava verticalidade tendo em conta que o desejo de ruptura inscrevia-se no programa de uma libertação maior. Ao ecoar a "língua errada do povo", a que se referiu Manuel Bandeira em "Evocação do Recife", a poesia angolana abria-se à fala do subalterno, como se pode ler em várias obras. O admirável "Makezu", de Viriato da Cruz, é um excelente exemplo:

"Kuakiè!!!... Makèzú, Makèzú..."

O pregão da avó Ximinha
É mesmo como os seus panos,
Já não tem a cor berrante
Que tinha nos outros anos.

Avó Xima está velhinha,
Mas de manhã, manhãzinha,
Pede licença ao reumático
E num passo nada prático
Rasga estradinhas na areia...

Lá vai para um cajueiro
Que se levanta altaneiro
No cruzeiro dos caminhos
Das gentes que vão p'wa Baixa.

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das "venidas de alcatrão"
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira.

— "Kuakiè... Makèzú... Makèzú..."
— "Antão, véia, hoje nada?"
— "Nada, mano Filisberto...
Hoje os tempo tá mudado..."

— "Mas tá passá gente perto...

7. LAFETÁ, João Luiz, *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 13.

Como é aqui tás fazendo isso?"

— "Não sabe?! Todo esse povo
Pegó um costume novo
Qui diz qué civrização:
Come só pão com chouriço
Ou toma café com pão...

E diz ainda pru cima
(Hum... mbundo kène muxima...)
Qui o nosso bom makèzú
É pra veios como tu".

— "Eles não sabe o que diz...
Pru qué qui vivi filiz
E tem cem ano eu e tu?"

— "É pruquê nossas raiz
Tem força do makèzú!..."[8]

Como se pode notar no belíssimo poema, era crucial incorporar essa língua que circulava pelas ruas e trazia em suas construções a negação da norma culta. Em procedimentos manifestos na sintaxe, no léxico, na transcrição fônica da prosódia, fica sugerida a identificação com a fala das pessoas mais simples da terra, aquelas tocadas mais fortemente pelas tentativas de espoliação da tradição da terra e, simultaneamente, a interdição ao universo cultural do invasor. Situados em uma espécie de limbo existencial, entre as dificuldades de acessar um novo código e a subalternização de suas referências, esses excluídos, em sua errância, são convocados em sua condenação e em sua resistência, vistos na compartimentação da cidade colonial. A necessária identificação com a periferia pressupunha a radicação na terra, aqui exercitada também na valorização de hábitos da tradição africana, de que o apego ao makèzú é a expressão.

A conversão da vendedora de rua, a chamada "quitandeira", em protagonista desse "enredo" é um exemplo da legitimação de personagens até então banidos da cena literária, personagens, que saltam das ruas das cidades africanas, gente pobre e obscurecida pela literatura colonial. É interessante notar como na composição da cena, com efeitos descritivos, são evocadas as matrizes da oralidade tão presentes nas culturas africanas e, com a narração de uma história na cadência dos versos, o poema atualiza uma proposta poética voltada para a diluição das fronteiras entre os gêneros literários. Aqui, emerge intensamente a dicção narrativa que também encontramos em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, para citar dois de nossos mais importantes modernistas. Em outras palavras, de algum modo, estamos diante de diversos níveis de ruptura. O compromisso assumido pela literatura com o desnudamento da alienação, espelhado nas inflexões assumidas pelo trabalho com a língua europeia, faz pensar no que foi identificado por Mário de Andrade como "abrasileiramento linguístico de combate[9]". Plasmando-se na linguagem, que articula a fala popular

8. FERREIRA, Manuel, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989, p. 46-47.
9. ANDRADE, Mário de, "O movimento modernista", *op. cit.*, p. 22.

e a estrutura do texto, a incorporação do universo periférico sugere a correspondência com o corpo das utopias que o Brasil projetava e a que os nossos escritores davam vida.

Presente em poemas dos angolanos António Jacinto, Aires de Almeida Santos e do já citado Viriato da Cruz, assim como também dos moçambicanos José Craveirinha e Noémia de Sousa, o enraizamento na terra seria projetado também na prosa de ficção. A obra de José Luandino Vieira, que integra a geração posterior em Angola, é, certamente, um exemplo da radicalização desse modo de nacionalizar a língua, convertendo-a em um espaço nada apaziguado de leitura e escrita do mundo. Também aqui, a intencionalidade é um ponto a ser destacado: sem colocar em causa a força do projeto estético que o mobilizava, Luandino teve sempre nítida a sua crença na diferenciação cultural como parte da luta política. Ainda que não tenha lido a famosa conferência de Mário de Andrade, na qual temos um balanço analítico da Semana e do Movimento, o escritor angolano partilha com o brasileiro, a convicção de que "o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintático[10]". Essa visão desdobra-se em procedimentos que desnudam a complexidade do debate e a imperiosa necessidade de criar mecanismos para enfrentá-lo a vários níveis.

Vivendo sob a atmosfera direta da empresa colonial, o autor de livros fundamentais como *Luuanda*, *Nós, os do Makulusu* e *João Vêncio — os seus amores*, vê a escrita como uma experiência vital para combater o império atacando alguns dos eixos em que ele se assentava: "Um só reino, uma só lei, uma só língua". Em sua obra ficcional multiplicam-se os sinais de 1922 que teriam, por fluxos diversos, desembarcado em territórios africanos e participado da viragem que se armou no conjunto das atividades literárias em Angola. Carlos Ervedosa, autor do incontornável *Roteiro da Literatura Angolana*, é peremptório ao reconhecer que aos angolanos "havia chegado, nítido, o «grito do Ipiranga» das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada[11]". Sem dúvida, o impacto do "grito" se prolongou no tempo e no espaço em marcas deixadas também em Cabo Verde e Moçambique: na constituição de temas e tópicos, assim como na elaboração da linguagem, os processos literários incorporaram criativamente o impacto dos textos que viajaram para o continente africano.

Na indicação desses dados com a sugestão de nomes e obras que testemunham a recepção dos influxos brasileiros entre os escritores africanos já teríamos a confirmação do diálogo entre as margens. No campo dessas relações, todavia, os fluxos e refluxos se multiplicam e novos roteiros podem ser analisados. Se não ficam dúvidas sobre o impacto da nossa Literatura na própria concepção de literatura e na construção da linguagem a ser cultivada no continente africano, observar a travessia na direção inversa pode ser um gesto produtivo na reavaliação do significado do nosso Modernismo e da sua famosa Semana para nós, e, principalmente, com ecos na nossa leitura desse país que não para de nos surpreender. Em sua barbárie e em sua grandeza, retomando a expressão já referida de Wisnik[12]. Mantendo o foco no desdobramento das viagens, com os olhos postos no trânsito entre os dois lados do Atlântico, sob a orientação de um importante nome da cultura brasileira na contemporaneidade, uma sugestão é eleger o mesmo Teatro Municipal como um espaço icônico da sobreposição da diferença cultural sobre a diversidade cultural[13], um dos males

10. *Ibid.*, p. 58.
11. ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985, p. 84.
12. WISNIK, José Miguel, "Semana de 22 ainda diz muito da grandeza e barbárie do Brasil de hoje", *op. cit.*
13. BHABHA, Homi, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1998.

da nossa sociedade para revermos o nosso presente. E, ao mesmo tempo, imaginar estratégias para a superação dos impasses determinados por esse passado que nos tem condicionado.

Em novembro de 2019, 97 anos após a encenação daquele grupo de artistas e intelectuais interessados em consagrar um novo espírito e semear uma reviravolta artística no país, escolhido por Emicida, o Teatro Municipal abrigou um espetáculo musical que colocava em cena precisamente sujeitos culturais cuja presença fora diluída e/ou objetificada, na Semana de três dias que ainda provoca tanta celeuma. Com a escolha desse artista tão afinado com o nosso presente, o Teatro Municipal abriu-nos a chance de aprofundar não só as redes de conexão entre o Brasil e a África, mas também entre o Brasil e o Brasil. A qualidade do espetáculo, que nos conta de algum modo como o rap, o break e o grafite fundaram uma base para a consciência da desigualdade, do racismo e da exclusão, tornou mais visíveis os processos de apagamento da participação dos afro-brasileiros na memória nacional. A crucial presença da África na nossa vida reclama uma reescrita da história do Brasil, assumindo e celebrando a participação de atores ainda marginalizados. A abertura a outro público da casa identificada com a elite paulistana, cuja fortuna resultou da produção do café — plantado e colhido majoritariamente com trabalho escravo, deixa fora de dúvida que um dos objetivos que "Emicida propõe em «AmarElo — É tudo pra ontem» é reivindicar espaços de validação cultural injustamente interditados aos negros, como o Municipal. […] A tarefa tardia e fundamental de nos revelar o que já sabemos se complementou com a realização do documentário «AMAR ELO — Tudo é para ontem»[14]". Conduzidos pela uma saudável mescla de arrojo e didatismo, que é a base do documentário[15], pensamos no conceito de "local de cultura", que nos ajuda a discutir a construção e a veiculação de narrativas que, em consonância com discursos de poder, reiteram a hierarquia entre colonizador e colonizado.

Da combinação do efêmero do espetáculo com a realização do filme, que possibilita a multiplicação da mensagem, resulta um material consistente para esse exercício de releitura de um processo histórico que tem interditado o reconhecimento das assimetrias em nossa formação social e cultural. Sem negar a força do Modernismo e da Semana na renovação das artes, Emicida recorda que 1922 é também o ano em que um grupo de músicos negros brasileiros, os "Oito Batutas", embarca para Paris em uma excursão de enorme sucesso, levando para fora do país um patrimônio baseado na herança africana. Integrado por nomes que se tornaram ícones da Música Popular Brasileira, como Donga e Pixinguinha, o conjunto formado no Rio de Janeiro reflete a preocupação com a constituição de nossa identidade cultural, tendo recolhido em várias viagens pelo Brasil material que seria inserido na obra *Na pancada do ganzá*, de Mário de Andrade, que nunca foi publicada.

O paralelo entre a organização da Semana e a agenda dos "Oito Batutas" na Europa, evocado pelo músico acena com a hipótese de uma visão mais abrangente, se contrapõe ao sectarismo ainda dominante na nossa cena cultural. A partir do episódio da jornada internacional do grupo de instrumentistas cariocas podemos acessar o contexto parisiense então pontuado por uma inquietação fecunda na recepção de produtos culturais associados à África e aos negros. Tal dispo-

14. DE JESUS, Augusto Martins, "Emicida: AmarElo — É Tudo pra Ontem — o discurso dos excluídos e a reivindicação de espaços culturais fechados no contexto da negritude brasileira", *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 19, nº 42, 2021, p. 327—332. 27 de dezembro de 2022. revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19308.

15. EMICIDA, *AmarElo — É Tudo Pra Ontem*, 2020, Fred Ouro Preto (dir.), Netflix (dist.).

sição, que seria consagrada na famosa Missão Dacar-Djibouti, protagonizada por Marcel Mauss e Michel Leiris, entre 1931 e 1934, já podia ser sentida na década de 1920, conforme assinala James Clifford, que, aliás, cita o próprio Leiris sobre "O som pulsante dos banjos" e "a sensual Josephine Baker[16]". Ao contrário, aqui o selo da inferioridade sociocultural que se colava às atividades dos negros não poupou os "Oito Batutas" que, desde a sua fundação, viram-se no centro de muitas polêmicas. Rafael Bastos é firme ao observar que o "fato de serem em sua maioria negros e o tipo de música que faziam eram motivos para controvérsia[17]". Sua pertença racial e o seu trabalho significavam "para muitos uma desqualificação em termos de uma pretensa universalidade, equacionada com o cânone da música clássico-romântica ocidental e um veredicto de provincianismo[18]". Se na França a fascinação pela África, também sentida em manifestações culturais identificadas pela origem, além da vanguarda artística e de áreas da antropologia, tocou a classe média parisiense aqui, não obstante a dimensão muito mais forte do patrimônio africano entre nós, não se notou uma correspondência. Nessa espécie de oclusão tão frequente podem ser explicadas as lacunas que hoje, serenamente, podemos detectar na missão de revolucionar o campo artístico abraçada pela nossa vanguarda intelectual de 1922. Nem mesmo o êxito dos nossos músicos na capital universal da cultura foi suficiente para fazer ouvir a inegável contribuição das margens.

O tom firme e equilibrado do Emicida ao se referir aos nomes que organizaram a Semana também se manifesta na defesa das referências que urge resgatar. Nesse compasso, ele chega a escritores africanos que faziam parte das gerações que souberam receber a inspiração brasileira, como a moçambicana Noémia de Sousa, autora de poemas explicitamente povoados de marcas brasileiras, como "Samba" e "Poema para Jorge Amado", assim como de "Súplica", declamado por ele em várias ocasiões. Ao trazer a voz da escritora de *Sangue Negro*, coletânea somente publicada no Brasil em 2016[19], o músico e performer cultiva o encontro com um repertório subalternizado pelas elites intelectuais ainda voltadas preferencialmente para o continente europeu com cujo relógio procuraram acertar as horas da cultura nacional há cem anos atrás. Cumprindo o itinerário inverso da viagem que os nossos escritores fizeram, Emicida busca elementos que nos ajudem a reequilibrar a balança dos elementos que nos estruturam culturalmente. E podem alterar a ordem tão hierárquica dos valores que nos organizam.

Um século depois, embora não se possa acreditar que avançamos muito no capítulo da interlocução com as margens, fora do quadro de militância envolvida com a pauta identitária, a surpresa pode vir das páginas de escritores brasileiros bastante representativos. Dois interessantes exemplos encontramos em Bernardo de Carvalho e em Milton Hatoum. No que diz respeito ao primeiro podemos referir o jogo especular estabelecido entre o seu *Nove noites* e a narrativa *Os papéis do inglês*, do angolano Ruy Duarte de Carvalho[20]. Em 2001, em uma resenha para um jornal, o ficcionista brasileiro destacava alguns procedimentos atualizados pelo angolano que seriam por

16. CLIFFORD, James, *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2011, p. 126.
17. BASTOS, Rafael, "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, nº 58, 2005, p. 179
18. *Ibid.*
19. SOUSA, Noémia de, *Sangue Negro*, São Paulo, Kapulana, 2016.
20. CARVALHO, Bernardo, "A ficção hesitante (Resenha de Os papéis do inglês, de Ruy Duarte de Carvalho)", *Folha de São Paulo*, 06 de janeiro de 2001. 2 de abril de 2023. www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200113.htm.

ele incorporados em *Nove noites*, questão que vem sendo objeto de atenção de estudiosos brasileiros e não só[21]. O movimento de Bernardo Carvalho introduz um dado instigante no plano do comparatismo das literaturas em português, na medida em que opta por patentear laços fora dos espaços consagrados e elege como referência uma obra fora do centro.

Cerca de dez anos depois, em *A noite da espera*, de Milton Hatoum, no enredo sedutor da narrativa a ponte com as Literaturas Africanas arma-se a partir de uma pergunta feita por um personagem, um diplomata progressista, a um grupo de jovens envolvidos no projeto de publicação de uma revista cultural em Brasília, onde vivem sob a atmosfera asfixiante da ditadura. No romance, que se debruça sobre o processo de formação de Martin, o Embaixador, que é também pai de um dos moços, em reunião à volta da criação da Tribo, indaga: "A revista de vocês vai publicar literatura africana?[22]". Por insólita no percurso da literatura brasileira, a passagem merece a longa citação da cena:

> Não tinha lido a obra desses poetas, nem sequer os conhecia. O embaixador ergueu o queixo para Fabius: "Meu filho já viu esses livros, mas não leu nenhum. Você pode ficar com o romance de Flaubert e com o livro de contos de Luandino Vieira. Depois me devolva os volumes de poesia.
>
> [...]
>
> Li os contos de Luandino Vieira, depois usei os dicionários da Encontro para ler poemas de Apollinaire, Wallace Stevens e Auden; passava de um livro para outro, sem saber qual era o mais difícil. Encontrei "Les Déserts de l'amour" num livro de Rimbaud[23].

A inquietação causada pela pergunta também atinge o leitor do romance, pouco familiarizado com o repertório africano e com qualquer referência a escritores como José Luandino Vieira. A citação do ficcionista angolano, ao lado de autores da França e da Inglaterra, revela a possibilidade de uma quebra na rigidez que dominava o olhar e pautava a hegemonia da literatura do hemisfério norte. O registro do nome de Luandino, entre o texto e o contexto, promove um choque muito produtivo para a configuração de novas perspectivas dialógicas para a vida literária no Brasil. Para além da pauta identitária, fundamental em uma sociedade crivada pelo racismo, a figuração de um autor inscrito na periferia em situação de igualdade com aqueles reconhecidos no grande panteão remete a uma noção de insurgência muito compatível com a prática da subversão que deve ser própria da literatura.

A associação dos 200 anos da nossa independência política com os cem anos da Semana de Arte Moderna, esse evento indissoluvelmente ligado ao Modernismo, tem produzido debates interessantes e necessários, aquecendo ainda mais a atmosfera social em que vivemos. Excessos à

21. MORAES, Anita Martins, "Ficção e etnografia: o problema da representação em *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, e *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho", *Via Atlântica*, São Paulo, 21, julho de 2012, p. 155-172; MICELI, Sonia, *De cartas e mapas: livro, viagem e paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho*, Tese de Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, 2017.
22. HATOUM, Milton, *A noite da espera*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 68.
23. *Ibid.*, p. 70-72.

parte, podemos encarar o momento como uma oportunidade importante para olharmos com coragem para a nossa trajetória como nação e para avaliarmos os projetos de literatura e de sociedade com que nos defrontamos, tendo em conta a circulação de outros dados e a atuação de outros sujeitos. No campo prático e no domínio do imaginário. O apelo/advertência do Emicida não nega os mentores da Semana, mas recorda os "Oito Batutas" e retesa o arco do nosso patrimônio cultural. A preocupação insinua-se no romance de Hatoum que se afasta do preconceito na formulação de uma pergunta que merece ser replicada por nós, porque ela também propicia a amplitude de diálogo que as margens continuam a reclamar.

II/ Varia

Vida, literatura, melancolía y teatro en *Telón de boca* de Juan Goytisolo

Samuel Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Telón de boca* de Juan Goytisolo es un texto sobre la metafísica universal del ser humano en torno a la vida y la literatura como medio para catalizar de la mirada melancólica del protagonista —del autor y el lector también— acerca del teatro de la vida, más allá del telón de boca que abre y cierra esta función. Por ello, analizaré primeramente la relación entre vida y literatura, aludiendo con frecuencia a un ensayo autobiográfico esclarecedor para comprender la idiosincrasia de este texto, *Coto vedado*. A continuación, desarrollaré la vinculación entre literatura y melancolía —eje de este estudio— y, finalmente, la concepción de la vida como teatro —vivido, soñado, reprimido y odiado—, tras cuyo telón de boca el protagonista melancólico anhela una verdad acaso peligrosa sobre la vida, sobre la muerte. Emplearé herramientas multidisciplinares de carácter literario, narratológico, filosófico y psicoanalítico.

Palabras clave: Juan Goytisolo, Vida, Literatura, Melancolía, Teatro.

Résumé : *Telón de boca* de Juan Goytisolo est un texte sur la métaphysique universelle de l'être humain autour de la vie et de la littérature comme moyen de catalyser le regard mélancolique du protagoniste — de l'auteur et du lecteur aussi — sur le théâtre de la vie, au-delà du rideau de scène qui ouvre et ferme cette pièce de théâtre. Dans cette perspective, j'analyserai d'abord la relation entre la vie et la littérature, en me référant essentiellement à un essai autobiographique éclairant pour comprendre la particularité de ce texte, *Coto vedado*. Ensuite, j'approfondirai le lien entre la littérature et la mélancolie, l´axe de cette étude, et enfin la conception de la vie comme théâtre —vécu, rêvé, réprimé et détesté —, derrière le rideau duquel le protagoniste mélancolique aspire à une vérité peut-êtredangereuse sur la vie,

sur la mort. Je prendrai appui sur des outils multidisciplinaires à caractère littéraire, narratif, philosophique et psychanalytique.

Mots-clés : Juan Goytisiolo, Vie, Littérature, Mélancolie.

Abstract: *Telón de boca* by Juan Goytisolo is a text about human beings' universal metaphysics on life and Literature as a way to catalyse the melancholic glance of the protagonist —of the author and of the reader too— about the drama of life, beyond the front curtain which opens and closes this performance. For this reason, firstly I will analyse the connection between life and Literature, alluding frequently to an autobiographical essay, *Coto vedado*, which clarifies the idyiosincrasy of this text. Secondly, I will explain the link between Literature and melancholy —the central concept of this paper— and finally, the idea of life as a performance —lived, dreamt, repressed and hated—. Behind its front curtain, the melancholic protagonist desires a (perhaps) dangerous truth about life, about death. I will use multidisciplinary tools: literature, narratology, philosophy and psychoanalysis.

Key words: Juan Goytisolo, Life, Literature, Melancholy, Performance.

1 - Literatura y vida

La Literatura es vida. Vida estetizada, ordenada, fijada sobre el papel, pero vida al fin y al cabo. No puede entenderse la Literatura sin tener en consideración al ser humano de carne y hueso, que piensa pero, sobre todo, siente. "¿Cabe acaso el conocimiento puro, sin sentimiento, sin esta especie de materialidad que el sentimiento le presta?[1]". La Literatura —vida estéticamente organizada en palabras— , da "un salto de las ideas *pensadas* a las ideas *sentidas*[2]". El escritor tamiza así la vida en palabras que se desvanecen, que son mentira.

Sin embargo, son las palabras engarzadas, las historias, las portadoras del sentido contradictorio del ser humano. El autor, en un particular acto de amor —en primer lugar a sí mismo—, nos ofrece sus mentiras, que nos acercan a una verdad incognoscible. Y es que "para que entiendas, para darte mi vida, tengo que contarte un cuento; y hay tantos y tantos cuentos: cuentos de la infancia, cuentos de la escuela, amor, matrimonio, muerte, etc., y ninguno de ellos es verdad[3]". Deberíamos buscar tal vez, como Bernard, un lenguaje elemental, palabras "sueltas", "inarticuladas", despojadas de "frases hermosas, floridas, ridículas[4]". Por eso, "cuando da la impresión de que las cosas son extraordinariamente dignas de confianza, desnúdalas y contempla su banalidad, y quítales el cuento con que se solemnizan[5]".

1. UNAMUNO, Miguel, *Niebla*, Barcelona, Bibliotex, 2001, pág. 77.
2. VAZ DE SOTO, José María, *Despeñaperros*, Espasa Calpe, 1988, pág. 25
3. WOOLF, Virginia, *Las olas*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 324.
4. *Ibid.*, págs. 324-325.
5. MARCO AURELIO, *Meditaciones*, Madrid, Alianza, 2013.

Juan Goytislo (1931-2017) nos ofrece en *Telón de boca* (2003) un testamento metafísico y literario sobre la vida, sobre la muerte. Desprovista de la erudición y complejidad narratológica de textos anteriores, su penúltima novela destila pureza de pensamiento a través de la lúcida mirada del protagonista melancólico, inmerso en el duelo tras la muerte de su esposa. De narrador extradiegético y heterodiegético salvo el cuarto capítulo, narrado en primera persona por una supuesta divinidad —en realidad alter ego autoproyectado—, se mantiene fiel al pensamiento y al sentimiento del protagonista.

Podría considerarse *Telón de boca* precisamente como la literaturización de la propia vida de Goytisolo. Así lo afirman, entre otros, Ángel García Galiano, para quien *Telón de boca* no es "como una novela, se trataría, más bien, de una coda luctuaria y onírica a sus dos tomos autobiográficos [*Coto vedado*, 1985 y *En los reinos de taifa*, 1986][6]". Sin embargo, me decanto más bien por el punto de vista de Stanley Black: "*Telón de boca* es ficción autobiográfica solo en el sentido de ser otra manifestación, quizá la más depurada y poética, de la primacía de la literatura como una faceta constitutiva y no meramente representativa de la identidad del autor[7]". Mas, ¿no es acaso autobiográfica toda producción literaria? El propio Goytisolo explica el modo en que la Literatura se alimenta de todo cuanto rodea al escritor:

> La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatoria con lecturas, fantasías e imágenes, en virtud de un ars combinatoria de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria, iluminaciones súbitas, corrientes alternas[8].

Así, *Telón de boca*, aun partiendo de una base biográfica, (re)construye una vida estéticamente organizada mediante palabras. Como señala Black, "tenemos la impresión de cambiar de una escritura sobre el pasado a la creación de un nuevo presente en el acto de escribir[9]". Y es que, "¿quién escribía de verdad aquella página? ¿El autor sesentón inclinado a su mesa de trabajo o el niño ignorante que asistía por vez primera en su vida al derrumbe de un sueño y el fin abrupto de una esperanza?[10]".

A este respecto, Diana Checa Vaquero sostiene que "casi desde el principio el ámbito de la memoria se va filtrando y encontramos algunas referencias a su infancia, eso sí, considerando que ese sujeto recordado ya constituye una extensión de su yo, o un desdoblamiento[11]". Por este motivo, "no sabía si era él mismo o un doble, o si un tercero (¿él?) atisbaba a los otros desde un lugar oculto[12]". De ahí la alternancia en la voz narrativa, pues escribir supone ponerse en cuarentena, reflexionar y cuestionarse a uno mismo. Goytisolo entiende así la Literatura como un yo escindido:

6. GARCÍA GALIANO, Ángel, *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pág. 13.
7. BLACK, Stanley, "Autobiografía y ficción en *Telón de boca*", *República de las Letras*, CIII, 2007, pág. 142.
8. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pág. 9.
9. BLACK, Stanley, "Autobiografía y ficción…", *op. cit.*, pág. 140.
10. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, Barcelona, El Aleph, 2003, pág. 108.
11. CHECA VAQUERO, Diana, *Historia de una disidencia: memoria y ficción en la obra de Juan Goytisolo*, Tesis doctoral dirigida por Ángel García Galiano, Universidad Complutense de Madrid: 2017.
12. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 63.

"*tú, yo, aquel juan goytisolo repentinamente avergonzado de su papel, del abismo insalvable abierto de pronto entre la realidad y las palabras*[13]". De ese abismo — melancólico— surgen las ideas, fijadas sobre el papel tras un proceso de destilación intelectual, una "cuarentena":

> El proceso de la creación novelesca, ¿no es una cuarentena? Durante el lapso necesario a la composición de la obra, el autor ¿no debe retraerse del mundo y establecer en torno a él su material de trabajo un auténtico cordón sanitario, con protección y barreras? El poder contaminador de la escritura, del que es la primera víctima antes de convertirse en instrumento, ¿no impone un retiro similar al de los reclusos de un lazareto o monjes de clausura poseídos por Dios? [...], ¿no exige la condensación de todo ello en un locus mental cuidadosamente dispuesto para incubar la enfermedad contagiosa e impedir su dispersión prematura? Como las otras epidemias, la germinada en el caldo de cultivo del novelista busca, pasada la cuarentena, su natural prolongación en la figura receptiva del lector, destinatario de su propuesta infecciosa y fecunda. Desde el momento en que este asume el riesgo de la aventura, vive la cuarentena él mismo, aislado del mundo en su propia burbuja, absorto en el gozo de la contaminación. ¡Cuarentena del autor, cuarentena del lector, cuarentena del libro, indispensables a la acción energética, transformativa de la palabra escrita![14]

La Literatura, en comunión con la vida, se establece así como "cuarentena", un espacio de catártico en el que incubar una enfermedad necesaria, la estetización de la vida. De hecho, "la enfermedad [...] es el principio creativo en sí y manifiesta la inevitable fragilidad de la existencia[15]". Representa acaso un "sustituto laico del sacramento de la confesión[16]" en el que el autor desnuda su vida vivida, soñada, reprimida, odiada. Mas, ¿por qué escribir? Por "no permitir que cuanto amas, tu pasado, experiencia, emociones, lo que eres y has sido desaparezcan contigo, resolución de luchar con uñas y dientes contra el olvido[17]". Así, "escribe, escribe sobre mí todavía, escuchaste. ¡Únicamente tu atención y la de quienes te lean podrá en adelante mantenerme en vida![18]" le dice al autor-narrador de *La cuarentena* su difunta amiga. Sin embargo, como afirma Kundera a propósito de *Telón de boca*, "siempre acude el escándalo del olvido a borrar caritativamente el escándalo de la repetición[19]", la repetición de una vida —de todas las vidas— vinculada inexorablemente al olvido, pues "el olvido es parte integrante, marco y núcleo del recuerdo, razón de la memoria[20]".

Goytisolo es plenamente consciente del engaño de la memoria: "¿Es función de la memoria involuntaria conservar las impresiones soterradas que el mecanismo del recuerdo destruye?[21]". Para él, la memoria es un ejercicio de (re)construcción desde el presente, infiel a los hechos

13. *Id.*, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 138.
14. *Id.*, *La cuarentena*, Milán, Mondadori, 1991, págs. 85-86.
15. FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pág. 304.
16. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 40.
17. *Ibid.*, pág. 29.
18. *Id.*, *La cuarentena*, pág. 110.
19. KUNDERA, Milan, "Telón de boca", *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, CIII, 2007, págs. 176. dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=6985
20. BRAUNSTEIN, Néstor Alberto, *Memoria y espanto o El recuerdo de infancia*, México, Siglo XXI, 2008, pág. 14.
21. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 152.

recordados, de modo que "la fidelidad de la impresión que evocas exige una dosis prudencial de recelo[22]". Explica así el proceso creativo en relación a la memoria:

> Más tarde empiezas a ordenar tus sentimientos e impresiones, plasmarlos en la página en blanco, vueltatrás sincopado, a bandazos, sujeto a los meandros de la memoria, imperativo de dar cuenta, a los demás y a ti mismo, de lo que fuiste y no eres, de quien pudiste ser y no has sido, de precisar, corregir, completar la realidad elaborada en tus sucesivas ficciones[23].

La Literatura teje todas las posibilidades de vida —vivida, soñada, reprimida y odiada—. Y es que "no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente[24]". La Literatura permite así "precisar, corregir, completar la realidad elaborada en [...] sucesivas ficciones", en este caso las de Goytisolo. No obstante, en nuestro análisis no nos detendremos en las posibles semejanzas entre la vida de Goytisolo y el protagonista —algunas de ellas evidentes, como el fallecimiento de su esposa Monique Lange en 1996 o el de su propia madre en 1938, y el posterior duelo—. En esta deliciosa *nouvelle* de ciento una páginas desarrollada en cinco capítulos sin título, de unas veinte páginas cada uno excepto el último, a modo de epílogo, de nueve páginas, "no hay guion ni historia. Ni el libro tiene más argumento que esa nueva etapa de la vida del hombre[25]", caracterizada por la pérdida del referente afectivo y el sinsentido. En consecuencia. "ahora el horizonte está vacío[26]" y el personaje se sumerge, aún más, en el abismo existencial, en la melancolía.

2 - Literatura y melancolía

"*La lucidité est la blessure la plus proche du soleil*". Con esta cita de René Char comienza Goytisolo a modo de frontispicio *Coto vedado*. En *Telón de boca* encontraremos la cristalización en la ficción de un lúcido viaje, como el de Dédalo e Ícaro, en busca de la libertad. Como ellos, el protagonista está encerrado en el abismo existencial del sinsentido, que en su caso le sumerge en la depresión:

> Durante meses había perdido el sueño. Las pastillas a las que se habituó hacía tiempo que no surtían ningún efecto ni siquiera al triplicar la dosis de tranquilizante. Su amigo farmacéutico le había prevenido contra el peligro de la adicción y sus consecuencias para la memoria. Él pensaba al revés: la desmemoria le ayudaría a salvar el bache[27].

22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, pág. 29.
24. ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, 1*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pág. 45.
25. KUNDERA, Milan, "Telón de boca", *op. cit.*, pág. 175.
26. *Ibid.*
27. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 13.

Tras la muerte de su esposa, la vida, que ya antes le parecía absurda, deja el horizonte vacío de expectativas. Su muerte le devuelve a la de otro ser querido, su madre: "la interrupción brusca de su vida afectiva había hecho aflorar a su conciencia la realidad de la muerte materna escamoteada medio siglo atrás. Para alcanzar el punto doloroso de la herida reciente, concluyó, debía volver a la antigua[28]". Inicia así un viaje liberador pero, para ello, debe sumergirse en el dolor, en el abismo de la existencia y el sinsentido. Esas son las premisas del sujeto melancólico.

La melancolía —la *melas kholé* o bilis negra de los griegos— puede ser la enfermedad que imposibilita el pensamiento y la acción, pero también, y sobre todo, el espíritu crítico del ser humano autoconsciente de su propia finitud: "Somos quimeras o espectros soñados por algo ajeno, llámalo azar, contingencia o capricho. Tú naciste muerto y perteneces al reino de las sombras[29]". Tal y como el propio autor explica en sus obras completas, "en *La cuarentena*, frente a la desolación de la muerte de su amiga, el personaje se refugia en la belleza de la expresión mística y su quimérica trascendencia. En *Telón de boca*, el fallecimiento de la esposa actúa en sentido inverso: el de la toma de conciencia de una definitiva extinción[30]".

La contingencia —la irremisible y "definitiva extinción" de la vida— es el origen del dolor del melancólico. Así nos lo recuerda Goytisolo desde el paratexto al inicio *Telón de boca*, con una cita de la novela *Haxi Murad* de Tolstoi: "El cardo magullado que vi en medio del campo me trajo a la memoria esta muerte[31]". En el prólogo de Tolstoi, el narrador evoca un campo arrasado por un carro, en medio del cual contempló un cardo tronchado, erguido, desafiante. Para el protagonista de *Telón de boca* "su destino —el de ella, de él y todos los descendientes de la Caverna— sería el del cardo cuya imagen obsesionaba a Tolstói[32]". La vida, por tanto, implica muerte. Es un ciclo repetitivo de contrarios: "La creación era también una destrucción de ilimitada y feroz violencia[33]". Como ya exploró Igor Stravinsky en *La consagración de la primavera* (1913), la belleza de las flores esconde raíces retorciéndose dolorosamente bajo la tierra: "dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires[34]".

La belleza, la vida, exigen dolor, exigen víctimas: "La muerte que consumía a los cuerpos desde que brotó la vida en el planeta era un simple reflejo del canibalismo galáctico, de los astros vorazmente engullidos en remolinos de un vórtice sin fin. Su propia existencia, ¿no era ya el brillo falaz de una estrella extinta?[35]". El cardo enhiesto es paradigma de ese brillo falaz, en mitad de la desolación, próximo él mismo a la definitiva extinción, pues "cada organismo vivo cumplía su ciclo más o menos largo y se extinguía. Solo que las especies vegetales y animales no sabían que se extinguían, y la suya —la inhumana— sí[36]". De ahí el dolor, la melancolía por la autoconsciencia de la muerte propia y ajena. El viaje tiene un único destino. Al cardo, al protagonista — al autor, y al lector — les espera la muerte. Entonces,

---

28 . *Ibid.*, pág. 14.
29 . *Ibid.*, pág. 77.
30 . *Ibid.*, pág. 21.
31 . *Ibid.* pág. 7.
32 . *Ibid.*, pág. 29.
33 . *Ibid.*, pág. 39.
34 . BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, París, Librairie José Corti, 1947, pág. 3.
35 . GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 40.
36 . *Ibid.*, pág. 18.

> ¿Por qué la gente se obstinaba en reproducirse y atestar aquel planeta de menguados recursos? ¿No sabían que el afán iluso de perdurar era fuente de nuevos desastres y que la marcha del mundo le conducía a la ruina? ¿Qué déspota lúcido tendría por fin la honradez y el valor de proclamarlo y de esterilizar de una vez la totalidad de sus súbditos?[37]

¿Por qué procrear? Por el ansia de inmortalidad, de proyectarse más allá de nuestro cuerpo y nuestra mente, de vivir tras la muerte, aunque solo sea en el recuerdo de los vástagos. La tendencia biológica a la perpetuación de la vida por un lado, y por el otro la consciencia del sufrimiento y la muerte ineluctables producen un desgarro, "qui est à l'origine de toutes les formes du mal de vivre[38]". Así, el ansia de inmortalidad es fuente de melancolía, pero también "el impulso sublime que la define y que hace de ésta mucho más que un estado patológico o que un estado de ánimo[39]", de modo que "se aúnan la experiencia de la negatividad interna del mundo y el impulso de trascendencia, elementos definitorios de toda melancolía[40]". El melancólico es el "déspota lúcido" que proclama una verdad dolorosa e inaceptable, como el viejo sileno: "Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir ante todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no *ser*, ser la *nada*. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es… morir pronto[41]". Por eso, nuestro protagonista decide al menos no contribuir a la "procreación inútil[42]": "(Él no había querido nunca tener descendencia, asumir la responsabilidad de una existencia abocada a una irremediable condena, y ella había respetado su voluntad. Buenos o malos, los libros serían sus hijos)[43]". La Literatura se convierte así en su particular instrumento de proyección para atisbar la trascendencia.

La Literatura es portadora de esta unión de contrarios: vida y muerte, infinitud y finitud. Para el protagonista melancólico, la lectura (de Tolstoi) le transporta a la "epifanía de un mundo infinitamente más bello y atrayente que el suyo, y del que no se separaría ya[44]". Como sostiene Földényi, "el hombre no ha nacido para aceptar el mundo, sino para crear el suyo propio, por lo que las cosas dadas y las creadas constituyen una unidad inseparable[45]". Cual Dédalo, el protagonista de *Telón de boca* teje sus alas en el papel, listo para abandonar la Caverna, y se prepara para el vuelo: "la literatura permitía vivir por procuración. Los personajes de Tolstói plasmaban sus sueños de una vida más varia e intensa[46]". La Literatura se ofrece así como vida potenciada, destilada, sobre el papel. Trasciende nuestra propia existencia: "La multiplicación de los mundos al alcance de su curiosidad fue el premio condigno a la voracidad de las lecturas […]. La literatura unía y destilaba

37. *Ibid.*, pág. 57.
38. MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la depression*, París, Éditions de la Martinière, 2003.
39. HIGUERA ESPÍN, Javier, "El Quijote y la melancolía", *Arbor*, CLXXXIX, 760, 2013, pág. 4.
40. *Ibid.*, pág. 4.
41. NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pág. 58.
42. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 58.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*, pág. 45.
45. *Ibid.*, pág. 222.
46. *Ibid.*, pág. 46.

la esencia [...]. La evasión era posible sin moverse de sitio[47]". "La multiplicación de mundos" implica también una multiplicidad de sujetos, (re)construidos tanto por el escritor como por el lector.

Goytisolo —creador— y el protagonista —lector, como nosotros— comparten creatividad, consistente, según indica Jackie Pigeaud en su edición a *El hombre de genio y la melancolía* de Aristóteles, en "una pulsión a ser diferente, en una irreprimible incitación a convertirse en otra persona, a convertirse en todos los demás[48]". Bajo esta premisa, "no es posible ser uno mismo en profundidad y creador a la vez, más que siendo otro, dejándose convertir en otro; de esta manera uno pude imitar mejor a todos los personajes y a todos los seres[49]". Su viaje (literario) le conduce al fin a la libertad: "Entonces descubrió que la libertad se hallaba sólo en los libros[50]". Mas, recordemos, la belleza, el arte, la vida, exigen dolor, exigen víctimas:

> La obra de arte en proceso de creación [...] lo condena [al autor y al lector] a la soledad, lo destruye, pero a cambio lo eleva de este mundo para que salga de las fronteras del tiempo y del espacio y pueda contemplar otro mundo tan real y tan existente como nuestro hogar acostumbrado, para que mire desde la distancia este hogar y reordene desde lejos este mundo[51].

Nuestro protagonista se refugia así en una soledad destructora: "la lectura impregnadora de los místicos acentuó aún su propensión al hermetismo y al alejamiento de la vida social. Su misantropía, ¿era un revulsivo contra el mundo confortable y pasablemente satisfecho en el que moraban?[52]". Melancólico contumaz, el protagonista se rebela contra "el mundo confortable y pasablemente satisfecho", propulsor de una felicidad edulcorada. Al mismo tiempo, intenta ordenar las piezas de un puzle sin sentido dando nombre a cuanto le rodea: "Nombrar las estrellas era la manera más rápida de poseerlas[53]". El escritor, como el lector, a través de la Literatura resuelven en abstracto conflictos existenciales que, tal vez, de otro modo les destruirían. El deseo de posesión a través de la palabra podría radicar en un profundo desarraigo que en el protagonista —y en el autor— se traduce en múltiples viajes en busca de una Ítaca inalcanzable: "El día en que solté al fin amarras, mentalmente vivía fuera. Cuando uno se va es porque ya se ha ido[54]". Y es que esos nuevos lugares le recordarán que no posee nada más que su pasado, pese a su esfuerzo por "borrar el estigma de mi procedencia extranjera[55]". De hecho, para Gonzalo Sobejano "el núcleo fundamental de la personalidad y la obra de Juan Goytisolo [es] la búsqueda de la pertenencia[56]", perceptible ya en *Señas de identidad*, en donde se aprecia "la obsesión de no haber poseído nunca, o de haber perdido, el vínculo con el mundo al que su ser propiamente pertenezca[57]" (25).

47. *Ibid.*
48. ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía*, *op. cit.*, pág. 47.
49. *Ibid.*, pág. 49.
50. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 46.
51. FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, págs. 265-266
52. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 28.
53. *Ibid.*, pág. 39.
54. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 104.
55. *Ibid.*, págs. 211-212.
56. SOBEJANO, Gonzalo, "Juan Goytisolo: la busca de la pertenencia", in *Juan Goytisolo*, VV.AA., Madrid, Fundamentos, 1975, pág. 25.
57. *Ibid.*

La Literatura permite al menos "conjurar los signos del mundo, convenciones de un código repentinamente captados como un estorbo; deseo abismal de venganza contra un universo mal hecho; impulso liminar, efusivo ligado al binomio creación-descreación[58]". Vida y muerte, como dijimos, se unen en la Literatura. En su viaje hacia la luz, hacia la libertad, el protagonista contempla así la muerte autoinfligida como una respuesta hermosa al sinsentido de la vida.

"La muerte es hoy para mí/ como un camino llano,/ como la vuelta a casa después de un viaje", dice el *Diálogo de un desesperado con su alma*, un poema egipcio de entre 2190 y 2040 a.C. Nuestro protagonista transita ese camino de vuelta a la nada: "un buen día se decidió al fin. […] salía de viaje. […] La firmeza de su decisión excluía toda clase de sentimientos. Su pasado había sido abolido: él ya no era él sino una página en blanco. Sólo existía en el flujo del espacio y el tiempo[59]". Para Stanley Black "no está claro si "la página en blanco" se refiere a la nada, la no existencia o, al contrario, a la potencialidad de la página para la auto-escritura, la re-creación a través de la literatura[60]". Y es que "toda trascendencia se convierte en ficción, en mera representación sin sustancia, sin referente que la sostenga más allá de su ocasional interna. Y ni siquiera la obra misma de Goytisolo escapa a este poder destructivo[61]". El propio protagonista de *Telón de boca* reflexiona: "¿Qué diferencia había entre la acción del gusano voraz y la extinción de la página escrita?[62]". Entonces, ¿puede entonces la Literatura salvarnos del abismo?

Para Földényi "el objetivo de la obra de crear un mundo lleva al fracaso, a la futilidad, a la nada que anida en la existencia. Toda obra de arte importante es utópica porque despliega la nada que acecha en el aquí y ahora[63]". El alter ego deificado del protagonista define la "existencia" como "el paréntesis entre la nada y la nada[64]". Según afirma Unamuno en *Niebla*, "lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista[65]", de modo que

> El arte es ambiguo: es democrático porque todos pueden entrar, y aristocrático porque pocos pueden convivir con esta posibilidad y porque menos aún son capaces de recorrer el camino hasta el final y descubrir allí, al descorrer […] el velo que oculta la verdad de la poesía, la mirada amenazante de la nada. Estos pocos se abren a la melancolía[66].

Es esa la revelación del melancólico, plasmada en este caso sobre el papel. La lucidez del melancólico es la herida que lo aproxima a la cegadora luz de una verdad insoportable que, como a Ícaro, puede conducir a la destrucción. Así, "las obras maestras hacen al hombre casi tan desdichado como el amor: […] Prometen, pero al final no dan nada. Desearíamos fundirnos con ellas, incorporarlas a nosotros, pero nos rechazan y generan un anhelo que, carente de meta, no

58. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 67.
59. *Id.*, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 93.
60. BLACK, Stanley, "Autobiografía y ficción…", *op. cit.*, págs. 140.
61. TOPUZIAN, Marcelo, "La muerte del autor: iconoclastia y escritura en Telón de boca", in *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2007, París), Madrid, Iberoamericana, 2010, pág. 561.
62. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 58.
63. FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 154.
64. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 89.
65. UNAMUNO, Miguel, *Niebla*, *op. cit.*, pág. 168.
66. FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 156.

puede satisfacerse[67]". La Literatura materializa la *nostalgie d'unité*, el "appétit d'absolu et d'unité et l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable[68]". Y es que

> Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie. Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître[69].

Nuestro protagonista sufre por no poder descifrar el mundo: "le atormentaba la idea de dejar el mundo, no por el hecho natural de dejarlo sino por irse sin haber desentrañado un posible sentido: la supuesta experiencia le había extrañado de la vida y sus ritmos; el afán de conocimiento había concluido en desaprendizaje de todos sus saberes y certidumbres[70]". Termina siendo consciente de la futilidad de los principios erigidos en términos absolutos frente al peso del sinsentido. Para Nietzsche "todos los grandes espíritus son escépticos. […] Las valoraciones positivas y negativas de los hombres que tienen convicciones arraigadas han de ser puestas entre paréntesis. Las convicciones son cárceles. Tales hombres no ven lo bastante lejos[71]". Así, el protagonista cree que "la libertad y aislamiento serán la recompensa del creador inmerso hasta las cejas en una cultura múltiple y sin frontera[72]" frente al concepto vacío de "credo, patria, Estado, doctrina o civilización[73]".

En palabras de Unamuno, "existir como conciencia es, pues, vivir crucificado entre la nada y el todo[74]". No obstante, ese sinsentido no tiene por qué ser negativo:

> Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañablemente amoroso, de donde va a brotar el manantial de vida, de una vida seria y terrible[75].

El propio Goytisolo, citando *La realidad y el deseo* de Cernuda, valora la existencia de "esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida" (*El furgón de cola* 106), cuya tensión es "al menos para mí, fructífera[76]". "La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción[77]". La Literatura mueve nuestras pasiones porque no pretende dar respuestas sino exponer la duda, el abismo en el que la contradicción —finitud e infinitud, sentimiento y racionalidad— se une en un abrazo trágico. Como señala el propio Goytisolo, "no vislumbrábamos otra salida a nuestras dudas e inquietudes que a través de la creación[78]".

---

67. *Ibid.*
68. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essaie sur l'absurde*, París, Gallimard, 2016, págs. 75-76.
69. *Ibid.*, pág. 75.
70. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 18.
71. NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Busma, 1982, pág. 101.
72. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 38.
73. *Ibid.*, pág. 28.
74. UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pág. 28.
75. *Ibid.*, pág. 139.
76. GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*. París, Ruedo Ibérico, 1967, pág. 106.
77. UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico…*, *op. cit.*, pág. 58.
78. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 159.

No en vano, "la razón es siempre una fuerza reguladora, no es nunca en sí una fuerza creadora; la verdadera creación reclama siempre la presencia de una ilusión[79]". Con gran acierto, María Zambrano asevera que

> Supone la novela una riqueza humana mucho mayor que la Filosofía, porque supone que algo está ahí, que algo persiste en el fracaso; el novelista no construye ni añade nada a sus personajes, no reforma la vida, mientras el filósofo la reforma, creando sobre la vida espontánea una vida según pensamientos, una vida creada, sistematizada. La novela acepta al hombre tal y como es en su fracaso, mientras la Filosofía avanza sola, sin supuestos[80].

Es más, "el hecho de que la realidad haga sufrir significa que se es una realidad *fracasada*[81]". La Literatura, el Arte, son por tanto necesarios, pues permiten proyectar nuestra desesperación en la obra creada.

> Nuestros lazos sentimentales, la intolerable intensidad de nuestro duelo, nos inclinan a rehuir y evitar a los nuestros todo peligro. Excluimos así toda una serie de empresas peligrosas [...]. Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y el teatro una sustitución de tales renuncias. En estos campos aún encontramos hombres que saben morir e incluso matar a otros. Sólo en ellos se nos cumple también la condición bajo la cual podríamos reconciliarnos con la muerte[82].

Nos situamos ante una catarsis estética, ya que "acaso contribuya en no menor medida a este resultado [el placer estético] que el poeta nos habilite a gozar en la sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías[83]". Tal y como desarrolla Ramón Andrés a propósito de la tragedia griega —que se extrapola al Arte en geneal—

> El público —tanto el lector como el espectador— se acostumbró a "ver morir" a sus héroes, convertidos una y otra vez en la encarnación de las proyecciones personales, las de cada uno, figuras que mostraban a todos la manera más desnuda de la fragilidad humana, aunque también su compromiso y capacidad de sacrificio. "Ver morir" en escena satisface una parte del deseo de muerte personal, toda vez que apacigua una voluntad de destrucción que tiene lugar en otro ser[84].

79. ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Barcelona, Bruguera, 1974, pág. 67.
80. ZAMBRANO, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 159.
81. NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo...*, *op. cit.*, pág. 36.
82. FREUD, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte". *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1976, pág. 112.
83. *Id.*, *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pág. 135.
84. ANDRÉS, Ramón, *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*, Barcelona, Acantilado, 2015, pág. 293.

La Literatura es, por tanto, "non pas un antidépresseur neutralisant, mais un contre-dépresseur lucide[85]", capaz de desnudar "la fragilidad humana", "su compromiso" y la "capacidad de sacrificio". La Literatura nos permite exorcizar nuestra propia "voluntad de destrucción" (que desarrollaremos en el siguiente apartado), proyectada en ella.

Minois observa una contradicción en cómo la sociedad exalta la alegría de vivir y, al mismo tiempo, admira las obras desesperadas. Él lo ve como un "hommage involontaire à la lucidité[86]", la misma lucidez del melancólico, necesario en la sociedad: "Mélancoliques, dépressifs et pessimistes sont la conscience de l'humanité, car ils rappellent sa fragilité, ses contradictions, son néant[87]". Mas "qui, cependant, est le véritable malade? Celui qui, regardant le monde comme il est et comme il a toujours été, persiste à dire: «Tout va bien!», ou celui qui, prenant acte de la trágedie de l'histoire humaine, sombre dans la mélancolie?[88]".

Telón de boca, más allá de lecturas en torno a las concomitancias autobiográficas de Goytisolo, es pues un texto universal, que "termina resueltamente como novela, novela, además, que elogia y enaltece el valor del arte en general y la literatura para captar el misterio y la belleza del mundo, una belleza que perdura como el cardo de Tolstói y cuya intensidad compensa lo efímero de la vida[89]". *Telón de boca*, dice Llored, "muestra la lucidez de la complejidad propia de la escritura y reafirma, desde su extrema depuración poética, la emancipadora fuerza de conocimiento de la auténtica literatura[90]". La belleza a través de las palabras se convierte así en "símbolo de resistencia y de efímera libertad[91]".

"Efímera libertad" es lo que aporta la Literatura, enhiesta, como el cardo magullado, en un espacio vacío, yermo, sin sentido. "La lucidité est la blessure la plus proche du soleil", pues nos revela dolorosamente la verdad incandescente tras las palabras, palabras, palabras. El "telón de boca" del teatro se abre peligroso ante nosotros.

3 - Vida y teatro

Goytisolo parte de una metáfora teatral para desarrollar la vida y la muerte del personaje —de todos nosotros: "Pero la caducidad carecía de fecha y el momento de la bifuracación de su existencia y la del universo mundo no podía ser previsto como en un guion de teatro. El telón de boca en las montañas seguía en manos del tramoyista[92]". El telón de boca cubre la embocadura del escenario. Abre y cierra la obra de teatro, en este caso simbolizado por las montañas al fondo del horizonte, el particular proscenio del protagonista.

85 . KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París, Gallimard, 1987, pág. 35.
86 . MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre…*, *op. cit.*, pág. 7.
87 . *Ibid.*, pág. 8.
88 . *Ibid.*, pág. 6.
89 . BLACK, Stanley, "Autobiografía y ficción…", *op. cit.*, pág. 142.
90 . LLORED, Yannik, "Los orígenes finales: la poética del desprendimiento en *Telón de boca* de Juan Goytisolo", *República de las Letras*, CXI, 2009, pág. 25.
91 . *Ibid.*, pág. 12.
92 . GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 69.

La vida es la definitiva obra de teatro de nuestra absurda existencia: "El libro de su vida carecía de argumento: sólo hallaba fragmentos de página, piezas mal encajadas o sueltas, esbozos de una posible trama[93]" en la que él cobra "conciencia de ser mero actor o comparsa[94]" (55). Robert Burton se pregunta en *The Anatomy of Melancholy* (1621)

> ¿y qué es el mundo? Un gran caos, una confusión de las costumbres, algo tan inestable como el aire, un *domicilium insanorum* [un manicomio], una tropa turbulenta de impurezas, una feria de espíritus ambulantes y de gnomos, un teatro de hipócritas, un vivero de infamia, adulación y villanía, el escenario del vicio, una guerra [...] en que cada hombre sólo se ocupa de sí mismo y de sus objetivos particulares[95].

"El mundo me parece lo que es: un teatro, en que cada uno hace un papel[96]" ligado, inexorablemente, al mal. En palabras de Burton, "el mundo es un embrollo, un laberinto de errores, un desierto, una espesura, una cueva de ladrones, estafadores, etcétera; lleno de fétidas charcas, terribles rocas y precipicios, un océano de adversidades, un yugo insoportable, donde incertidumbres y calamidades se suceden como las olas[97]". En este teatro cruel se necesitaría al "gran demiurgo escindido: el bueno que dejaba hacer sin enterarse de nada y el malo que sí sabía lo que hacía[98]", una deidad teatral como proyección del propio protagonista, quien retomará el monólogo, en primera persona, frente al escenario novelístico: "Sois una colonia de insectos en la que cada uno tira por su lado y busca el provecho inmediato a costa de los demás. [...]. Solo tenéis una certeza, pero no queréis mirarla a la cara: es la igualdad de los muertos y, al morir, no serás tú quien la vea[99]".

No hay esperanza en esta obra, solo abismo, soledad y muerte: "La casa olía a muerte: a la suya y a la de los demás[100]". La muerte no está solo tras el telón de boca. Está aquí y ahora: "¿Dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? [...]. ¡Necios! —decía a los transeúntes—. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura? [...]. ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio![101]" dice Larra en el artículo "El día de Difuntos de 1836", analizado por Goytisolo en *Coto vedado*[102]. La muerte se inicia con cada nacimiento. La existencia se convierte así en un soplo fugaz en esta corriente siempre en movimiento. Actuamos para mantenernos en el escenario, vivos: "Al hablar, prolongas la vida. Has entrado en el escenario y no tienes prisa por abandonarlo[103]". Pero esa misma actuación nos convierte en títeres vacíos: "Eres un ser de ficción Tu destino fue escrito de antemano[104]"; "El letrista que te escribió lo hizo a sabiendas de que no existías[105]". La propia deidad, espejo nuestro, tampoco existe: "Digamos que

93. *Ibid.*, pág. 55.
94. *Ibid.*
95. Cit. en FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 174.
96. SHAKESPEARE, William, *Dramas. Comedias*, Barcelona, Nauta, 1967, pág. 251.
97. Cit. en FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 182.
98. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 61.
99. *Ibid.*, pág. 48.
100. *Ibid.*, pág. 15.
101. LARRA, Mariano José de, *Artículos*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 395.
102. GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, *op. cit.*, pág. 18.
103. *Id.*, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 83.
104. *Ibid.*, pág. 82.
105. *Ibid.*, pág. 85.

para existir necesito la existencia de un público. El día en el que el teatro se vacíe me eclipsaré también. […] Mi existencia depende de la vuestra[106]".

La *nostalgie d'unité*, el "appétit d'absolu et d'unité" se configuran aquí en la nada, que nos recuerda las palabras del dios de Mark Twain: "*Nothing* exists; all is a dream. God —man— the world —the sun, the moon, the wilderness of stars— a dream, all a dream; they have no existence. *Nothing exists save empty space —and you!* […]. And you are not you —you have no body, no blood, no bones, you are but a *thought*. I myself have no existence; I am but a dream —your dream, creature of your imagination[107]". El vacío es parte integrante de la materia. En este teatro, "reino de la mentira[108]", "el Dios malo resulta tan necesario como el bueno[109]", porque "en Dios la nada queda divinizada; se santifica la voluntad de nada[110]". He aquí la contingencia poetizada, el lúcido viaje del melancólico que termina desgarrando el telón de boca:

> Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantes envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau. […] C'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le signe d'identité de l'art du roman[111].

Goytisolo desgarra también ese telón al estetizar "el ansia de inmortalidad" en la paradoja de la propia destrucción, armonizando en un abrazo trágico "la experiencia de la negatividad interna del mundo y el impulso de trascendencia", cosustanciales a la melancolía. "I am but a dream —your dream, creature of your imagination", la imaginación del poeta, del dramaturgo: "De qué está hecha la literatura. De sueños. Más que palabras o acciones, los libros y las historias son colmenas misteriosas, caparazones sonámbulos. Los sueños, a veces, derivan en pesadillas[112]". En palabras del gran esteta: "Ser o no ser: tal es la cuestión […]. Morir: dormir no más […]. Es un final deseable y tentador. Morir. Dormir… Dormir… ¡Tal vez soñar! Sí, ahí está el obstáculo; pues considerar qué sueños nos podrán invadir al abandonar este cuerpo perecedero y dormirnos en la muerte, es bastante para detenernos[113]". Tras este "sueño breve e intenso[114]" tal vez nos espera una pesadilla: "¿quién querría llevar tan duras cargas, gimiendo y sudando bajo el peso de una vida sin respiro, si no fuera por el temor de lo que tal vez nos aguarda tras la muerte, esa región ignorada de cuya frontera ningún viajero vuelve, que quiebra nuestra decisión y nos hace preferir los males que nos acosan antes que buscar otros que ignoramos?[115]".

Tal vez por ello, el protagonista rechaza el suicidio, aunque hasta la penúltima página parece que sucumbirá a él: "La cordillera que contemplas es el telón de boca de un teatro: álzalo

106. *Ibid.*, pág. 83.
107. TWAIN, Mark, *The Misterious Stranger and other stories*, Nueva York, Dover, 2015, pág. 120.
108. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 84.
109. NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo…*, *op. cit.*, pág. 37.
110. *Ibid.*, pág. 40.
111. KUNDERA, Milan, *Le rideau*, París, Gallimard, 2005, págs. 110-111.
112. TIZÓN, Eloy, *Labia*, Barcelona, Anagrama, 2001, págs. 56-57.
113. SHAKESPEARE, William, *Dramas. Comedias*, *op. cit.*, págs. 60-61.
114. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 21.
115. SHAKESPEARE, William, *Dramas. Comedias*, *op. cit.*, pág. 61.

y penetra en él[116]". Como señala Linda Gould Levine a propósito de *Reivindicación del Conde don Julián* (aplicable también a *Telón de boca*), "el narrador fabrica y realiza en el delirio controlado de su imaginación, un vasto plan de autodestrucción, un suicidio ejemplar del ego infantil que le ha torturado a lo largo de la obra[117]". Lo oculto tras el telón parece consolarle de la realidad cruel: "Pero más allá del horror que vislumbras en el televisor [...], está la belleza oculta tras el telón de boca. Accede a ella y piérdete en su visión. Yo estaré allí para cerrar el paréntesis entre la nada y la nada[118]". Así, este instante de vida se aproxima al ocaso: "El sol estaba a punto de tramontar y se hundía poco a poco en la inmensidad teatral del decorado[119]", de tal manera que, según Diana Checa Vaquero,

> los elementos de la naturaleza se han transustanciado y dejan de ser realidad tangible para convertirse en mera escenografía y atrezo. En una operación inversa a la que se presentaba al comienzo de *Virtudes* [*Las virtudes del pájaro solitario*], donde se sugería que estaban en un jardín como mero decorado, ahora no se descubre el engaño detrás del cartón, sino que es la realidad la que se ha acartonado[120].

La vida es teatro, y los seres humanos, como la naturaleza, participan en él: "La cordillera acaparaba la luz, la densa condensación de la luz, como en la apoteosis de una diva que extrema la fuerza y ardor de su arte ante la inminente caída del telón[121]". Cada salida y puesta del sol obedecen a una escenografía: "El espectáculo había concluido y el público abandonaba platea y palcos. Pero el escrutador seguía soñando en el sur, en el montaraz territorio agazapado entre bastidores, como al acecho de su entrega total y definitiva[122]". El melancólico, silencioso, observa el espectáculo. Desea fundirse en él. Cuando sueña con el suicidio no desprecia la vida, sino la forma en la que socialmente está establecida: "celui qui se donne la mort voudrait vivre; il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue. Par suite, en détruisant son corps, ce n'est pas au vouloir-vivre, c'est simplement à la vie qu'il rénonce[123]". El melancólico ama la vida, y por ello busca formas destiladas, esenciales, de vida, fuera del teatro.

Mas, como sostiene Erasmo de Rotterdam, "dado que la vida es una comedia en que cada actor lleva su máscara propia, al que arranca las máscaras se le echa de ella; hay que adaptarse a las condiciones existentes, y por ello actúa mal quien no hace así queriendo que el juego deje de serlo[124]". El melancólico es el que, en mitad de esta obra, se desprende de su máscara y denuncia, frente al escenario, frente a los demás actores, el sinsentido de la obra que interpretan: "El melancólico considera el mundo malo y absurdo, cosa que todos perciben, pero que nadie admite; es él quien dice que el rey está desnudo[125]". Tal y como asevera Freud: "en algunas otras de sus autoimputaciones nos

116. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 88.
117. GOULD LEVINE, Linda, *Juan Goytisolo: La destrucción creadora*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1976, pág. 203.
118. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 89.
119. *Ibid.*, pág. 96.
120. CHECA VAQUERO, Diana, *Historia de una disidencia...*, *op. cit.*, pág. 383.
121. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 60.
122. *Ibid.*
123. MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre...*, *op. cit.*, pág. 499.
124. ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura*, *op. cit.*, págs. 61-62.
125. FÖLDÉNYI, Lászlo, *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 210

parece que tiene razón y aun que capta la verdad con más claridad que otros, no melancólicos[126]", de manera que, en el melancólico, "podría casi destacarse […] una acuciante franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo[127]".

El telón de boca se alza frente a nosotros, tentador, dispuesto a mostrarnos el misterio tras él. Sin embargo, el protagonista de este sueño ha soñado a su vez: "descubrió que no se había movido de la habitación[128]". Al igual que la Literatura, el suicidio ha formado parte de su pensamiento, y se plantea como una posibilidad para escapar del teatro, pero una posibilidad como otras. La muerte, de un modo u otro, tarde o temprano, llegará.

Temeroso tal vez de las pesadillas tras los sueños de muerte, el protagonista descarta —de momento— el suicidio: "La cita sería para otro día: cuando se alzara el telón de boca y se enfrentara al vértigo del vacío. Estaba, estaba todavía entre los espectadores en la platea del teatro[129]". Así termina *Telón de boca*. El teatro —la vida— continúa. No parece baladí la repetición de "estaba". Tal vez se pretende reafirmar así la presencia del personaje novelístico en este teatro, cual "quimera" o "espectro" de este reino de sombras. Es posible también —y compatible con la anterior hipótesis— que el autor desee indicar que el personaje no "es", solo "está". Es una insignificante partícula en tránsito hacia la nada, frente al final de *La señora Dalloway*, en donde Virginia Woolf, tras hacer reflexionar a su protagonista sobre el sentido de la vida y la posibilidad del suicidio, termina con la reafirmación del personaje: "For there she was[130]", "porque allí estaba/era".

Tú, yo, aquel juan goytisolo despiertan del sueño tentador de la muerte. En este teatro enfermo de ideales vacíos, el melancólico podría ser visto como el sujeto que inicia el proceso de curación, un viaje a su propia fragilidad y contingencia negada por la sociedad. Mas el riesgo del melancólico sería que, en ese camino de exploración acerca de su propia fragilidad, en lugar de aceptarla, renegara de ella, en un intento frustrado e imposible de adaptación a una obra de teatro sin sentido.

"L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde[131]". El ser humano clama una respuesta al mundo, obviando que, como él, también el universo es tramoya. Al menos, para el protagonista, para Goytisolo, para nosotros, queda la Literatura contra —dentro de— el vacío.

* * *

La Literatura es vida estetizada, ordenada, fijada sobre el papel, pero siempre vida. *Telón de boca*, más allá de paralelismos autobiográficos, se ofrece como un texto universal acerca de la vida, de la muerte, del teatro en el que vivimos y que acaso soñamos. Porque la Literatura se teje en los sueños, en la vida vivida, anhelada, reprimida y odiada. Así, Goytisolo precisa, corrige y

126. FREUD, Sigmund, *Obras completas*, *op. cit.*, pág. 244.
127. *Ibid.*, pág., 245.
128. GOYTISOLO, Juan, *Telón de boca*, *op. cit.*, pág. 99.
129. *Ibid.*
130. WOOLF, Virginia, *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 332.
131. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, pág. 46.

completa la realidad enfrentándonos a la fragilidad del ser humano, sumergido en la contingencia, la muerte —propia y ajena—.

La melancolía inherente a este pensamiento, más allá de la enfermedad que imposibilita la reflexión y la acción, favorece, según relata Goytisolo, el espíritu crítico del ser humano autoconsciente de su propia finitud, rebelándose mediante palabras estéticamente organizadas contra una realidad hipócrita e inasumible. El escritor y el lector despliegan y resuelven en abstracto conflictos existenciales que, de otro modo, les harían sucumbir. Goytisolo, siguiendo la estela iniciada por Cervantes, desgarra el velo de este teatro y destila la verdad de la poesía, la mirada amenazante de la nada.

Como al cardo de Tolstoi, al protagonista, al autor y a nosotros, lectores, la muerte acecha. A la espera —deliciosa espera— de descubrir la supuesta belleza tras el telón de boca, Goytisolo permite al menos disfrutar de vida estetizada, vida potencia, vida hermosamente fijada sobre el papel.

En 2022, le Brésil célébrait le centenaire de la Semaine d'Art Moderne (*Semana de Arte Moderna*) qui s'est déroulée du 13 au 17 février 1922 au *Teatro Municipal* de São Paulo – un événement considéré comme le principal jalon de l'avènement du modernisme dans le pays. De multiples couches de signification et même des mouvements culturels dans différents domaines en ont fait le phare le plus emblématique pour réfléchir à l'indépendance du Brésil dans les domaines de la langue, de la littérature, de la musique, des arts, de la pensée et des manières de sentir, d'agir et "d'être brésilien". La coïncidence de l'événement symbolique « Semaine de 22 » avec la célébration du centenaire de l'indépendance politique du pays, survenue en 1822, n'est pas fortuite.

Si l'objectif du présent numéro de la revue *Iberic@l* est de commémorer le centenaire, les articles publiés visent néanmoins à décentrer le regard sur ce moment fondateur de la culture et de la pensée brésilienne, en le mettant en relation avec les modernismes qui ont émergé dans d'autres pays de langue portugaise à différentes périodes de la première moitié du xxe siècle, montrant ainsi de possibles convergences mais aussi des divergences. D'ailleurs, il s'agit moins de regarder ce modernisme brésilien d'un regard béat, mais de l'analyser également à partir d'un autre temps : le nôtre. Dès lors, la distance temporelle permet une analyse plus critique, voire iconoclaste, mais aussi une herméneutique renouvelée. En effet, la *Semana de Arte Moderna* a agi sur le temps long et ses répercussions se font encore sentir. À vrai dire, la « Semaine » n'en finit pas et les articles de ce numéro, notamment à travers les lignes de lectures qu'ils proposent, démontrent qu'elle n'est pas prête de finir.

ISSN 2260-2534

Sorbonne Nouvelle université des cultures

Crepal EA 3421

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIMIC