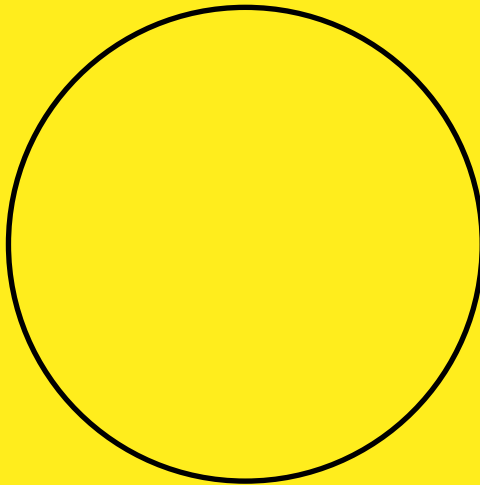
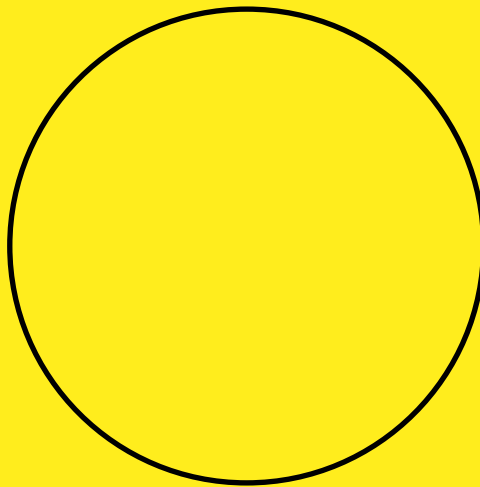


língua



**Literatura
História
Estudos Culturais**

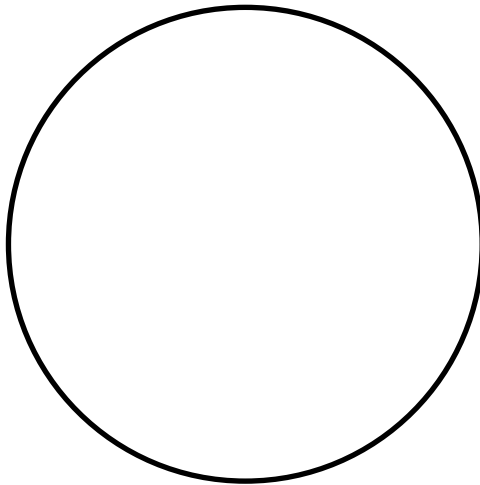
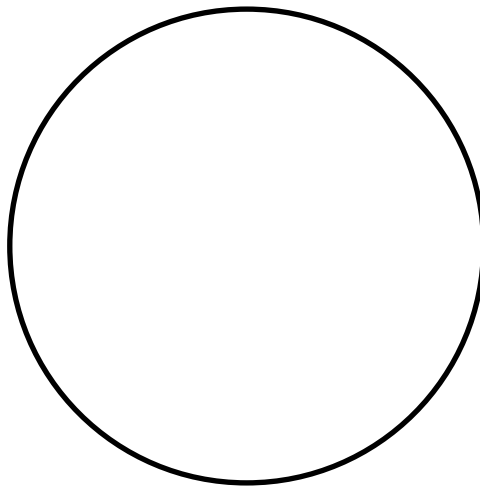
Após a Semana
(e um pouco mais de)
um século

N.05 • setembro/
outubro 2022

Université de Genève
Universität Zürich

lugar

língua



**Literatura
História
Estudos Culturais**

Após a Semana
(e um pouco mais de)
um século

N.05 • setembro/
outubro 2022

Université de Genève
Universität Zürich

lugar



Comissão editorial

Alexander Keese Université de Genève . Suíça
André Masseno Universität Zürich . Suíça
Eduardo Jorge de Oliveira Universität Zürich . Suíça
Nazaré Torrão Université de Genève . Suíça
Pedro Cerdeira Université de Genève . Suíça
Sofia L. Borges Cátedra Lídia Jorge . Suíça

Conselho científico

Ana Cristina Chiara Universidade do Estado
do Rio de Janeiro . Brasil
António Sousa Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal
Armelle Enders Paris-8-Vincennes-Saint-Denis . França
Cláudia Castelo Universidade de Lisboa . Portugal
Corinne Fournier Kiss Universität Bern . Suíça
Francisco Noa . Moçambique
Helena Buescu Universidade de Lisboa . Portugal
Jens Andermann New York University . EUA
Jerónimo Pizarro Universidad de los Andes . Colômbia
José Pedro Monteiro Universidade de Coimbra . Portugal
Luís Trindade Universidade de Coimbra . Portugal
Margarida Calafate Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal
Maria Graciete Besse Sorbonne-Université . França
Michel Riaudel Sorbonne-Université . França
Onésimo Teotónio Almeida Brown University . EUA
Paulo de Medeiros Warwick University . Reino Unido
Pedro Cardim Universidade Nova de Lisboa . Portugal
Rita Chaves Universidade de São Paulo . Brasil

Direção artística e Curadoria

Sofia L. Borges

Design editorial

Igor Ramos

Secretariado

Sofia L. Borges

Contactos

Comissão editorial: lingua-lugar-edicao@unige.ch
Secretariado: lingua-lugar-info@unige.ch

Conduta editorial

A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação semestral temática, que publica artigos originais, examinados por pares (*peer-review*) de livre acesso, indexada nas bases de dados da UNIGE e disponível para impressão.

Norma Ortográfica

A estrutura editorial da revista segue o acordo ortográfico de 1990. Os artigos serão redigidos de acordo com a norma escolhida pelos autores.

ISSN

2673-5091

Acessível online através do link

<https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/index>

Uma edição de

Cátedra Lídia Jorge
Unité de portugais, Université de Genève, Suíça
Parceria Romanisches Seminar, Universität Zürich, Suíça

setembro/outubro 2022

Apoio

Joint Seed Funding UNIGE & UZH



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch



A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação da Université de Genève em colaboração com a Universität Zürich, cujo objetivo é difundir as literaturas e culturas de Portugal, Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa. Publicada duas vezes por ano, a revista possui um dossiê temático, ensaios, entrevistas e espaço de criação artística e literária, promovendo assim, um espaço de circulação de textos e de reflexões em língua portuguesa a partir das duas universidades suíças, e aberta à colaboração de investigadores de todo o mundo que trabalhem estes temas. *Língua-lugar* tem como ponto de partida a obra de Herberto Helder, a dicção do falar das coisas, da expressão exata e do lugar preciso da própria literatura e suas relações com a história e com os estudos culturais. Esses campos, por sua vez, fornecem aos estudos literários em português, aspetos socioculturais tais como a dimensão da diáspora, da migração e dos estudos pós-coloniais para os quais a língua, na sua dinâmica estética, social, política e global, se torna um lugar para novos pontos de partida para estudos e debates.

Índice

08 Editorial Pedro Cerdeira

**Dossiê temático:
Após a Semana (e um pouco
mais de) um século**

- | | | |
|-----------|---|--|
| 12 | Após a Semana e (um pouco mais de) um século | Eduardo Jorge de Oliveira
André Masseno |
| 20 | A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921-1925 | Rafael Cardoso |
| 36 | A Antropofagia de Oswald de Andrade e Serge Voronoff: incursões no corpo | Gonzalo Aguilar |
| 64 | Tupi or not tupi tangendo um alaúde | Beatriz Azevedo |
| 80 | “Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago” | Alexandre Nodari |

106	Uma poética do sonho ao sono em Mário de Andrade	Cristiano de Sales Tiago Hermano Breunig
-----	---	---

Varia

130	Ideograma, estrutura, constelação: um desenho de Haroldo de Campos	Julio Mendonça
158	Resenha: Tempo, projetos e vida em <i>O Diário confessional</i> de Oswald de Andrade	André Masseno
166	Resenha: Um horizonte de utopias: Fulgor e imprevisibilidade na <i>Obra incompleta</i> de Oswald de Andrade.	Eduardo Jorge de Oliveira

Fora do lugar

176	Denilson Baniwa: Desmontagens da paisagem colonial	Eduardo Jorge de Oliveira
-----	---	---------------------------

Entrevista

194	“Ainda temos muito que descobrir e se divertir”: uma entrevista com Chacal	Ricardo Chacal André Masseno
-----	---	---------------------------------

206	Notas Biográficas	
-----	--------------------------	--

Editorial

2022 marca a passagem dos duzentos anos da declaração da independência do Brasil relativamente ao país colonizador, Portugal. Outro centenário tem também lugar este ano, o da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, que a *Língua-lugar* quis assinalar neste quinto número. Assim, ele é composto por um dossiê especial “Após a Semana (e um pouco mais de) um século”, coordenado por Eduardo Jorge de Oliveira e André Masseno, que reúne cinco artigos. Como indicam os coordenadores, o dossiê incide sobre “obras, momentos históricos e conceitos que produzem ressonâncias e tensões em torno do acontecimento”, indo assim para lá da Semana de Arte Moderna e, ao mesmo tempo, mostrando a diversidade dos seus impactos.

Um primeiro artigo, o de Rafael Cardoso, trata da receção da Semana de Arte Moderna e do modernismo paulistano pela imprensa da então capital do Brasil, Rio de Janeiro, na primeira metade dos anos 1920. Esta análise histórica é tão mais relevante por visitar um mito: ao contrário da análise “triumfalista” da Semana de Arte Moderna posteriormente construída, o impacto do evento fora de São Paulo foi na verdade limitado. Com efeito, foram disputas pela “liderança” do movimento e conflitos posteriores entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade que acabaram por dar projeção à Semana de 1922 nos anos que se lhe seguiram.

Três artigos do dossiê são dedicados ao “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, publicado em 1928. O artigo de Gonzalo Aguilar analisa os questionamentos apresentados pelas vanguardas modernistas

ao corpo humano, nomeadamente pelo movimento antropófago, que se arvorava como crítica ao “modelo patriarcal, colonialista, comprometido com um projeto modernizador”. É nesse sentido que Oswald de Andrade se apropria das experiências de Voronoff (transplantes de glândulas de macacos em humanos) para quebrar barreiras e questionar o funcionamento da “máquina antropológica”. A ideia de desconstrução é ainda trabalhada por Alexandre Nodari, que, ao tentar decifrar os sentidos do sujeito narrativo do “Manifesto”, mostra como o texto e a sua antropofagia desconstruem a noção e os referentes da identidade nacional, nomeadamente indo contra os legados coloniais. Já Beatriz Azevedo analisa o “Manifesto” em paralelo com um texto de Mário de Andrade também publicado em 1928. A autora demonstra como os dois escritores, ao estabelecerem diferentes diálogos com referências da cultura ocidental/colonizadora, apropriando-se delas, não procuram estabelecer uma identidade nacional brasileira.

O dossiê fecha com um artigo de Cristiano de Sales e Tiago Hermano Breunig, que explora a poética de Mário de Andrade, concretamente na forma como esta se apropria da cidade de São Paulo enquanto cenário em dois momentos distintos e como é veículo de uma visão da modernização que vai da expectativa à desilusão.

A secção Varia dá continuidade ao tema do dossiê especial, incluindo duas resenhas críticas de obras de Oswald de Andrade e um artigo de Julio Mendonça sobre Haroldo de Campos e o respetivo percurso que evoluiu no sentido da afirmação da mobilidade e da incerteza como abordagem metodológica.

Este quinto número é inteiramente dedicado a aspetos da criação literária e artística brasileira subsequente ao momento “fundador” da Semana de Arte Moderna. Uma das preocupações do número é também explorar as tensões que se encontram nessa criação, que refletem tensões culturais, sociais e políticas mais vastas. Elas são ainda exploradas na entrevista que a *Língua-lugar* teve a honra de obter com o poeta Ricardo Chacal e nos trabalhos apresentados na secção Fora do lugar. Chacal oferece-nos um fascinante testemunho que revisita o seu percurso começado na contracultura brasileira dos anos 1970 e que desembocou recentemente na utilização das redes sociais digitais como veículo poético.

Já a secção Fora do lugar apresenta colagens de Denilson Baniwa, que questionam e revertem representações do Brasil, em particular no que diz respeito às hierarquias de poder colonial e às representações das popu-

10

lações indígenas. O questionamento e a subversão de linhas e limites propostos pela Semana de Arte Moderna e as “ressonâncias” ao longo da década de 1920 têm um lastro duradouro, os seus impactos são efetivamente múltiplos.

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e968>

**Dossiê
temático:
Após a Semana
(e um pouco mais de)
um século**

Após a Semana (e um pouco mais de) um século

Eduardo Jorge de Oliveira

Universität Zürich

• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

André Masseno

Universität Zürich

• andre.masseno@rom.uzh.ch

doi [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e969](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e969)

Há um pouco mais de cem anos – precisamente entre os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 –, um grupo de intelectuais e artistas se reuniram no Teatro Municipal de São Paulo para realizar a Semana de Arte Moderna. Neste ano de 2022, debates e discussões elucidam como todo um século foi mobilizado ao redor desse evento. No calor dos debates e das dezenas de publicações recentes relativas ao tema,¹ pode-se muito bem parafrasear o célebre clássico de John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo* (2010), para afirmar que a Semana abalou o século, pondo à prova a cada década a crítica, os historiadores e outros artistas a depurar influências locais, rever os discursos historicamente construídos sobre e em torno do evento, quem participou ou quem não esteve presente, as fontes econômicas e mais recentemente as classes sociais e as questões de gênero do grupo participante.

¹ Sem sermos exaustivos, e atendo-nos ao mercado editorial, podemos citar a coletânea de artigos organizada por Gênese de Andrade (2022), os livros de José e Lucas de Nicola (2021), Leda Tenório da Motta (2022), a tradução da pesquisa de Rafael Cardoso para o português (2022) e a reedição do estudo de Márcia Camargos (2022) com um novo prefácio da autora.

Dos discursos nacionalistas à Antropofagia, a Semana levou pelo menos um século para ser montada, remontada, centralizada e descentralizada ao longo dos mais diversos processos de leitura. Marcos Antônio Gonçalves em *1922: A semana que não terminou* (2012), por exemplo, aborda na sua grande e histórica reportagem o espírito teatral daquelas noites entre gritos e vaias produzidos muitas vezes pelos próprios participantes – abordagem essa complementar à pesquisa documental de Frederico Coelho em *A semana sem fim* (2012), um livro importante para se entender os desdobramentos e as tramas discursivas fomentadas em torno daquele acontecimento interminável.

Conforme atesta o título deste dossiê, os artigos que o compõem apostam não propriamente numa abordagem exaustiva sobre a Semana, mas em leituras prospectivas de obras, momentos históricos e conceitos que produzem ressonâncias e tensões em torno do acontecimento, dado que aqueles dias se tornaram desde então um lugar incontornável para as discussões no âmbito da literatura e das artes no Brasil, sobretudo quando se assume uma dimensão mais política sobre quem foram os seus protagonistas. O dossiê convida a um entendimento da Semana para além de sua efeméride ao reunir um conjunto de análises que se debruçam sobre as produções – contemporâneas ou posteriores ao referido evento – de Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, assim como ao propor as intervenções do poeta Ricardo Chacal e do artista Denilson Baniwa, figurando-as nesta revista e de forma suplementar, isto é, para além das páginas do dossiê.

Outro material suplementar são as resenhas das obras incompletas de Oswald de Andrade, organizadas por Jorge Schwartz, e do *Diário confessional*, do mesmo autor. Editados em 2022, ambos marcam o efeito da presença de Oswald de Andrade não apenas como uma das figuras-chave da Semana, mas como um intelectual e escritor que seguiu agitando a cena política e cultural até seu silêncio involuntário em São Paulo nos anos 1950. Esse material contribui para o entendimento da Semana como uma dinâmica que envolve os mais diversos atores e que se compõe de uma multiplicidade de acontecimentos, reflexões e práticas. A Semana constitui, assim, um ponto radial de um país em ebulição pela modernidade e que permanece pleno de assimetrias.

O dossiê abre com a abordagem de Rafael Cardoso sobre a recepção da Semana de Arte Moderna e do modernismo paulistano no Rio de Janeiro, a então “capital do Brasil”, e como ambos foram tratados, entre 1921 e 1925, pela imprensa carioca e de ampla circulação nacional. Através da recuperação de matérias das principais revistas e jornais do período, o autor revela como o meio jornalístico carioca se posicionava no calor da hora modernista, ora com desimportância, ora sem conhecimento efetivo dos fatos e agentes da Semana, assim como do próprio modernismo. O material histórico coletado e meticulosamente analisado por Cardoso revela um processo de negociação permanente entre intelectuais e artistas, inclusive as disputas internas pela liderança do movimento, ao mesmo tempo que, na imprensa carioca, o lugar do protagonista viria a oscilar em diversos momentos. O artigo contribui para uma análise crítica não somente acerca dos recortes que o modernismo paulistano e a Semana receberam em seu momento imediato, mas também sobre as

leituras posteriores dadas ao evento, como, por exemplo, a de viés triunfalista e revolucionária que certa historiografia lhe passaria a conferir. A análise de Cardoso é um convite à reflexão acerca dos processos de construção da Semana em termos prospectivos, isto é, como um passado recuperado a fim de ser projetado no futuro. Nesse sentido, podemos inferir que a Semana não cessa de ser (re)fabricada.

Na sequência, o dossiê apresenta os artigos de Gonzalo Aguilar, Beatriz Azevedo e Alexandre Nodari, interessados pela abordagem do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade e publicado em 1928, ou seja, seis anos após a Semana de Arte Moderna. Esse recorte contribui também para descentralizar o evento modernista, no sentido que ele pode ser também entendido como uma pré-história da Antropofagia oswaldiana, que por sua vez pode ser entrevista como uma espécie de rebento dissidente das premissas modernistas.

Gonzalo Aguilar opta por uma leitura reticular da proposta de corpo sinalizada em “Manifesto Antropófago”, e que põe os milagres da ciência no campo da genética e das transformações corporais à prova das vanguardas. Para isso, Aguilar recupera criticamente a trajetória do cirurgião russo Serge Voronoff, figura pública citada em diversas produções literárias, musicais e jornalísticas da época, inclusive no imaginário oswaldiano. Aguilar elucida como Oswald de Andrade retorce o pensamento colonial-patriarcal implícito nos procedimentos de Voronoff para ajustá-lo ao modelo matriarcal-bárbaro proposto pelo “Manifesto”. Com isso, evidencia-se como a vanguarda modernista repensava o corpo humano a partir de uma relação com a tecnologia e de uma ultrapassagem das fronteiras biológicas e de gênero. O corpo antropofágico, moderno/modernista e tecnizado, apontaria para roteiros de uma vida transformada em uma zona política, deixando de ser um terreno sagrado para converter-se em uma fisicalidade promíscua, onde o humano e vidas não-humanas se encontram.

Beatriz Azevedo propõe uma articulação dos textos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade por meio de uma reflexão crítica fundada no perspectivismo ameríndio e no multiculturalismo, apontando ambos os escritores como transcriutores de tais pautas. Para isso, Azevedo concentra-se na abordagem de *Macunaíma* e do “Manifesto Antropófago”, precisamente na construção das figuras centrais destas obras – ou em suas “entidades”, conforme argumenta a autora: no personagem-título *Macunaíma* e no Antropófago, respectivamente. O artigo lança luz sobre a ressonância dessas figuras na cultura brasileira a ponto de se tornarem

emblemas do Brasil, embora Mário e Oswald fossem contrários a tal estatuto de essencialização de seus personagens como representantes do homem brasileiro e do caráter nacional. Isso sem contar a confusão criada na época em torno da atribuição da autoria das obras devido ao sobrenome semelhante, e a tensão vivida entre os escritores. A partir de uma abordagem palimpsesta, que agrega perspectivas aparentemente díspares, Azevedo avança não somente para destrinchar os meandros dos textos, cujos procedimentos estilísticos e éticos possuem mais afinidades do que divergências, mas também sobre a trama discursiva que ronda e constitui a recepção de tais obras, além de ressaltar a peculiaridade de sua cosmogonia ameríndia e a afirmação implícita de uma população complexa e heterogênea – um ponto extremamente relevante para se entender e problematizar o estado atual do momento brasileiro nos campos político, cultural e ético.

A contribuição de Alexandre Nodari parte de uma reflexão sobre quem é o sujeito que se enuncia de forma oblíqua no “Manifesto Antropófago”. Percorrendo a estrutura do formato manifesto e seu aspecto performativo, Nodari indaga acerca da multiplicidade de “nós” que figura no corpo do texto oswaldiano, ao mesmo tempo que desfaz o teor nacionalista e uma suposta delimitação identitária que foi sendo agregada ao “Manifesto” desde a sua publicação. O artigo oferece um detalhado recuo histórico para deslindar a formação etimológico-cultural de termos tão complexos e usados para designar povos não-europeus, tais como canibal e antropófago, para finalmente assinalar o “nós” do “Manifesto” como uma evocação oswaldiana à transformação dos expropriados em postura crítica e de resistência, invertendo o sinal pejorativo da denominação que lhe foi conferida. Assim, o antropófago oswaldiano revela-se como aquele que se manifesta como tal e que profere um discurso que busca conjugar o próprio com o outro, sem com isso se destituir do contato ativo com as tensões disparadas por esse jogo de relações. Nodari apresenta a potência imaginativa do escrito de Oswald de Andrade como uma encenação ritualística do emaranhamento entre “nós” e “vocês”, onde vozes e corpos retalhados de devoradores e devorados se confundem. Ademais, o “Manifesto Antropófago” também ressoa o “nós” da enunciação modernista, cujo discurso se situa em um terreno de disputa e (des)encontros entre o sentido da vanguarda, o aparentamento entre “nós” e “vocês” e uma ancestralidade reivindicada como sinal do futuro. No levantamento dessas e outras hipóteses acerca de quem é o “nós” no “Manifesto”, o artigo deixa evidente a força política do gesto enunciativo do antropófago como o outro do outro.

Cristiano de Sales e Tiago Hermano Breunig encerram o dossiê com uma análise sobre a poesia de Mário de Andrade, com especial ênfase às obras *Paulicéia desvairada* e *Lira Paulistana*. Os autores mergulham no projeto marioandradino para situar a cidade de São Paulo como elemento acionador de uma poética de um sonho contudo não realizado. Endossando a proposta de afinação do mundo de Murray Schafer, Sales e Breunig enfatizam a sensibilidade auditiva de Mário de Andrade para as transformações históricas da cidade de São Paulo. Nessa análise, o poeta canta, urra, reza. A figura aparentemente anacrônica do arlequim surge como um modo de lidar com a lírica dissonante da cidade em pleno desenvolvimento. Conjuntamente a esta recuperação da figura arlequinesca, o artigo promove ainda um olhar em direção ao diálogo de Mário de Andrade com o legado poético, apresentando uma interessante análise acerca da ressonância da tradição lírica das cantigas medievais na obra marioandradina. O artigo de Sales e Breunig lança luz sobre a importância do passado no seio da produção modernista, desviando-se assim de um entendimento das carpintarias poética e literária modernistas como meros resultados de uma suposta defesa de ruptura com o legado.

A Semana de Arte Moderna é um laboratório que dura mais de cem anos, movimentando as letras e as artes do país nas mais diversas direções. Portanto, as leitoras e leitores deste dossiê irão se deparar com a imagem implícita da Semana de Arte Moderna como um acontecimento cujas ressonâncias e fissuras estão presentes nas análises e reflexões fomentadas pelos artigos aqui publicados. Sem legitimá-la nos autos das letras brasileiras à imagem dos nacionalismos, a Semana é parte de um processo que até hoje encontra desdobramentos e motivos para ser revisitado e discutido. Permitindo-nos o uso do vocabulário antropofágico oswaldiano, podemos inferir que o Pau-Brasil e a Antropofagia são os dois “molares” mais resistentes e posteriores à Semana, sendo os dentes devoradores capazes de triturar as imagens conferidas ao evento modernista paulistano. E levando em consideração o amplo cardápio oferecido pelo debate atual, os próximos anos ainda produzirão novas “dentições” e, por conseguinte, outras formas de devorar e saborear aquele frutífero acontecimento.

Bibliografia

Andrade, G. (2022). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras.

Camargos, M. (2022). *Semana de 22: entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo [2002].

Cardoso, R. (2022). *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1840-1945*. São Paulo: Companhia das Letras.

Coelho, F. (2012). *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Gonçalves, M. A. (2012). *1922: A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras.

Motta, L. T. da. (2022). *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva.

Nicola, J. de. e Nicola, L. de. (2021). *Semana de 22: antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Estação Brasil.

Reed, J. (2010). *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras.

A Semana de Arte Moderna chega à capital do Brasil: Disputas em torno da recepção do modernismo, 1921–1925

Rafael Cardoso

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Freie Universität Berlin

• rafaelcardoso.email@gmail.com

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e970>

A recepção da Semana de Arte Moderna pela imprensa do Rio de Janeiro, então capital federal, ajuda a elucidar como o movimento foi avaliado em sua época. O impacto contemporâneo da Semana foi bem menor do que sugere a historiografia que a consagrou após 1945. O presente artigo examina a cobertura dada à Semana nos principais órgãos jornalísticos do Distrito Federal entre o momento logo anterior à sua realização e o final de 1925. Identifica-se uma disputa intensa em torno da liderança modernista, em que Oswald de Andrade e Mário de Andrade buscavam afirmar sua respectiva ascendência, ambos em relação a Graça Aranha, então visto amplamente como iniciador e chefe do movimento. As divisões entre facções são refletidas no alinhamento de veículos como os jornais *O País* e *Correio da Manhã*, assim como a revista *Careta*, que ao antagonizar o movimento, ajudou a lhe dar projeção.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna; modernismo; recepção; história; imprensa; Rio de Janeiro.



La réception de la Semaine d'art moderne par la presse de Rio de Janeiro, alors capitale fédérale, permet d'éclaircir la manière dont le mouvement a été évalué en son temps. L'impact contemporain de la Semaine a été bien moindre que ce que suggère l'historiographie qui l'a consacrée après 1945. Le présent article examine la couverture de la Semaine dans les principaux journaux du district fédéral entre la période précédant immédiatement la Semaine et la fin de l'année 1925. Il identifie une intense dispute sur le leadership moderniste, dans laquelle Oswald de Andrade et Mário de Andrade ont cherché à affirmer leur filiation respective, tous deux par

rapport à Graça Aranha, alors largement considéré comme l'initiatrice et la tête du mouvement. Les divisions entre les factions se reflètent dans l'alignement de véhicules tels que les journaux O País et Correio da Manhã, ainsi que le magazine Careta, qui, en exposant les antagonismes du mouvement, ont contribué à lui donner plus de visibilité.

Mots clés : *Semaine d'art moderne ; modernisme ; réception ; histoire ; presse ; Rio de Janeiro.*

Há muita insinceridade nesse chamado movimento moderno.
Manuel Bandeira

O reconhecimento de outras correntes modernistas, fora de São Paulo, é um dos aspectos cruciais da revisão historiográfica iniciada há várias décadas e atualmente intensificada por ocasião do centenário da Semana de Arte Moderna (Pimenta Velloso, 2010, pp. 11-34; Cardoso, 2022a, pp. 13-39). Situar o impacto relativo de cada uma dessas correntes avulta como tarefa fundamental para que se possa chegar à devida compreensão histórica do que foram os movimentos modernistas no Brasil. O presente artigo analisa a recepção da Semana de 1922 nos principais jornais e revistas publicados na capital federal e com circulação em âmbito nacional. O propósito é dimensionar como o evento e suas decorrências foram percebidos pelo público leitor mais amplo, entre 1921 e 1925.

Ao contrário da imprensa paulista, onde despertou polêmica e estardalhaço (Fabris, 1994, pp. 139-179), a Semana de Arte Moderna foi recebida com indiferença na capital do Brasil. Os jornais do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, mal registraram o ocorrido. O sóbrio *O País* foi o primeiro a anunciar o evento, dez dias antes, na seção "Vida Social". A nota destacou os nomes dos patrocinadores e participantes e assegurou, com polidez protocolar: "O apoio conseguido pela iniciativa de Graça Aranha e o programa da semana garantem o seu melhor sucesso, que promete ter a maior repercussão em todo o país" ("Vida Social", 1922, p. 5). Contrariando o prognóstico, o assunto mal repercutiu no próprio jornal.

Pouco após o encerramento da Semana, ela voltou a ser mencionada na mesma seção d’*O País*, em 18 de fevereiro de 1922, mas apenas para constatar que Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, que haviam viajado do Rio para São Paulo, seguiram caminho para Santos a fim de participar de um banquete em homenagem a Elysio de Carvalho. Depois só foi referida novamente em 1923. Em 1925, *O País* já anunciava o fim do movimento gerado a partir da Semana:

Curioso fenômeno este que oferece S. Paulo atual: o aguerrido agrupamento literário da nova geração que cerrara fileiras em torno da flâmula escarlate da Reforma – cuja grande batalha campal feriu-se em 1923, a Semana de Arte Moderna – acabou por dissolver-se (Menotti del Picchia, 1925, p. 4).

O apagamento era tamanho que o artigo chegou mesmo a errar a data, grafando 1923 em vez de 1922. Pouco importa se essa falha foi do articulista, Menotti del Picchia, ou da editoria do jornal. O fato é que a “batalha campal” estava suficientemente distante para que poucos se recordassem dela.

O *Jornal do Commercio*, mais antigo diário do país, também deu a notícia em data próxima ao seu acontecimento. Uma nota sob o título e subtítulo “Interior. S. Paulo” pinçou três fatos relevantes do noticiário da província e os arrolou em ordem de presumível importância: “Tentativa de assassinato – O capitão Marcolino Fagundes na capital – A ‘Semana de Arte Moderna’” (“Interior”, 1922, p. 2). Pouco tempo depois, encerrado o evento, o jornal voltou a lhe dedicar espaço, em coluna que veiculou a queixa da pianista Guiomar Novaes, segundo a qual a Semana pecou por seu caráter exclusivista e intolerante (“Pelo mundo das artes”, 1922, p. 2; Sevchenko, 1992, p. 273).

Do ponto de vista de um diretor de redação na capital federal, não havia mesmo muito o que noticiar. Não fosse a participação de Guiomar Novaes, então uma celebridade nacional, e de Graça Aranha, escritor ilustre e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), a Semana teria se resumido a uma ação entre amigos, a maioria jovem e pouco conhecida. Pesava positivamente na balança o apoio de parcela importante da burguesia paulista, e o nome de Paulo Prado aparece com destaque nas avaliações tanto d’*O País* quanto do *Jornal do Commercio*. Porém, nem essas notabilidades foram suficientes para despertar o interesse dos outros grandes diários da capital. Datam de 1923 a 1924 as primeiras menções à Semana no *Correio da Manhã*, na *Gazeta de Notícias*, em *O Jornal* e *A Noite*. Ainda que tardias, algumas dessas notícias trataram

o evento como fato notório – “a já célebre ‘Semana de Arte Moderna’”, conforme a apelidou Ronald de Carvalho (Carvalho, 1924, p. 1). Célebre, por paradoxo, sem ter sido celebrada pelos jornais.

Dentre as principais revistas de circulação nacional, apenas *Careta* tratou da Semana ainda em 1922 e, mesmo assim, para polemizar com ela. No dia 1º de abril, quase seis semanas após o encerramento do evento, um artigo de página inteira, assinado com o pseudônimo “Ataka Perô” e datado “S. Paulo – 1922”, lançou um ataque furibundo aos “quatro gênios da quadrilha: o Menotti cataglotista, os dois indecifráveis Andrade (o das banhas e o dos alentados queixos) e o complicado Brecheret” (Ataka Perô, 1922, s.p.). O tom de animosidade pessoal sugere que o autor se situava nas bordas do movimento, sendo talvez desafeto dos modernistas paulistas. Todavia, por sair em periódico de circulação nacional, esse artigo serviu para alçar a Semana a um patamar de atenção que lhe escapara até então. A polêmica veio tanto a calhar que é mesmo de se perguntar se “Ataka Perô” não estava mancomunado com a quadrilha que criticava.

Três meses depois, em julho de 1922, na mesma revista *Careta*, foi a vez de Lima Barreto soltar sua invectiva contra o dito “futurismo”. A famosa coluna em que o autor desancou São Paulo por mandar ao Rio “umas novidades velhas de quarenta anos” não foi motivada pela Semana em si, que sequer é mencionada em suas linhas, mas para acusar recebimento do número inaugural da revista *Klaxon*, enviada ao autor por Sérgio Buarque de Hollanda. Com sua verve ácida, Lima fingiu duvidar, de início, se *Klaxon* não seria “uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos”, até se dar conta “que se tratava de uma revista de Arte, de Arte transcendente, destinada a revolucionar a literatura nacional e de outros países, inclusive a Judeia e a Bessarábia” (Lima Barreto, 1922, s.p.). Mais do que o sarcasmo, que mal ou bem é uma atenção, a omissão de qualquer menção à Semana dá uma ideia de sua relativa desimportância.

A Semana obteve recepção mais simpática na pequena revista *América Brasileira*, dirigida por Elysio de Carvalho, ainda um nome em destaque no meio literário da capital, embora marcado pela excentricidade de seu trabalho policial e por seu tradicionalismo católico (Galeano; Rodrigues de Oliveira, 2017, pp. 9-13). Na edição de 4 de março de 1922, a revista anunciou:

Realizou-se, em S. Paulo coroada do maior êxito, a *Semana de Arte Moderna*, promovida pelo escritor Graça Aranha, com o concurso de numerosos

artistas moços do país, desejosos de contribuir para um movimento de renovação estética, no Brasil, de sorte a tornar a nossa arte mais livre e mais brasileira (“Semana de Arte Moderna”, 1922, s.p.).

Como não podia deixar de ser, *América Brasileira* situou seu editor Elysio no bojo dos acontecimentos, como um dos poetas cujos versos foram lidos no palco do Teatro Municipal de São Paulo, e ainda referiu outros expoentes menos reconhecidos pela historiografia, a exemplo de Oswald Goeldi, cujo nome circulou no noticiário sobre o evento, embora não conste do catálogo da exposição.

A insistência no nome de Graça Aranha não se deve a nenhuma distorção dos fatos. Fora de São Paulo, sua liderança do movimento era tida como ponto pacífico. Não somente os jornais cariocas o tratavam de idealizador da Semana e chefe do grupo modernista. Joaquim Inojosa, aliado insuspeito dos jovens paulistas e principal propagandista do movimento em Pernambuco, atribuiu reiteradamente ao escritor maranhense essa posição em seu panfleto *O Brasil brasileiro* (Inojosa, 1977) – isso, em pleno 1925. Mesmo entre os simpatizantes, perdurou por bons anos a falta de consenso a respeito da Semana e sua relevância para o modernismo. Em abril de 1924, também na revista *América Brasileira*, foi a vez do próprio Mário de Andrade desdenhar dela:

A Semana de Arte Moderna não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota. Foi uma demonstração que não foi. Realizou-se. Cada um seguiu para seu lado, depois. Precipitada. Divertida. Inútil. A fantasia dos acasos fez dela uma data que, creio, não poderá mais ser esquecida na história das artes nacionais (Andrade, 1924, p. 115).

O vaticínio de Mário foi certo. Fruto da fantasia dos acasos, a data não seria mesmo esquecida. Demoraria, porém, para ganhar o sentido histórico que passou a lhe ser imputado após 1945 (Cardoso, 2022b, pp. 17-34).

Liderança disputada

Em seus primeiros anos de existência, o caráter do movimento modernista permaneceu obscuro para o público que assistia de fora. Em fins de 1925, o vespertino carioca *A Noite* resolveu criar um “mês modernista” para explicar aos seus leitores do que se tratava o tal futurismo (como ainda era chamado) que, segundo o jornal, agitava a Europa e estava:

[...] a invadir tudo, os jornais, as revistas, as livrarias, os magazines da moda, os salões chics. Dizem que já empolgou até a arquitetura e está

caminhando para invadir as cozinhas. Já há edifícios futuristas em Paris, já há molhos futuristas nos restaurantes parisienses. Avança. Empolga (“O mez modernista que ia ser futurista”, 1925, p. 1).

A fim de realizar o intento, o jornal prometeu veicular as opiniões de seis autores – Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida, Mário de Andrade e Prudente de Moraes Neto – definidos como “a fina flor do modernismo literário”. Começou logo por Mário, “o papa deles”, o qual correu para assegurar que não eram futuristas nada, mas modernistas (“O mez modernista que ia ser futurista”, 1925, p. 1). Assim nasceu, em longa entrevista veiculada no dia seguinte, um sábado, o apelido “papa do futurismo”, pelo qual Mário de Andrade passou a ser tratado (“Assim falou o papa do futurismo”, 1925, pp. 1-2).

Quem conhece a história do movimento modernista pode estranhar algumas omissões dessa lista de eleitos pelo jornal *A Noite*. Entre outros, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, então despontavam com força nos debates sobre modernismo no Brasil. Os nomes escolhidos – dois de São Paulo, dois do Rio, dois de Minas, conforme frisou o jornal – representam os aliados mais próximos a Mário de Andrade. De acordo com o anônimo entrevistador d’*A Noite*, o entrevistado recebeu a ideia do mês modernista “com foguetórios de elogios. Esplêndido! Maravilhoso! Sublime!” (“Assim falou o papa do futurismo”, 1925, p. 1). Pudera! O destaque dado a ele destoava da cobertura em outros órgãos da capital. Mário sequer era percebido como o principal postulante entre os jovens intelectuais de São Paulo, pois esse papel cabia a Oswald de Andrade.

Na conferência “O espírito moderno”, pronunciada na ABL em 19 de junho de 1924 – episódio que deu início ao seu rompimento com a instituição – Graça Aranha dirigiu a seguinte crítica ao que percebia como o pendor primitivista dos jovens modernistas:

Se escaparmos da cópia europeia não devemos permanecer na incultura. Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que no Brasil procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários. Tomaram atitude sarcástica com a presunção da superioridade intelectual, enquanto os verdadeiros primitivos são pobres de espírito, simples e bem-aventurados (Graça Aranha, 1925, pp. 43-44).

Embora a acusação não fosse endereçada a ninguém em particular, Oswald de Andrade vestiu a carapuça. Menos de uma semana depois, publicou um ataque violento a Graça Aranha no *Correio da Manhã*, inti-

tulado “Modernismo atrasado”, no qual fez questão de se apontar como o alvo oculto da crítica. Hábil polemista, Oswald acusou o palestrante de “me identificar com uma perícia de gabinete policial, num trechozinho de sua palestra, deixou de pôr meu nome e minhas qualidades”. Por via das dúvidas, citou por extenso o trecho em questão, e voltou para si o holofote da polêmica. Em seguida, disparou chumbo grosso contra o eminente acadêmico:

Graça Aranha é dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar. Leu mais duas linhas que os outros, apanhou mais três ideias além das de uso corrente e faquirizado por uma hipnose interior, crédulo e ingênuo, quer impor à outrance os seus últimos conhecimentos, quase sempre confusos e caóticos (Andrade, 1924, p. 2).

O restante do artigo é dedicado a provar que as ideias de Graça Aranha eram derivadas de modelos franceses, mal digeridos, e que seu conhecimento do modernismo era recente e superficial.

O artigo “Modernismo atrasado” foi estratégico não somente para alavancar Oswald à posição de rivalizar com Graça Aranha, como também por comportar a primeira menção à Semana de Arte Moderna nas páginas do *Correio da Manhã*, talvez o mais influente diário da capital em matéria de cultura. O mesmo jornal havia veiculado, três meses antes, o “Manifesto da poesia Pau Brasil”, porém este aparecera na página “Letras & Artes” numa terça-feira (18/03/1924), soterrado sob o peso de um artigo sobre “Minas no moderno movimento literário” e abaixo de “O homem da Amazônia”, “A viuvez da Academia”, “Aspectos do caráter feminino através da letra” e dois poemas de Marguerite Flori Bracet, que ocupavam o centro da página. Apesar da celebridade póstuma, o manifesto esteve longe de obter destaque no jornal que o veiculou. Manuel Bandeira ainda lhe deu alguma atenção, mesmo que negativa, no jornal concorrente *Gazeta de Notícias*, rebatizando-o de “Manifesto Brasil da poesia pau” e declarando a si mesmo “passadista” (Bandeira, 1924, p. 4).

Ao contrário do manifesto, “Modernismo atrasado” foi publicado no caderno principal do *Correio da Manhã*, ocupando o alto da segunda página, onde costumavam aparecer artigos de opinião. De modo pouco usual para o jornalismo da época, o texto foi veiculado uma segunda vez: na primeira página da revista *Para Todos* – editada por Alvaro Moreyra, que viria a se tornar o maior aliado de Oswald no Rio de Janeiro, ao longo dos anos seguintes – na edição de 5 de julho de 1924. Com um intervalo de dez dias, a polêmica de Oswald repercutiu em dois grandes órgãos da imprensa, garantindo sua divulgação em âmbito nacional. A disputa entre

Oswald e Mário, ambos mordiscando os calcanhares de Graça Aranha, demonstra o quanto a recepção do movimento modernista permaneceu aberta e ambígua entre os anos 1921 e 1925.

Modernismo em questão

Dois balanços jornalísticos do modernismo internacional ajudam a iluminar como o conceito “arte moderna” era entendido pela opinião pública brasileira dos anos 1920. O primeiro é uma reportagem na popular *Revista da Semana* glosando uma conferência sobre o tema, realizada na Biblioteca Nacional em fins de 1921. O texto trata de futurismo e cubismo e é ilustrado por obras de Pablo Picasso, Pierre-Antoine Gallien, Chana Orloff, Nicholas Roerich, Sergei Soudeikine, Lado Goudiachvili e Alexandre Benois (Correia, 1921, s.p.). Os últimos nomes, distantes do senso comum sobre a Escola de Paris que viria a prevalecer na década de 1930, apontam a familiaridade do conferencista, José de Lubecki, com os balés russos. O segundo balanço, publicado em 1925 no *Correio da Manhã*, abarca futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e até ultraísmo e simultaneísmo, resumidos pelo jornalista José Clemente, tido então como autoridade no assunto. Os únicos brasileiros referidos entre os modernos são Graça Aranha e Manuel Bandeira (Clemente, 1925, p. 4).

Longe de prevalecer qualquer consenso, os conceitos de *arte moderna* e *modernismo* eram objeto de disputas discursivas na década de 1920. O próprio Graça Aranha, tido como figura de proa do movimento, podia ser ora incensado ora castigado pelo mesmo veículo. Em junho de 1925, o *Correio da Manhã* noticiou um banquete em homenagem ao escritor e citou por extenso suas opiniões sobre literatura, arte e até arquitetura modernas (“Uma festa literária”, 1925, p. 3). Em outubro do mesmo ano, a coluna “Para ler no bonde”, uma das mais destacadas do jornal, dedicou seu espaço a fazer troça impiedosa de Graça, satirizando a reinvenção continuada de sua persona pública como um truque a partir de uma obra só: o romance *Canaã* (Luiz, 1925, p. 2).

Enquanto isso, os jovens veteranos da Semana de Arte Moderna brigavam para conquistar espaço na grande imprensa e alimentavam-se das pequenas polêmicas. Em maio de 1923, mais de ano após o encerramento da Semana, a revista satírica *D. Quixote* lançou um ataque na forma de dois artigos assinados sob o pseudônimo Borba Rato, ambos intitulados “Da terra dos bandeirantes”. O primeiro dirigiu-se sarcasticamente a Oswald de Andrade como “chefe confesso da nossa extraordinária Renovação ou Inovação Estética” e desancou os integrantes da

Semana por terem fracassado no propósito de introduzir o futurismo no Brasil. O autor nomeou ainda Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e René Thiollier, detalhando acusações contra cada um. Uma semana depois, o segundo artigo estendeu o ataque a Graça Aranha e concluiu: “Continuamos pacientemente a esperar que apareçam os futuristas por aqui. O Futurismo é uma coisa muita séria e é uma ousadia sem nome lançar-se mão dele para vomitar-se imbecilidades de todo o gênero”. Em agosto, sob a mesma rubrica, Borba Rato voltou a castigar “o incidente futurista no Brasil” e a distinguir “Mario Marinetti” com a violência de seus ataques (Borba Rato, 1923, s.p.).

Assim como Ataka Perô no ano anterior, a pormenorização agressiva de Borba Rato sugere alguma animosidade pessoal. Mas, qual o sentido de polemizar com a Semana mais de ano após sua realização? Deixar o assunto morrer não teria sido mais eficaz do que lhe dar o oxigênio da publicidade? Não se deve descartar as intrigas de âmbito local. O segundo artigo de Borba Rato apareceu numa página que ostenta ao alto a frase “D. Quixote em S. Paulo”. A revista *Careta* também voltou a atacar os ditos futuristas por volta da mesma época, em julho de 1923. Um artigo extenso intitulado “A idiotice que pretende ser arte”, assinado por Ildefonso Falcão, lamentou que:

[...] espíritos da envergadura dos srs. Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, poetas vitoriosos da força dos srs. Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, artistas íntegros, sem necessidade de quaisquer “ismos”, apadrinhem a arremetida dos mediócrs de topete (Falcão, 1923, s.p.).

A ausência dos nomes de Oswald de Andrade e Mário de Andrade não deixa dúvidas quanto aos topetudos que o autor tinha em mente.

Ao longo de 1923 e 1924, os dois Andrade foram ganhando espaço na imprensa do Distrito Federal. Em março de 1923, Renato Almeida emplacou um extenso elogio a Mário de Andrade n’*O País*, em artigo intitulado “A reação moderna”, segundo o qual:

Na renovação moderna, que atravessamos, acompanhando todo o mundo, o sr. Mário de Andrade permanece isolado. Combatendo a mesma batalha de um grupo admirável, que o sr. Graça Aranha, na Semana de Arte Moderna, apresentou como transformador da nossa arte e da nossa cultura, o autor da Pauliceia Desvairada é único, de si próprio, mestre, guia e senhor (Almeida, 1923, p. 3).

O trecho é notável por dois motivos: primeiramente, pelo fato de um *insider* do grupo de 1922 reconhecer a liderança de Graça Aranha,

contrariando as pretensões e posterior reivindicações de seus rivais. Em segundo lugar, ele é notável por atribuir a Mário a condição de destaque isolado, a grande revelação literária do movimento.

Apesar desse artigo, *O País* permaneceu ecumênico na atenção dispensada às diversas facções modernistas. O jornal era pioneiro no Brasil na discussão da arte moderna – por ter publicado na primeira página, em 11 de maio de 1912, o artigo “A pintura moderna. Do impressionismo ao futurismo”, do escritor catalão Alfons Maseras. Mesmo após 1922, o órgão não tomou partido, mas manteve-se circunspecto no trato dispensado ao movimento. Noticiou com riqueza de detalhes a conferência de Graça Aranha na ABL, em 20 de junho de 1924, sob o título “Futurismo versus passadismo”. Em 1926, abriu espaço para a discussão das ideias modernistas com a série “O que pensam e sentem os homens moços do Brasil”, na qual foram ouvidos Menotti del Picchia, Tristão de Athayde, Martins de Almeida e Afonso Arinos de Melo Franco, entre outros.

A ascensão de um certo modernismo

O maior rival d’*O País* a essa época, na cobertura diária do cenário cultural, era o *Correio da Manhã*. Foi nas páginas deste último jornal que alguns membros do grupo modernista lograram levar a discussão do movimento para além da igreja dos iniciados. Em dezembro de 1923, Di Cavalcanti, que já colaborava com o jornal como ilustrador, enviou uma colaboração escrita de Paris, comentando a vida cultural da capital francesa e as tendências na pintura, ilustrada com três desenhos originais. Mesmo sem mencionar os artistas brasileiros então residentes em Paris, Di incluiu uma farpa contra o meio artístico no Brasil, “onde os pintores continuam preocupados com o academismo” (Di Cavalcanti, 1923, p. 2). De resto, trata-se de texto bastante convencional, notável mais pela ausência de referências atualizadas.

Três dias depois, em 12 de dezembro, um artigo de Oswald de Andrade ocupou o espaço nobre da primeira página do *Correio da Manhã*. “Vantagens do caos brasileiro” é um libelo nativista, a favor de abraçar as raízes da formação cultural brasileira:

O nosso trabalho deve ser, pois, a simples continuação nacionalizante dessas tendências já definidas e mesmo chegadas a um caráter de tradição: em música, o ritmo do índio e o canto negro; nas artes plásticas, a ingenuidade dos mulatos místicos; na literatura, o “folclore”. Não se evitem, porém, novas informações (Andrade, 1923, p. 1).

Para quem lê com a vantagem da retrospectiva, esse precioso texto é o embrião dos dois manifestos produzidos por Oswald nos anos seguintes, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”. Compartilha com eles várias premissas e entrega a derivação delas com a candura das ideias ainda em gênese. Nesse sentido, merece um estudo mais detalhado do que permite o escopo do presente artigo. Compete apenas ressaltar a importância de sua conclusão para o pensamento oswaldiano: “Sejamos antes caóticos, mas livres, que um dia seremos pessoais” (Andrade, 1923, p. 1).

O artigo “Vantagens do caos brasileiro” mereceu do jornal um preâmbulo, relativamente longo, com o intuito de situar o autor, então desconhecido dos leitores do *Correio da Manhã*. Ele é apresentado ao público como o “Evangelista do Brás e do Montparnasse”, um “apóstolo” regendo o “pequeno cenáculo” que o jornal descreve da seguinte forma:

Acha-se agora em Paris um grupo interessante de artistas brasileiros. São moços, cheios de entusiasmo, cheios de fé: são ‘novos’. Entre eles, ao lado de Tarsila do Amaral – cujo ateliê é um centro onde se cruzam as mais interessantes personalidades das escolas avançadas – ao lado de Brecheret, que já é em Paris uma figura de vencedor, encontram-se o nosso Di Cavalcanti e Oswald de Andrade (Andrade, 1923, p. 1).

A menção a Di Cavalcanti como “nosso” sugere que a entrada do grupo para a pauta do jornal carioca se deu por intermédio dele, o que tende a se confirmar pela anterioridade imediata de seu texto “De Paris”. Também é digno de nota que o movimento renovador tenha sido apresentado como novidade vinda de Paris, não de São Paulo.

Permanece obscuro quem exatamente resolveu veicular em primeira página o artigo de Oswald e escrever esse preâmbulo laudatório, mas é de se presumir que decisão de tal monta tenha passado pelo crivo do então diretor-substituto do jornal, Mário Rodrigues – efetivamente o chefe da redação – ou até mesmo do seu diretor, Paulo Bittencourt, filho do dono do jornal. Acima do título está posto o cabeçalho “Considerações atuais”, e o preâmbulo não economiza no encômio ao autor:

Oswald de Andrade é um dos porta-vozes desse grupo de gente nova que quer acabar com nossas tradições artísticas, medíocres e estrangeiradas, por meio de fórmulas novas e audaciosas, tudo o que o Brasil possui de belo e forte, original e nobre. É tempo de olharmos a nossa Natureza e de aproveitarmos o tesouro que nos oferecem as nossas camadas populares (Andrade, 1923, p. 1).

Chamar Oswald de *um* dos porta-vozes é correto, mas a ausência de outros nomes como Mário de Andrade, Ronald de Carvalho ou Vicente do Rego Monteiro – artista que, dentre os brasileiros, era o que mais poderosamente se afirmava a essa época em Paris – é significativa para o olhar histórico. O destaque dado a Oswald o projetou a uma posição de vantagem sobre esses e outros rivais.

A partir dessa estreia no final de 1923, a colaboração de Oswald de Andrade com o *Correio da Manhã* passou a ser frequente. Em 19 de fevereiro de 1924, a página “Letras & Artes” do jornal republicou – sob o título “Era nova, arte nova”, seguido do subtítulo “Como Oswald de Andrade define ‘A questão estética do momento’” – uma entrevista concedida pelo escritor a uma revista de São Paulo. Pouco tempo depois, em 18 de março, foi a vez de aparecer nessa mesma página o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Encerrando o primeiro semestre do ano, veio o polêmico ataque a Graça Aranha, “Modernismo atrasado”, agraciado com a visibilidade do primeiro caderno. No curto espaço de seis meses, Oswald passou de colaborador estreante no jornal à condição de assunto da notícia e rival de um dos grandes nomes do meio intelectual brasileiro. Para uma posteridade acostumada a saber desde sempre quem foi Oswald de Andrade, é fácil ignorar o quão espantosa foi essa progressão rápida de ilustre desconhecido do público carioca a figura de projeção nacional.

Considerações finais

A recepção do modernismo paulista pela imprensa do Rio de Janeiro joga luz sobre o impacto exercido pela Semana de Arte Moderna em sua decorrência imediata. Em contraposição ao mito triunfalista construído entre 1945 e 1972, o acontecimento em si foi bem menos revolucionário do que supõe grande parte da historiografia, quase toda constituída a partir de São Paulo. Na década de 1920, a capital paulista ainda era bastante provinciana em termos artísticos, nove fora sua potência econômica e influência política. Por maior que tenha sido a repercussão local da Semana, ela quase não influenciou no cenário cultural mais amplo. Seus participantes ainda precisaram passar pelo crivo da capital da República antes de ganharem projeção nacional.

Na percepção geral da época, a liderança do movimento coube a Graça Aranha. Por isso, é compreensível que seu rompimento com a ABL, em 1924, tenha sido entendido por muitos contemporâneos como o episódio deflagrador do modernismo no Brasil, mais do que a Semana de Arte Moderna. É digno de nota o caminho trilhado por Oswald de Andrade,

através da imprensa carioca, a fim de firmar sua ascendência. Ao examinar atentamente a cronologia dos fatos, constata-se que a conferência “O espírito moderno” ocorreu três meses depois da publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. A sensacional ruptura de Graça Aranha com a Academia certamente ofuscou o manifesto como fofoca literária. A frustração resultante explicaria a agressividade da reação de Oswald em “Modernismo atrasado”, texto que rescende claramente à estratégia de se firmar pela ofensa a um nome consagrado.

O papel relativamente apagado de Mário de Andrade, na primeira metade da década de 1920, é outro ponto que merece ponderação. No momento em que o jornal *A Noite* o coroou “papa do futurismo”, no final de 1925, o poeta ainda era pouco conhecido fora de São Paulo. O apelido deve ter surpreendido a todos – não menos, ao próprio. Em se considerando a centralidade de Mário para a consolidação posterior do movimento, merece atenção crítica o modo como ele conquistou essa liderança. Não resta dúvida que, após 1930, Mário alcançou a consagração como principal representante do movimento de 1922, suplantando não somente Graça Aranha, falecido em 1931, como também o rival Oswald de Andrade. A devida compreensão histórica desse processo ajudaria a esclarecer o quanto os fatos da Semana de Arte Moderna correspondem, ou não, à sua mitificação posterior.

Bibliografia

- Anônimo (1925). "Assim falou o papa do futurismo". *A Noite* (RJ), 12/12/1925.
- (1922). "Interior". *Jornal do Commercio* (RJ), 10/02/1922.
- (1925). "O mez modernista que ia ser futurista". *A Noite* (RJ), 11/12/1925.
- (1922). "Pelo mundo das artes". *Jornal do Commercio* (RJ), 22/02/1922.
- "Uma festa literaria". (1925). *Correio da Manhã* (RJ), 20/06/1925.
- (1922). "Vida Social". *O Paiz* (RJ), 01/02/1922.
- Almeida, R. de. (1923). "A reacção moderna (aproposito de Mario de Andrade)", *O Paiz* (RJ), 19/03/1923.
- Andrade, M. de. (1924). "Chronica de Malazarte. VII". *America Brasileira*, 28/04/1924.
- Andrade, O. de. (1923). "Vantagens do cahos brasileiro". *Correio da Manhã* (RJ), 12/12/1923.
- (1924). "Modernismo atrazado". *Correio da Manhã* (RJ), 25/06/1924.
- Ataka Perô. (1922). "O mortorio do futurismo". *Careta*, 01/04/1922.
- Bandeira, M. (1924). "Poesia Pau Brasil". *Gazeta de Noticias* (RJ), 30/03/1924.
- Borba Rato. (1923). "Da terra dos bandeirantes". *D. Quixote*, 02/05/1923, 09/05/1923 e 22/08/1923.
- Cardoso, R. (2022a). *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2022b). "A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil". *Estudos Avançados*, 36/104.
- Carvalho, R. de. (1924). "A revolta dos anjos". *O Jornal* (RJ), 16/01/1924.
- Clemente, J. (1925). "Sobre o modernismo". *Correio da Manhã*, 19/06/1925.
- Correia, L. (1921). "Arte moderna. José de Lubecki". *Revista da Semana*, 31/12/1921.
- Di Cavalcanti, E. (1923). "De Paris". *Correio da Manhã*, 09/12/1923.
- Fabris, A. (1994). *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- Falcão, I. (1923). "A idiotice que pretende ser arte". *Careta*, 28/07/1923.
- Galeano, D. e Rodrigues de Oliveira, M. (2017). "Apresentação". In: Carvalgo, E. de. *Escritos policiais*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj.
- Graça Aranha, J. P. da. (1925). *Espirito moderno*. São Paulo: Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato.
- Inojosa, J. (1977). *A arte moderna & O brasil brasileiro (edição comemorativa do cinquentenário)*. Rio de Janeiro: Editora Meio-Dia.
- Lima Barreto, A. H. de. (1922). "O futurismo". *Careta*, 22/07/1922.
- Luiz. (1925). "Para ler no bonde". *Correio da Manhã* (RJ), 20/10/1925.
- Menotti del Picchia, P. (1925). "A actualidade literaria paulista". *O Paiz* (RJ), 01/10/1925.
- Pimenta Velloso, M. (2010). *História & modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- "Semana de Arte Moderna". (1922). *América Brasileira*, 04/03/1922.
- Sevcenko, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.

A Antropofagia de Oswald de Andrade e Serge Voronoff: incursões no corpo

Gonzalo Aguilar

Universidade de Buenos Aires
CONICET/UNSAM
• gonzalus2001@gmail.com

Tradução de Alexandre Nodari, André Masseno e Eduardo Jorge de Oliveira.

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e971>

A partir de uma menção feita no “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, a Voronoff, o presente artigo propõe uma leitura da mudança do corpo humano realizada pelo movimento de vanguarda, indo desde o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, até as relações com o famoso médico russo, Vladimir Voronoff, que fez operações cirúrgicas com glândulas de macaco. O fim da soberania do humano para pensar novas relações é o limiar que inaugura Oswald de Andrade a partir das operações cirúrgicas de Voronoff.

Palavras-chave: antropofagia; vanguarda; Oswald de Andrade; Vladimir Voronoff; corpo.



Basé sur une mention dans le « Manifeste Anthropophage », d'Oswald de Andrade, dédiée à Voronoff, cet article propose une lecture du changement du corps humain effectué par le mouvement d'avant-garde, à partir d'Abaporu, de Tarsila do Amaral, jusqu'aux relations avec le célèbre médecin russe, Vladimir Voronoff, qui a effectué des opérations chirurgicales avec des glandes de singe. La fin de la souveraineté de l'humain pour penser de nouvelles relations est le seuil qu'inaugure Oswald de Andrade, à partir des opérations chirurgicales de Voronoff.

Mots clés : anthropophagie ; avant-garde ; Oswald de Andrade ; Vladimir Voronoff ; corps.

O que exatamente é o *Abaporu*, esse corpo formado praticamente por um só traço? É um humano ou um animal? É preciso pelo menos reconhecer que esse corpo é bem peculiar e não precisamente um *homem* como Oswald de Andrade e Raul Bopp, com um olhar sexista, o batizaram. Não se pode nem mesmo afirmar que seja *humano*: como em alguns animais, a cabeça dá prosseguimento ao pescoço e falta-lhe um queixo para marcar o começo do rosto humano.

Talvez tenha sido pelo fato dos membros sugerirem incrustações ou deformações estranhas que muitas resenhas da época falaram, a propósito de *Abaporu* (1928) e de *Antropofagia* (1929), de um corpo mutilado e formado por uma mistura promíscua de componentes humanos e não-humanos. “Um seio de mulher que parece perna de porco assada e uma cabecinha de alho espetado no corpo de um bacalhau”, disse a *Folha da Manhã*, que não só se chocava com os membros fragmentados, mas também pela indistinção entre o animal e o humano, o seio de mulher e o porco, a cabecinha e o bacalhau.¹ Os temores do redator da *Folha da Manhã* não eram infundados, pois estavam relacionados a um fato que a arte de vanguarda e particularmente *Abaporu* colocavam em evidência: a interrupção ou arruinamento da máquina antropológica, a saber, a máquina que produzia o homem a partir de uma produção do “humano através da suspensão e da captura do inumano” (Agamben, 2006, p. 152), do humano contra um fundo animal e a partir de uma cisão que se pretendia fundacional. Esta cisão não só produzia antagonismos e hierarquias entre o homem e o animal, como também entre os homens (mais humanos, mais civilizados) e outros humanos, como as mulheres, os índios e os loucos; entre o homem vestido e o homem nu; entre o homem consciente e o inconsciente. Era “a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud” à qual se fazia referência no final do “Manifesto”.

Antes de ser humano ou animal, o *Abaporu* é um corpo. O *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro afirmou que se tratava de “um conjunto de membros do corpo humano, todos amputados [...]. A cabeça da figura mutilada” (cf. Amaral, 1975, pp. 457 e 459). Embora as descrições sejam negativas, elas ressoam o modo pelo qual o movimento antropófago pensou o corpo. Para seus integrantes, o corpo é um lugar de prazer (sem repressões) que deve ser construído fora da tradição ocidental que privilegiou a cabeça e a necessidade da vestimenta. Sede de tecnologias

¹ “Risos pela exposição” (18/9/1929) e “Notas de arte” (28/7/1929), reproduzidos em Aracy Amaral: *Tarsila sua obra e seu tempo*, vol. 1, São Paulo, Perspectiva / EdUSP, 1975, pp. 457 e 459.

de conexão e próteses que modificam a sua natureza (seus sentidos, suas percepções e seu sexo), o corpo passou por uma transformação em grande escala iniciada pelo movimento, da qual *Abaporu* seria uma imagem liminar: o corpo começa pelo pé, pelo “roteiro” (cf. Aguilar, 2010, pp. 35-47).

O termo “amputação”, utilizado pela mídia jornalística para a descrição do quadro, possuía conotações evidentes para os leitores da época. O conflito bélico ocorrido na Europa, e que repercutira em todo o mundo, ainda não havia completado dez anos. A Primeira Guerra Mundial foi um massacre inédito e também um laboratório em grande escala para o reparo de mutilações corporais e de pesadelos traumáticos, a partir da fabricação de próteses para os membros amputados. A medicina viu-se obrigada a experimentar enxertos, transplantes e analgésicos para aliviar as dores produzidas pelas feridas. Novos saberes, como aqueles representados pela psicanálise de Sigmund Freud e pela crítica cultural de Walter Benjamin, debruçaram-se sobre os traumas e os pesadelos decorrentes da violência bélica inaudita, de modo a propor uma cura pela fala ou uma reflexão sobre a narração no pós-guerra. Os soldados não voltavam da frente de batalha apenas mudos, mas frequentemente sem uma perna ou um braço.

O “Manifesto Antropófago” de fato menciona Serge Voronoff, um médico cirurgião de origem russa e nacionalizado francês que fizera inúmeros transplantes no front de guerra: “De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia” (Andrade, 2008, p. 135).

Para substituir partes de pernas ou braços dos soldados mutilados, Voronoff utilizava ossos de macacos, entre outras técnicas.² Nascido na Rússia (na cidade de Vorónej), formou-se em Paris com Charles Brown-Séquard, um prestigiado neurologista que realizava enxertos entre diferentes espécies de animais. Voronoff foi mais longe e experimentou transplantes de órgãos animais em humanos: os *xenoenxertos* foram sua especialidade.³

Alguns dados da biografia de Voronoff são interessantes: entre 1896 e 1910 o médico cirurgião viveu no Cairo. A observação dos eunucos e de sua “vida lânguida” o levou à hipótese de que as glândulas genitais eram a “verdadeira fonte da vida” (Voronoff, 1945, pp. 27 e 29). Sua fama começou a crescer quando enxertou glândulas de macaco

² Voronoff se refere à Grande Guerra e aos transplantes que fez “para evitar sofrimentos dos pobres feridos” e ao uso de “ossos de símios” (Voronoff, 1945, p. 196).

³ A palavra *xeno* vem do grego *xenos*, estrangeiro ao qual se oferece hospitalidade (ao contrário de *bárbaroi*, o estrangeiro inimigo). O *xenotransplante* consiste no enxerto de órgãos animais em humanos e a palavra indica que embora os órgãos sejam alheios, podem ser incorporados.

primeiramente em carneiros e depois em humanos. Segundo Voronoff, havia-se demonstrado que o enxerto das glândulas testiculares dos macacos rejuvenescia os pacientes e também ajudava – e até curava – pessoas com transtornos mentais. Voronoff então desenvolveu os implantes como um método para retardar o envelhecimento e conquistar uma juventude duradoura. Ganhando notoriedade internacional, Voronoff recebeu pacientes de todas as partes do mundo, entre eles uma brasileira de São Paulo que lhe pediu que a operasse porque, em suas palavras, “meu marido me abandonou por me encontrar envelhecida” (isto foi em 15 de julho de 1924).

O médico viajou pelo mundo com seus experimentos. Em 1928, esteve na Argentina e no Brasil, onde fez apresentações públicas em teatros e discutiu seus métodos com a comunidade científica. Teve discípulos em ambos os países, como o doutor Ricardo Spurr (cf. Sarlo, 1992, pp. 147-149), na Argentina, e, no Brasil, o doutor Belmiro Valverde, a quem menciona em mais de uma ocasião (cf. Voronoff, 1945, pp. 143, 175 e 187).⁴ Além disso, sua visita esteve muito vinculada aos seus experimentos para a melhoria da produtividade do gado.⁵ No Brasil participou de um evento internacional realizado em meados de 1928 no Rio de Janeiro, então capital federal, e promovido por associações médico-cirúrgicas brasileiras. As reuniões estavam programadas para ocorrer na Sociedade de Medicina e Cirurgia, sob a presidência do médico Fernando de Magalhães (Cuperschmid e Campos, 2007, p. 738).

Com o tempo, ficou evidente que o método de Voronoff obtinha resultados irrisórios e que estavam longe dos milagres prometidos. Embora tenha sido um fracasso do ponto de vista médico, isso importa menos do que as fantasias que mobilizou e como tornou visível um novo modo de uso e desempenho dos corpos humanos e não-humanos.

Um cientista muito popular

Voronoff poderia muito bem ser o nome de um circo: *Circo Voronoff*. E de algum modo assim o era. Um circo da ciência, da divulgação do conhecimento mas também da magia e do espetáculo. “Não há quase ninguém no mundo que não tenha ouvido falar dele ou que não tenha tido a oportunidade de pronunciar seu nome”, escreveu Gibier Rambaud, diretor do Instituto Pasteur de Nova York, no prólogo de *As fontes*

⁴ Sua biografia pode ser lida no site da Academia Nacional de Medicina, à qual pertenceu: <<https://www.anm.org.br/belmiro-de-lima-valverde/>>

⁵ Cf. os artigos “Breves minutos de charla con el Dr. Voronoff”, de Enrique Feinmann, e “El doctor Sergio Voronoff es entrevistado a su llegada a Río de Janeiro por nuestro representante especial doctor Pablo Tagliaferro”, ambos na revista *Fray Mochó*, 30 de julho de 1928 e 14 de agosto de 1928, respectivamente.

renovadas da vida (cf. Voronoff, 1945, p. 9). Voronoff pertencia ao mundo da ciência mas também ao do espetáculo e das mídias de massa: viajou pelo mundo dando conferências, concedeu milhares de entrevistas e foi retratado em muitíssimas caricaturas, geralmente acompanhado por um chimpanzé. Chegou à América Latina na década de 1920 e gerou o interesse do público, dos médicos e pecuaristas (seu método para rejuvenescer o gado ovino parecia abrir novas perspectivas econômicas). Algumas revistas, como *Plus Ultra*, faziam piadas com o seu método. “Quarenta séculos antes de Voronoff” o compara a partir de um cinocéfaló egípcio.⁶ A ilustração talvez satisfizesse Voronoff, que descobrira no Egito a fonte da longevidade, embora ele certamente não tenha achado graça alguma que a revista – em um *photoshop avant la lettre* – tenha mutilado os órgãos genitais do homem-macaco que se encontrava nos Museus Capitolinos. Haviam-no convertido em um eunuco, signo da maior debilidade segundo o médico franco-russo [imagens 1 e 2]. De todo modo, a fantasia de que o método de rejuvenescimento dos homens pudesse remontar à etapa mais antiga da história humana tinha uma potência enorme: como no “Manifesto Antropófago”, os saltos tecnológicos e culturais permitiam contar a história dos homens, do presente para o passado e não, como exigia a tradição, ver o primeiro como um efeito subalterno do segundo. Há quarenta séculos que o macaco egípcio esperava por este momento.

Rimbaud estava certo: Voronoff se convertera em uma celebridade mundial. Em Nova York, era muito popular um *cocktail* feito em sua homenagem: o *Monkey Gland*, uma bebida muito forte feita com absinto. Em 1925, na URSS, Mikhail Bulgákov escreveu a novela *Coração de cachorro*, que evoca os experimentos de Voronoff – e de outros cientistas, como Brown-Séquard – na figura do “Professor Preobajénski”.⁷ Em *The Cocoanuts* (1929), filme dos Irmãos Marx, ouve-se a canção “Monkey-Doodle-Do”, escrita por ninguém menos que Irving Berlin. Em ritmo de *fox-trot*, a letra diz: “Se está muito velho para dançar / Tome um *Monkey Gland*”.⁸

O médico montou um negócio que consistia em apresentações científicas, viagens ao redor do mundo, operações cirúrgicas, publicação de livros, contatos com os mundos empresarial – para a implementação de seu método no ramo da pecuária – e governamental – pois Voronoff precisava de macacos para realizar os transplantes, algo muito custoso e difícil de conseguir e que exigia licenças e autorizações especiais. Por isso que a

⁶ Raúl Antelo, em seu livro *Archifilologías latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*, atribui a Oliverio Girondo o texto que acompanha a foto. Cf. Antelo, 2015, p 182.

⁷ A novela não foi publicada na época: saiu na Grã-Bretanha em 1968.

⁸ “If you're too old for dancing / Get yourself a monkey gland”. Em tradução literal, *monkey gland* é “glândula de macaco”.

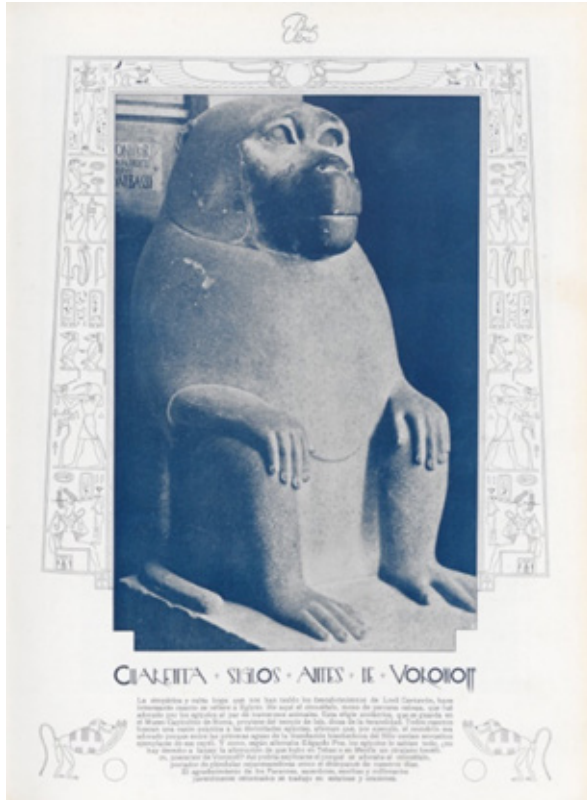


imagem 1

“Quarenta séculos antes de Voronoff”,
na revista *Plus Ultra*, n. 94, 1924.



imagem 2

Cinocéfalo egípcio, anônimo, época romana, Museus Capitolinos. No detalhe, a castração realizada na revista *Plus Ultra*.

difusão, a publicidade e a fama eram parte do dispositivo médico que Voronoff montou com seu irmão e sua esposa Evelyn Bostwick Voronoff, tradutora de seu livro para o inglês.

Como atestam seus escritos, Voronoff buscava desesperadamente o reconhecimento da comunidade científica, mas também explorava a sua fama, o que lhe permitia fazer negócios vantajosos, como escreveu e. e. cummings em “XIV”, do seu poemário *is* 5 de 1926:

este é o famoso doutor que enxerta
glândulas de macacos em milionários, uma linda ideia, n'est-ce pas?
(cummings, 1991, p. 243)⁹

Também na França, os métodos de Voronoff chegavam, nos anos vinte, ao teatro e à literatura.¹⁰ A obra humorística *O sanguinário da floresta*,¹¹ do popular Cami, se somava ao *sketch* satírico “Glândulas intersticiais”¹²

no Bataclan. Félicien Champsaur, um romancista muito popular, publicou em 1929 o bem-sucedido *Nora, a macaca que virou mulher*.¹³

Na América Latina, a popularidade de Voronoff não foi menor. Canções, crônicas e ficções o tinham como protagonista. Várias marchinhas carnavalescas referem-se a ele e suas milagrosas operações: “Voronoff”, de Eduardo Souto, “Seu Voronoff”, de Lamartine Babo e João Rossi (ambas do carnaval carioca) e “Voronoff”, do grupo de carnaval montevideano *Carmelo Imperio y sus marinos cantores*, e possivelmente outras que não sobreviveram.¹⁴ A canção da trupe montevideana promete que “a pobre humanidade / logo logo se verá livre / do perigo da idade / com a glândula do macaco”.¹⁵ Quase todas as canções, assim como fazia a de Irving Berlin para o filme dos Irmãos Marx, vinculam a dança com a juventude. O samba de Eduardo Souto, composto em 1926, canta:

⁹ «it is the famous doctor who inserts / monkeyglands in millionaires a cute idea n'est-ce pas ?»

¹⁰ Sobre as ramificações na França, cf. Rémy, 2017, que também resgata muitas obras humorísticas feitas sobre Voronoff.

¹¹ *Le désanglandé de la forêt*.

¹² “Glandes interstitielles”.

¹³ *Nora, la guenon devenue femme*. Félicien Champsaur (1858-1934) foi um escritor francês que gozou de muita popularidade. Foi autor, entre tantas outras obras, de *Lulú*, que inspirou o dramaturgo Frank Wedekind.

¹⁴ Pode-se ouvir as canções na plataforma YouTube: “Samba” de Eduardo Souto (https://www.youtube.com/watch?v=q_7L_hlsUZw), “Seu Voronoff” de Lamartine Babo (<https://www.youtube.com/watch?v=3QGkrEzPNyw>) e “Carmelo Imperio y sus marinos cantores” (minuto 4:40) (<https://www.youtube.com/watch?v=8GUx1BcJlTY>).

¹⁵ “la pobre humanidad / se verá libre muy pronto / del peligro de la edad / con la glándula del mono”.

Não há mais velhos no mundo
 Depois da tal descoberta
 [...]
 Há velhos que andam correndo
 O dia todo no mato
 Os bichos andam com medo
 O macaco é que paga o pato
 Ai, ai, ai, ai
 Que farra que rega-bofe
 Ai, ai, ai, ai
 Que fez o seu Voronoff

“Seu Voronoff”, de Lamartine Babo, do carnaval de 1929, toca na mesma nota:

Toda gente agora pode
 Ser bem forte, ser um “taco”
 Ser bem ágil como um bode
 E ter alma de Macaco.
 A velhice na cidade
 Canta em coro a nova estrofe,
 E já sente a mocidade
 Que lhe trouxe o Voronoff
 “Seu” Voronoff...
 “Seu” Voronoff...

Um sujeito que operou-se (sic)
 Logo, após, sentiu-se mal.
 Voronoff desculpou-se...
 ... que houve troca de animal

O risco provocado pela proximidade entre o humano e o macaco, tema de longa tradição nas culturas letrada e popular e que ia desde Poe e Stevenson a *Tarzan of the Apes* de 1912, desloca uma série de medos inegáveis: a doença, a velhice e, eventualmente, a morte (“pobre humanidade”, “perigo”, “medo”, “velhice”, “sentiu-se mal” formam parte do vocabulário das canções). A figura do cientista louco porém inofensivo, permitia contar com humor as tentativas do homem de atravessar seus próprios limites.

Para além das piadas e independentemente se seus experimentos eram feitos reais ou se faziam parte de uma ficção, era evidente que Voronoff colocava em cena um novo horizonte tecnológico onde as fronteiras entre o humano e o animal se dissolviam. A vida era produzida por meios técnicos e a ciência avançava em direções impensadas.

Foi Noel Rosa quem, em sua canção “Minha viola”, uma de suas primeiras composições de 1929, levou a burla ao limite e com mais sutileza:

Eu tenho um sogro cansado dos regabofe
Que procurou o Voronoff, doutô muito creditado
E andam dizendo que o enxerto foi de gato
Pois ele pula de quatro miando pelos telhados

Noel Rosa sabia do que falava. Procedimentos rudes, efeitos colaterais, prestígios enganadores. Tudo isso, para além do humor, não eram condizentes com as práticas médicas.

Vários escritores latino-americanos também fizeram referência ao cientista franco-russo. Nas *Crônicas* que escreveu quando residia em Nova York, Juan José Tablada menciona “os gritos ansiosos e as súplicas desesperadas, pedindo a Mefisto-Voronoff uma esmola de glândulas fortalecedoras”.¹⁶

Já o uruguaio Idelfonso Pereda Valdés escreveu “Elogio a Voronoff”, incluído em seu livro *El sueño de Chaplin* (1930) e publicado em português na revista brasileira de vanguarda *Verde*.¹⁷ No relato, Voronoff (Mefistófeles) fala ao Dr. Fausto das glândulas milagrosas e o convida para um barco com “vinte macacos”, não sem antes cobrar-lhe “cem francos por cada dia de vida que isso lhe proporcione”. Mais uma vez, Voronoff é um personagem transatlântico que subverte taxonomias diversas. A juventude eterna desloca o mito teológico-romântico de Fausto para os novos avanços da ciência que tiveram, nos anos 1920, uma visibilidade formidável. O estetoscópio, a luz de alta intensidade, o oftalmoscópio, os raios X, o laringoscópio, e intervenções cirúrgicas abriram o corpo para logo fechá-lo novamente. No entanto, estes autores – ao invocar o pacto com Mefistófeles – deslocam a operação material de Voronoff para uma tradição espiritual. É como se a novidade tecno-médica ainda pudesse ser recapturada pela tradição.

César Vallejo também faz uso do personagem de Goethe em sua crônica “La fáustica moderna”, de 1926, embora lhe ofereça um recorte mais amplo ao relacioná-lo com o domínio moderno da natureza: “se [o homem] hoje voa como uma águia, vai querer um dia pôr como as galinhas” (Vallejo, 2002, p. 271). Este ato contranatural é o “voronoffismo”, que, segundo suas palavras, “já possui atestado de nacionalidade não somente nas esferas biológicas, mas também nas esferas poéticas” (Vallejo, 2002, p. 217).

¹⁶ “Esplendores y miserias”, Nova York, janeiro de 1934. Agradeço a Rodolfo Mata, que me forneceu os textos de Tablada e o site José Juan Tablada: letra e imagen <<http://www.tablada.unam.mx>>.

¹⁷ *Verde*, primeiro número, segunda fase, maio de 1929. O original em castelhano, que está traduzido ao português de forma muito rudimentar em *Verde*, se intitula, na verdade, “La derrota de Voronoff”.

Voronoffianos seriam os escritores que pareciam ultrapassados e que de repente publicavam uma obra que os mostrava rejuvenescidos, como são os casos, segundo Vallejo, de Pierre Reverdy e Paul Valéry. Voronoff seria, mais uma vez, o retorno do fáustico com a roupagem da nova ciência.¹⁸

Em outra crônica, intitulada “O revanche dos macacos”, Vallejo faz referência a uma suposta operação de Voronoff apresentada no Congresso Fisiológico de Estocolmo, que consiste no enxerto de um ovário de uma mulher em uma macaca que está “prestes a dar à luz” (Vallejo, 2002, p. 307). Se o experimento for bem sucedido e se iniciar o intercâmbio de glândulas, haverá traços de macaco no humano e com isso serão alcançados “o equilíbrio e a harmonia”, que são os objetivos da ciência e a finalidade da natureza. Obviamente, a afirmação de Vallejo é irônica e a perspectiva de uma mulher-macaco ou de um macaco-mulher assinala o corte entre a natureza e a ciência produzido pelo método do médico. Mais do que Fausto, é Frankenstein o mito literário que alerta sobre a mistura do humano com o animal.

Ao ser considerado a partir do mito fáustico como um novo Mefistófeles, como o fazem Tablada, Pereda Valdés, Vallejo, e também as revistas da época, Voronoff traz a fonte da juventude. Contudo, a comparação suprime a diferença que existe entre o mito fáustico e os experimentos médicos: Voronoff não pede a alma como pagamento, e sim o enxerto de glândulas. A alma não aparece em lugar algum, e diante da presença de questionamentos éticos, o médico insiste, em seus escritos, que o corpo é uma máquina (cf. Voronoff, 1920 e 1945). A relação com Fausto é, antes de mais nada, anedótica: Voronoff não pode ser Mefistófeles porque a zootecnia que propõe ignora a esfera moral, enquanto nesta age Mefistófeles, mesmo que como transgressor ou figura do mal. Como viram os escritores de vanguarda, a mutação tecnológica produzia-se além dos programas morais. Voronoff no entanto parecia tocar um limite, uma zona em que a moral devia intervir para evitar as terríveis dissoluções que ele prometia entre o animal e o humano, entre a tecnologia e a vida, entre o corpo e a intervenção cirúrgica.

As reflexões que inserem Voronoff em uma tradição da *hybris* científica diferem das comparações humorísticas que também se encontram em revistas de vanguardas mais radicalizadas como a do estridentismo ou a do movimento antropófago. Em *Irradiador*, dirigida por Manuel Maples

18 Também a vanguardista revista *de avance*, de Cuba, utiliza o adjetivo “voronoffiano” para se referir à renovação em um suplemento cultural, e Carlos Montenegro evoca os experimentos de Voronoff para contrapor a juventude latino-americana à decrepitude europeia. 15/5/1927, p. 29, número 8, e 15/1/1929, p. 89, número 30. Consultei ambos os números na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Arce e Fermín Revueltas, se lê: “Voronoff pede por glândulas de macaco e o estridentismo inventou a eternidade. Mas V. não entende uma palavra”.¹⁹ De novo, os experimentos de Voronoff são evocados por sua transformação do tempo (e da juventude, que era um tema que preocupava especificamente movimentos como o estridentismo). A revista de vanguarda argentina *Martín Fierro* o menciona em um de seus epitáfios do Parnaso satírico:

Deus de infinita bondade,
faça com que no senhor Gerchunoff
se enxertem, por caridade,
glândulas de Voronoff
para a mentalidade.²⁰

Na interpretação dos experimentos de Voronoff ou se recorre à tradição fáustica ou à do cientista transgressor, próximo à loucura, com um tom irônico ou humorístico que, mediante o riso, neutralizava as mutações profundas que suas operações acarretavam.

Só Oswald de Andrade e Gilberto Owen, entre os vanguardistas, parecem ter compreendido que os experimentos de Voronoff eram o índice de algo muito maior. Gilberto Owen, do grupo Contemporâneos, dedicou-lhe “Elegia de las glândulas de mono” [“Elegia das glândulas do macaco”], um dos textos breves de *La llama fría* [A chama fria] (1925). Trata-se de uma ficção onírica que imagina uma mulher camuflada de Voronoff entre transatlânticos, *kodaks* e “música negra dos brancos e discursos europeizantes dos negros” (Owen, 2014, p. 245). O mundo do pós-guerra é apresentado como uma nova paisagem vanguardista em que os papéis se invertem e trocam de função, afetando a raça, o gênero, os corpos e até o curso do tempo. A própria humanidade é posta em xeque. Também Oswald se distancia tanto do riso defensivo, burlão e medroso quanto das genealogias prestigiosas e tranquilizadoras. A operação de Voronoff, o fato de que pôde ser considerado a “transfiguração do Tabu em totem”, está no modo em que profana o corpo vivo (humano e não humano), reafirma o poder da tecnologia e se afasta do antropocentrismo, indicando a origem *promíscua* comum de animais e humanos.

Em *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade menciona Voronoff no último capítulo, em meio a uma quarentena decretada pela existência de uma epidemia. No utópico barco *El Durazno*, arma-se uma orgia priápica. O narrador chama o médico russo-francês de “curandeiro” (Andrade, 1984, p. 139). Em uma utopia na qual não há repressões e homens e máquinas

¹⁹ Texto coletivo em *Irradiador*, número 1, pág. 1, setembro de 1923. O estridentismo foi um movimento de vanguarda mexicano, paralelo à Revolução Mexicana e liderado por Manuel Maples Arce. O movimento celebrou as inovações tecnológicas e o simultaneísmo na poesia e nas artes plásticas.

²⁰ “Dios de infinita bondad, / haz que al señor Gerchunoff / e injerten, por caridad, / glándulas de Voronoff / para la mentalidad”. O epitáfio está assinado por C.I. (Córdova Iturburu). *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, núm. 14 e 15, 24 de janeiro de 1925. Cf. p. 102 da edição *fac-símile* da revista (1995).

gozam para além da civilização (“ante a cópula mole e geométrica dos motores”, sem “a coação moral da indumentária” e contra “a falta de imaginação dos povos civilizados” – Andrade, 1984, p. 139), o que Voronoff vem curar é o corpo enfermo de uma cultura que agora pode suspender a repressão e anunciar a insurgência da nova humanidade tropical dos antropófagos ou a Descida definitiva.

A menção do “Manifesto” é ainda mais enigmática que a de *Serafim*: “De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia” (Andrade, 2008, p. 135).

O riso que o “Manifesto” desencadeia não é defensivo, como nos outros textos citados, mas de afirmação e espanto: após um nome prestigioso como o de William James (o qual se situa no passado), aparece o sábio para as multidões. Nem cientista louco nem mago sobrenatural: Voronoff é índice de uma mudança, de uma transformação ou transfiguração. Como na obra de Oswald as aparições de James e Voronoff não são frequentes, a interpretação do seu sentido não é tão simples.

O que Voronoff vem propor é a dissolução das separações radicais que guiaram o pensamento ocidental: a do corpo e da tecnologia, a do humano e do animal. Em relação a tais separações, “o homem natural tecnizado” de *A crise da filosofia messiânica* assinala uma “promiscuidade heteróclita” que está na origem e que permite pensar uma supressão dessa cesura (Andrade, 1990, p. 109). Ao utilizar o termo “promiscuidade”, Oswald está fazendo uso de um termo latino (*promiscuus*) que

implica a mistura, a indistinção e o comum em âmbitos jurídicos, econômicos, religiosos e antropológicos.²¹

Despojando o termo de conotações morais, trata-se de colocar novamente em cena – como Voronoff o faz inadvertidamente – uma relação diferente (e primitiva) daquela imaginada pelo pensamento antropocêntrico. *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade – dois livros de cabeceira de Oswald – também ensaiavam estes nexos na poesia e na ficção. “Isso foi no tempo em que os animais já não eram mais homens”, lê-se no *Macunaíma* de Mário de Andrade (1988, p. 115). E mais, o mundo de *Macunaíma* é anterior à aparição do homem que aparece com seu papagaio no Epílogo. Até então, os humanos podiam virar animais (*Macunaíma* transforma-se em pato), e os animais, em humanos (o carrapato e a formiga já foram gente) e ambos também podiam transformar-se em máquinas. Em entrevista a Didier

21 Listo aqui algumas acepções do termo, de acordo com as diferentes fontes do dicionário Gaffiot latim-francês: matrimônio entre patrícios e plebeus, dinheiro compartilhado (Tito Lívio), indiferença entre o divino e o humano (Salústio), nomes indistintos para o sexo (Quintiliano), entre outras. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, se lê: “A promiscuidade, como nos povos anteriores ao alfabeto” (Andrade, 2016, p. 214), sugerindo que é na linguagem onde se começa a separação.

Eribon, Claude Lévi-Strauss diz que se perguntar a um ameríndio o que é um mito, ele responderá “uma história do tempo em que os homens e os animais não se distinguem” (Lévi-Strauss, 1990, p. 34), uma definição que lhe parece muito profunda. A antropofagia pode ser lida, portanto, como uma especulação sobre os tempos promíscuos (míticos) e antes da separação, para submeter à crítica as inscrições históricas e, assim, tornar a pensar novas relações.

Se Fausto não aparece na leitura que Oswald faz de Voronoff não é só porque não se trata de uma questão de juventude, mas porque, por meio da “vacina antropofágica”, o movimento resistia à divisão tradicional e fundante do pensamento ocidental entre corpo e alma: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo”, diz o “Manifesto” (Andrade, 2008, p. 131). Que sentido teria então ver Voronoff como alguém que quer comprar a nossa alma? Assim, para entender a operação cirúrgica de Voronoff, é preciso primeiro *unir* o que estava separado: alma e corpo, animal e humano, carne e psique em uma promiscuidade originária. Não só não há espírito sem corpo na antropofagia, como também o corpo aparece vinculado a uma rede técnica, a uma maquinaria que distorce a espacialidade (um corpo está *aqui* e *em outro lugar*) e que realiza uma união no interior do humano (corpo-espírito) e também em sua exterioridade:

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue [...].
Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu* (Andrade, 2008, pp. 134, 132).

A televisão era um tema habitual nas revistas populares de ciência assim como as operações de Voronoff. As transfusões de sangue eram mais antigas, porém somente no começo do século XX, com a descoberta dos tipos de sangue e suas compatibilidades, é que elas começaram a ser realizadas em grande escala. Ainda hoje alguns grupos religiosos, como as Testemunhas de Jeová, resistem às transfusões por considerá-las sacrílegas. Eis o que, para Oswald, Voronoff anuncia: a entrada no corpo humano, a realização de transplantes, o xenoenxerto, a abertura do corpo humano para enxertar o órgão animal que se revela compatível e idêntico em seu funcionamento. Em contraposição a William James que remete a uma interioridade psíquica, incorpórea, ontológica, Voronoff vem redefinir o que Vinciane Despret (2018, p. 202) chamou de “as fronteiras biológicas e políticas” do corpo humano (que deixa de ser somente humano).

Daí que a leitura que Oswald faz de Voronoff é totalmente diferente daquela de seus contemporâneos, sejam os de vanguarda ou não. Oswald não entrevê nessas operações somente uma nova abertura do humano, mas também a possibilidade de pensar o humano tecnizado como o horizonte do porvir. Se o humanismo, a civilização ou mesmo a modernidade foram o programa de domesticação do animal e da natureza, então em que consiste esta operação (esta incisão, este enxerto)? Consiste em humanizar o animal ou em animalizar o humano? Ou melhor, tal operação assinala uma nova era (um contato) na qual se revisam ou questionam as barreiras entre os animais e os homens, entre o corpo e a tecnologia? É a própria noção de soberania do humano (*caput mundi*, Napoleão ou César) que será objeto de reflexão da antropofagia oswaldiana, desde o “Manifesto” até o dia da sua morte.

Fronteiras biológicas

Não importa mais o fracasso científico de Voronoff do que as fantasias que ele mobilizou. Seu projeto buscou estabelecer um domínio da vida em grande escala que incluía o destino dos humanos (a juventude eterna, um novo uso dos corpos humanos, a potência sexual do macho), mas também o extrativismo e a expansão geopolítica (a exploração dos animais, a conquista colonial e as barganhas biopolíticas dos laboratórios e ciências médicas). “Todo o progresso da humanidade”, afirma em seu livro, “se deve à vitória do homem sobre a natureza” (Voronoff, 1945, p. 52). Mas a tarefa da ciência seria agora ampliar esse domínio: “na atualidade ambicionamos mais: aspiramos que a própria vida se submeta à nossa vontade” (Voronoff, 1945, p. 52), Voronoff anuncia uma nova fase do progresso e do capitalismo: do domínio da natureza à biopolítica, a administração do vivente, sua preservação e até sua alteração (a juventude eterna). Em suas pesquisas, o empreendimento colonial e o método científico se unem a fim de celebrar o domínio do homem macho (sua obra é uma ode aos testículos como nicho patriarcal, uma grande usina produtora de energia e masculinidade) sobre a natureza, o tempo e a vida.

As populações colonizadas (assim como as instituições de reclusão disciplinar) costumavam ser as provedoras de matérias-primas para os experimentos científicos: no caso de Voronoff, a África aparece como fornecedora de cobaias, a antessala da europeização e posterior mundialização do método. Depois de sua estada no Egito e de ir ao front bélico, Voronoff estabeleceu-se em Paris, mas instalou seus laboratórios nas colônias francesas com o intuito de angariar macacos para seus experi-

mentos. Segundo uma nota da época, o governo francês proibiu em suas colônias da África a aniquilação de chimpanzés em 1923, motivo pelo qual muitos se perguntavam como Voronoff fazia para conseguir os primatas (cf. Palazuelos, 1928). De fato, a escassez o leva a experimentar primeiro com orangotangos para depois passar aos *Cynocephalus*, que eram mais fáceis de adquirir. A África é o continente em que os limites do humano são testados e o lugar ideal – aos olhos do cientista – para levar experimentos de *incorporação do estrangeiro*, ou seja, do *xenoenxerto*.

Neste tráfico de saberes, experimentos e órgãos, as Exposições Universais serviam tanto de nexos cognitivo quanto de passagem das colônias às metrópoles, do regional ao universal. Na “Exposition Coloniale Internationale”, realizada em Paris em 1931, pode-se ver, fechados em um cercado, ovelhas enxertadas e não enxertadas e três nativos argelinos encarregados de cuidá-las, mas que, por sua vez, também faziam parte do espetáculo [imagem 3]. Uma terra prometida de xenoenxertos generalizados, um zoológico humano-animal como laboratório de uma vida eterna (para aqueles que podem custear as operações, como escrevia e. e. cummings), um método de revigoramento global por meio da testosterona. Extrair a potência do selvagem para fazê-la circular em uma maquinaria de controle: o corpo humano.

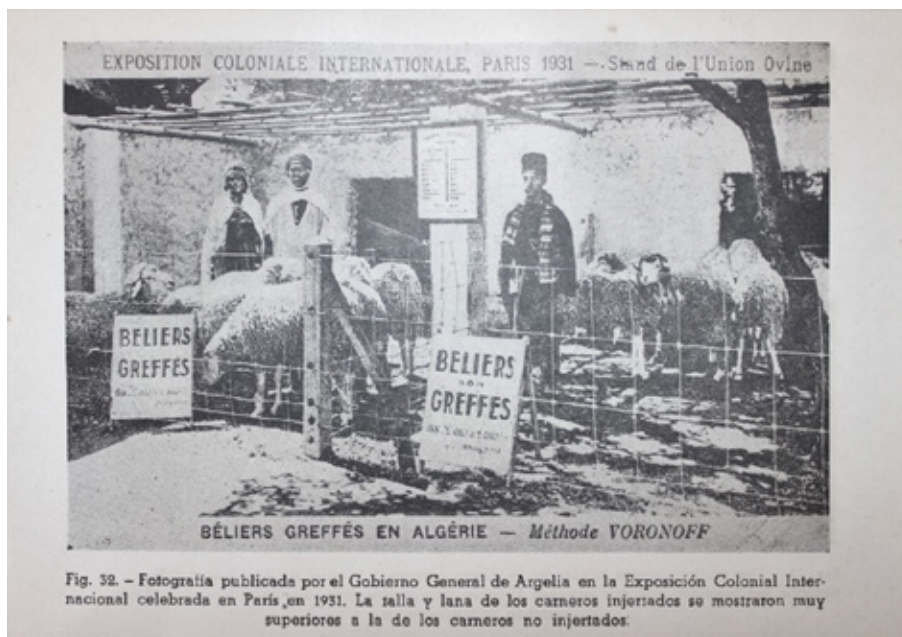


imagem 3

Foto dos experimentos de Voronoff na Exposition Internationale de Paris (1931) incluída em seu livro *Las fuentes renovadas de la vida*.

Todas estas forças que Voronoff colocava em cena provocavam um misto de admiração, incredulidade, riso e medo. Na imaginação europeia, a África era o continente dos animais, o mais afastado da (e refratário à) civilização e, ao mesmo tempo, laboratório em potencial para a experimentação e teste (justamente em 1931, parte a expedição Dakar-Djibouti, que cruza transversalmente todo o continente e na qual viajava Michel Leiris). Dali podia sair a cura mas também desencadear a catástrofe (ou seja, as epidemias) fruto da *hybris* dos cientistas em sua competição com Deus, assim como da civilização em sua exploração ou abuso da natureza. De fato, uma das acusações que pesa sobre Voronoff é a de que seus enxertos de glândula de macaco foram a origem do HIV.²² Perante a esta iminente ameaça, o riso, a caricatura e a piada funcionam como distanciamento e controle de um perigo que, na realidade, não é exterior como a zombaria finge fazer parecer, mas sim produto dessa mesma civilização que se defende. A África não está fora da Europa, na realidade ela trabalha em seu interior; seria o inumano estrangeiro a ser capturado, não fosse o fato dessa captura ter deixado de funcionar. A ambição do projeto de Voronoff implica uma ordem de hierarquias e domínios que estão em crise: o crepúsculo da modernidade e do humanismo demandam uma reconfiguração que as forças que impulsionam seus experimentos (o colonialismo, o cientificismo, o especismo, o machismo) não podem mais garantir.

O romance *Nora, a macaca que virou mulher* (1929), de Félicien Champsaur e que satiriza os experimentos de Voronoff, trazia uma ilustração na capa que plasma muitas destas questões sob a chave de paródia **[imagem 4]**. Uma mulher nua com uma saia feita de bananas dança lascivamente diante de uma árvore em que um macaco está trepado. No “O” do título aparece mais uma vez o retrato da mulher, na qual se reconhece, tanto por seu penteado como pelas bananas que compõem a sua saia, a figura de Josephine Baker.

Ponta de lança da cultura negra em Paris, Josephine Baker costumava dançar nua e posar com animais selvagens. Nascida em uma família com antepassados escravos em Missouri, torna-se conhecida em Broadway com o espetáculo *Shuffle Along*, viaja para a Europa em 1925 e conquista Paris, onde fascina os artistas de vanguarda.²³ Consciente de que no seu corpo atravessavam disputas raciais, coloniais e de gênero, Josephine performava no limite entre a caricatura e o prodígio, entre o exotismo e o vanguardismo. Depois de vários filmes (*A sereia dos trópicos*,²⁴

22 Houve algumas acusações que vinculavam os xenotransplantes de Voronoff com o HIV, embora seja uma hipótese que não foi comprovada. Cf. Bajic *et al.*, 2012 e Cuperschmid e Campos, 2007.

23 Tomo estas informações de Rose, 1991.

24 *La Sirène des Tropiques*.

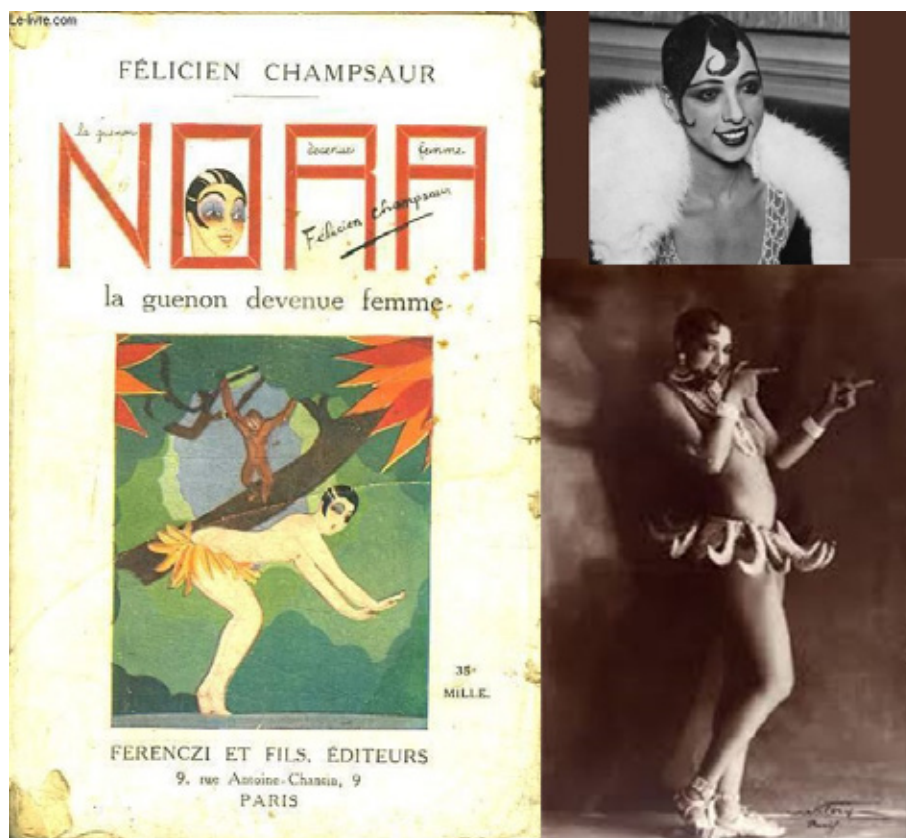


imagem 4

Capa de *Nora la guenon devenue femme* de Félicien Champsaur e as imagens de Josephine Baker nas quais se inspira.

Zou-Zou) em que atuou com maior ou menor sucesso, assim que pôde fazer um filme resultante de um projeto próprio, deixou claro qual era seu ponto de vista. Em *Princess Tam Tam* de Edmond Gréville, de 1935, a personagem de Josephine volta à África e forma uma família depois de alguns desentendimentos em Paris. Na cena final, Josephine coleta água em um poço artesanal e entra em sua casa. Não é mais a sensual deusa do sexo, e sim uma mãe de família que entra em seu palácio africano (o filme foi rodado na Tunísia), com os animais correndo de um lado para o outro pelos quartos enquanto um macaco brinca com os livros. O último plano é de um burro devorando um livro cujo título é, justamente, *Civilização*. O burro devora a civilização transformando o tabu (a separação entre civilização e animalidade) em totem (a animalidade comendo a civilização) [imagem 5].²⁵

²⁵ O protagonista de *Madame Satã*, filme de Karim Ainouz, assiste Josephine Baker em *Princess Tam-Tam*, o que define boa parte de sua subjetividade e performance como *drag queen* ou travesti.

**imagem 5**

Josephine Baker na cena final do filme *Princesse Tam-Tam* (1935) de Edmond Gréville.

O modelo matriarcal-bárbaro opõe-se ao colonial-patriarcal de Voronoff. Segundo o médico, “[n]o galo castrado, o capão, observamos como sua crista se encolhe e, ao mesmo tempo, como deixa de cantar. Simultaneamente, ele perde seu espírito belicoso, sua arrogância e seus instintos de domínio e de proteção sobre as galinhas” (Voronoff, 1945, p. 32). Eis um modelo patriarcal, colonialista, comprometido com um projeto modernizador que a Antropofagia propunha superar. Mas então o que, no médico russo, atraía o interesse de Oswald a ponto de colocá-lo como marco de uma mudança de paradigma, de uma passagem da psicologia à cirurgia, do tabu em totem?

Havia pelo menos dois aspectos, em certo sentido contraditórios, na apropriação de Voronoff. Por um lado, a crença na técnica como uma dimensão autônoma e dominadora da natureza. O domínio do humano sobre a natureza atravessa toda a obra de Oswald e não está fora das críticas que se façam à era moderna. Por outro, e em tensão com esta ideia, a relação entre o animal e o humano. Voronoff abria o corpo humano, convertendo-o em totem, e, além do mais, com seu enxerto movia as fronteiras entre o humano e o animal, colocando-os em uma mesma perspectiva orgânica.

Lamentavelmente, Oswald desconhecia os experimentos que estavam sendo desenvolvidos na Alemanha à época em que Voronoff fazia suas turnês pelo mundo. Com uma perspectiva menos patriarcal, ali já havia avanços consideráveis como a primeira operação de redesignação sexual

e a produção menos intrusiva e violenta da testosterona. Os médicos alemães Emil Karl Frey, Heinrich Kraut e Eugen Werle investigavam, desde 1926, as possibilidades de encontrar hormônios na urina. Este viés de pesquisa jogava por terra os métodos de Voronoff de utilização de macacos, pois eram métodos caros e, por questões de compatibilidade, arriscados. A urina, sobretudo a de cavalo, passará a ser utilizada, criando toda uma indústria – conforme descrita por Donna Haraway – que tem os estábulos como “parte integral das indústrias de fazendas de engorda destruidoras do ecossistema, transformadoras do trabalho animal e humano” (Haraway, 2019, p. 169). Enquanto Voronoff matava os animais, os novos métodos os punham para trabalhar.

De todo modo, ao abrir o corpo humano para enxertar um órgão animal, era posto em questão um antropocentrismo que permitia ver a civilização como dominação do animal – entendendo como animal não só as outras espécies, mas também os humanos animalizados, dos índios colonizados e dos negros vindos da África às mulheres, como reféns da família patriarcal. Essa transfiguração aponta, em suma, que o corpo que devora e é devorado foi transformado em uma zona política. Ao abrir o corpo e ao unir humanos e não-humanos, a operação de Voronoff devora o humano e lança a máquina antropológica em novas direções. O que interessa aos antropófagos brasileiros é a transfiguração anunciada.

O corpo antropofágico: totem desmanchado

O fragmento sobre Voronoff no “Manifesto” pode ser lido à luz da tese *A crise da filosofia messiânica*, escrita mais de vinte anos depois. Em sua interrogação sobre a origem do humano e sua separação do animal, Oswald não cita mais o médico franco-russo – totalmente esquecido no momento da escrita da tese –, e sim o geólogo alemão Edgard Dacqué (1878-1945). Além de propor uma Errática ao inspirar-se em Bachofen, Oswald postula também uma Dacqueana. É difícil seguir as relações de Oswald com o geólogo alemão, já que, ao não estar incluído na bibliografia da tese, resulta difícil determinar as fontes usadas. Segundo a tese, a Dacqueana consiste em uma “iconografia histórica das artes e mesmo da fotografia” (Andrade, 1990, pp. 108-109), para ver rastros humanos nos animais e rastros animais nos humanos. Levá-la adiante é aceitar que “há muito de humano em cada espécie animal” (Andrade, 1990, pp. 108-109) e também de animal nos humanos. Oswald conclui: “Seria aceitar o ponto de vista do primitivo que se identifica com o totem” (Andrade, 1990, pp. 108-109). Em sua “biotipologia”, Oswald faz afirmações surpreendentes, tomando a famosa passagem do pavão de Darwin para vinculá-lo a

Freud: “o pavão confirma Freud” (Andrade, 1990, pp. 108-109).²⁶

O “ponto de vista do primitivo” transforma o tabu, que é a cisão moderna entre animal e humano com todas as suas variantes (civilização e barbárie, humanismo e selvageria, racional e irracional, etc.), em um totem no qual o animal e o humano se intercambiam. Mais uma vez: “há muito de humano em cada espécie animal”, incluindo o homem. E mais que o homem: por isso a Declaração Universal dos Direitos do Homem, segundo o “Manifesto”, é “pobre”. Não só faltam as “girls”, como também a Revolução Caraíba. Essa cisão fundante da civilização é, assim, retrucada por Oswald ao postular que a origem é a *promiscuidade* e a *miscigenação*: “a promiscuidade originária”, afirma Oswald, “é um fato” (Andrade, 1990, pp. 108-109). Com a intuição genial que o caracterizava, apesar da falta de perseverança para desenvolver suas ideias, Oswald remete à junção entre o animal e o humano sem vê-la como uma evolução, mas como um intercâmbio permanente, com retornos, promessas, avanços e regressões. Daí a inclusão em *A crise da filosofia messiânica* da tese de Louis Bolk, que incidiu na proposta de Lacan do estádio do espelho e que foi retomado no final do século XX por ninguém menos que Stephen Jay Gould em suas teorias sobre a evolução: “O homem é a fetalização do macaco”. Segundo Bolk, a maioria dos traços observados no humano adulto são neotênicos, isto é, o resultado da lentificação evolutiva do desenvolvimento embrionário (cf. Arcucci e Salgado, 2016, p. 140). Se, com Bolk, Oswald defende uma tese antievolucionista (“não é evolução e sim regressão” – Andrade, 1990, p. 108),²⁷ com Dacqué ele propõe uma genealogia comparativa entre humanos e animais que o direciona ao totemismo. O totem é a máquina anterior à máquina humanista e trata-se de reatualizá-la mediante “uma Dacquéana” – segundo o termo criado por Oswald – que mostre o universo comum de humanos e não-humanos. Segundo Alexandre Nodari, a “referência a Dacqué revela que a temática antropófaga da naturalização da cultura, ou seja, da animalização do homem, implicava a culturalização da natureza e a hominização do animal – melhor dizendo, implicava uma zona de contato, de interesse entre ambos” (Nodari, 2015, p. 8). Origem promíscua, zona de contato, identificação com o totem: o que a antropofagia traz para a cena é a necessidade de desmontar essa máquina civilizatória para, em um gesto de ampliação e radicalização, construir uma outra. “Está admitida”, escreve Oswald em um de seus últimos textos,

26 Darwin faz diversas considerações a partir do fato de um Pavão mostrar seu rabo (signo de beleza mas também de sedução) para um porco.

27 A tese da fetalização lhe permite ser anti-darwiniano, já que agora é a cooperação que antecede a competição na luta pela sobrevivência. A tese da fetalização sustenta que o humano não desenvolveu no embrião algumas características (por exemplo, o pelo que recobre o corpo), o que, ao contrário, aconteceu com outras espécies (os macacos, por exemplos) e que esta falta exige uma proteção maior.

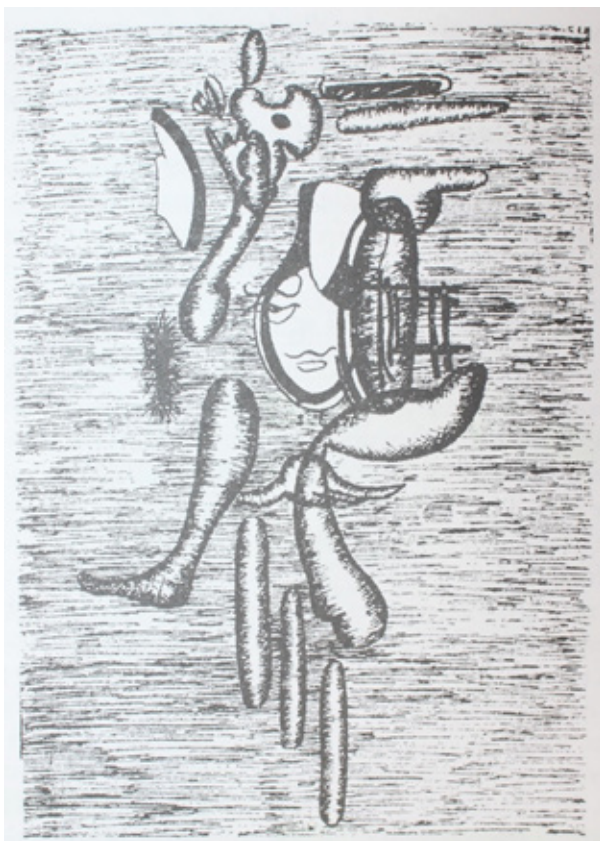
[...] a hipótese de Darwin de que as linhagens mais pálidas e puras vêm do gorila. Se adotamos uma variante, a do professor alemão Edgard Dacqué será pior, pois o homem então guardaria em si até hoje os estigmas do sáurio, do peixe e do batráquio. “¡Somos unos animales!” – dizia-me judiciosamente um argentino rico, anos atrás, a bordo de um transatlântico (Andrade, 1990, p. 216).

Flávio de Carvalho também sustentou a origem promíscua do humano-animal. Em seu ensaio “O tabu da vegetariana”, incluído em *Os ossos do mundo*, escreve que “tanto antropofagia como carnivorismo são mostras da grande amizade que uma vez existiu entre homem e animal, da *encantadora promiscuidade* que fazia do homem o companheiro de peito do animal” (Carvalho, 2012, p. 118). Ainda que esta promiscuidade fosse “possivelmente estéril”, como afirma a seguir, ela funda também “as primeiras leis de conduta e de tabu” (Carvalho, 2012, p. 120).²⁸ O experimento de Voronoff, então, não só transforma o tabu em totem como também promete o corpo tecnizado em que se reatualiza a promiscuidade originária.

²⁸ Refiro-me ao texto “Ainda o matriarcado”, que consta em Andrade, 1990.

Voronoff abre o corpo, o transforma e o converte em experimento técnico e realiza cientificamente o que a própria Tarsila do Amaral havia feito com a *imagem do corpo*. Com a particularidade de que, para os antropófagos, o próprio corpo é imagem, e a operação de Tarsila é tão *real* como a feita pelo cientista franco-russo. A evidência de que ao transformarem a imagem do corpo, estavam transformando o corpo em si, reside na *Experiência n. 2*, de Flávio de Carvalho, quem, em 1931, caminha na contramão de uma procissão de Corpus Christi sem tirar o chapéu. A mutilação ou despedaçamento do corpo que alguns viram com temor no *Abaporu* é convertido em totem pela *Experiência n. 2*. Flávio de Carvalho propõe corpos que se desfazem e se recompõem sob os influxos dos afetos e do desejo. “[...] Assistia emocionado ao meu desmanchar”, comenta em um dos desenhos incluídos no ensaio **[imagem 6]** (Carvalho, 2001, p. 44). Outros quadros do autor (*Ascensão definitiva de Cristo* e *Retrato ancestral*, ambos de 1932) realizam a mesma operação de decomposição do corpo com óbvias conotações sexuais que não estão presentes nos de Tarsila.

Uma perna, uma mão, um rosto, um osso, um pênis, algo que surpreendentemente parece ser um sexo feminino e outros objetos difíceis de definir. Na experiência de Flávio, o pesquisador precisa usar o corpo. Flávio adentra na multidão (“contra o gabinetismo, a prática culta da vida”), com um corpo que não é uma forma dada, fixa, mas que se constrói plastica-

**imagem 6**

Desenho de Flávio de Carvalho incluído em seu livro *Experiência nº2*, realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência com a legenda "...assistia emocionado ao meu desmanchar."

mente na interação, na *performance*, no olhar dos outros e em sua própria "experiência", a qual o escritor "assiste emocionado" – pois as emoções são parte do conhecimento e do sujeito que as conhece, diferentemente do que postula a ciência positivista das multidões e contra a qual o livro é escrito.

O bárbaro tecnizado é, em suma, um *tecnoanimal*, um *xenohumano*, um complexo glandular que se projeta em diferentes direções – algo que, com os avanços da ciência e com a produção de testosterona, se converteu no campo de luta do que Preciado (2014) denomina como "sociedade farmacopornográfica". Portanto, o corpo antropofágico, como uma máquina literal e simbólica que se conecta tanto com o exterior mediante os "aparelhos de televisão", quanto com o interior através dos "transfusores de sangue", transforma-se em zona política. Se todo organismo é o resultado de intercâmbios com estrangeiros, com o *xenos*, com outras espécies, a antropofagia propõe não só a devoração do humano nos homens e nas mulheres, como também a ²⁹potência totêmica de encontrar o humano no animal.

²⁹ Cf. sobre a antropofagia como comer o humano do outro em Castro. 2018.

A máquina antropológica que o “Manifesto” vinha questionar, desarmar e transfigurar – em última análise, a devorar –, não podia deixar de observar como ela mesma deslocava os índios, as mulheres e as crianças para o polo da animalidade. Os índios haviam questionado a vergonha e o pecado como engrenagens chave de seu funcionamento. Se ver a partir dos índios era celebrar uma liberdade sem pecado (o *achado* de Vespúcio), devir mulher era questionar a estrutura edípica do desejo, do patriarcado e da família como totem da civilização.

Para Flávio de Carvalho, “a formação e evolução da família é um exemplo do ciclo despotismo-totemismo” (Carvalho, 2001, p. 57). Daí as críticas à interpretação edípica do desejo feita por Freud, algo que Oswald também realiza em sua tese *A crise da filosofia messiânica*. E mais: Oswald atribui a invenção freudiana de Édipo a uma “confusão que o Patriarcado gerou”³⁰ e opõe a ela um livro que havia sido publicado apenas um ano antes da escritura da tese, em 1949, e que chama de “evangelho feminista: ‘*Ce n’est pas la libido féminine qui divinise le père*’ [‘*não é a libido feminina que diviniza o pai*’], lê-se em *Le Deuxième Sexe* [O segundo sexo], de Simone de Beauvoir” (Andrade 1990, p. 143).³¹ Tanto para Flávio como para Oswald, a ordem familiar (confluência de forças econômicas, jurídicas, religiosas, políticas e psicológicas) constitui a impossibilidade de transformar em totem os laços sociais. Porque, para além das transformações possíveis, a reivindicação do totem é justamente a afirmação da comunidade para além da família que concebe o desejo em torno do *pater familias*.

A comunidade entendida, portanto, nos termos de Roberto Esposito, ou seja, como o *munus*: “a repartição de um encargo, de um dever ou de uma tarefa, e não a comunidade de uma substância” (Esposito, 2003, p. 16). Ou para dizê-lo com palavras do “Manifesto”: “Só me interessa o que não é meu”. O que une, é também o que confronta: “Só a Antropofagia nos une” (Andrade, 2008, p. 127).

Por ser deslocada para a zona do animal, a mulher era aquilo que, perigoso, devia ser domesticado, sobretudo a relação com seu corpo, visto como propriedade particular do homem, um dos pilares do Patriarcado. Em julho de 1929, a *Revista de Antropofagia* anunciava o “Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia” e propunha uma série de teses a ser discutidas.

30 Cf. a forte crítica de Oswald ao mito de Édipo na tese: “Nessa confusão que o Patriarcado gerou, atribuindo ao padrasto – marido da mãe – o caráter do pai e senhor, é que se fixaram os complexos essenciais da castração e de Édipo” (Andrade, 1990, p. 143).

31 A citação que faz Oswald se encontra em Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, dois tomos, Buenos Aires, Leviatán, 1957-1958, p. 66. Oswald, que se mostra muito receptivo com a crítica à psicanálise, certamente discordou fortemente das críticas a Engels e ao materialismo histórico, em que, além disso, Beauvoir, em uma breve nota de rodapé, descarta Bachofen, autor chave da tese: “A sociologia não concede mais nenhum crédito às elocubrações de Bachofen” (Beauvoir, 1957-1958, p. 89).

As duas primeiras eram as seguintes:

- I – Divórcio
- II – Maternidade consciente³²

A segunda tese mostra claramente a politicidade da transfiguração mediante a visibilidade de novos domínios que não necessariamente são afirmados mas que cartografam novas zonas de luta.

A “maternidade consciente” pode remeter tanto às tentativas de controle populacional propostas da parte do Estado e das ciências médicas, quanto à mulher que decide sobre seu próprio corpo. Ao falar de “maternidade”, e no matriarcado proposto pelo movimento, trata-se de retirar do homem a propriedade do corpo para que a mulher tome posse.³³ A importância deste tema era central na agenda antropofágica: a primeira tese assinala o divórcio para discutir sobre a propriedade do corpo da mulher em poder do *pater familias*.

Em *O Romance da Época Anarquista ou Livro das Horas de Pagu que São Minhas (1929-1931)*, texto inédito que Oswald de Andrade escreveu com Pagu, o corpo feminino se inclui no masculino: “esta noite tenho o coração menstruado”, escreve Oswald:

Sinto uma ternura nervosa, materna, feminina. Que se despega de mim como um jorro lento de sangue. Um sangue que diz tudo porque promete maternidades. Só um poeta é capaz de ser mulher assim [...]. Nesse mundo bruto saberei guardá-la como num útero (cf. Campos, 1987, p. 74).³⁴

A transfusão de sangue irriga os órgãos (coração, sexo, útero) e outorga à poesia o dom de ultrapassar o limite entre o masculino e o feminino. O “matriarcado de Pindorama” também exige que o homem saiba tornar-se mulher.

O corpo deixava de ser um terreno sagrado: o cirurgião substituíra o feitiçeiro. Embora Voronoff não fosse o médico que melhor expressasse a transformação à qual fazia referência o “Manifesto” (certamente, Oswald desconhecia Eugen Steinach ou Magnus Hirschfeld, o criador alemão do Instituto de Ciências Sexuais),³⁵ ele era o índice, o vestígio mais visível e espetacular daquilo que queriam proclamar. O propósito era levar o Voronoff intrépido, embusteiro, homem de ciência, *kitsch*, construtor de

³² *Revista da Antropofagia*, 2ª. denteção, n. 15, 19/7/1929. As primeiras teses são avançadas e se referem à família e ao corpo: reivindicação da legalização do divórcio (que no Brasil só aconteceria 48 anos depois, em 1977), o direito da mulher decidir sobre seu corpo e o aborto (que ainda não foi legalizado) e a eutanásia (sobre a qual ainda não se legislou). As três primeiras teses dão uma ideia da radicalidade do grupo e do foco político posto na família e na mulher.

³³ Sobre a relação entre propriedade e posse, cf. os trabalhos de Alexandre Nodari, em especial o ensaio “A única lei do mundo” (2010, pp. 197-158).

³⁴ Veronica Stigger (2016, p. 8) faz uma leitura instigante desta passagem.

³⁵ Não teria sido nada mal se Oswald tivesse conhecido os trabalhos e o projeto de Magnus Hirschfeld, já que, ainda que diga na tese que “adota o ponto de vista libertário em matéria de amor”, toda sua análise da Grécia socrática está infestada de estereótipos da homossexualidade e de conotações negativas (Andrade, 1990, p. 114).

cyborgs e cirurgião de xenoenxertos ao limite, a ponto de sua intervenção ser invertida e suas operações serem lidas como a promessa do bárbaro tecnizado. Tal feito não só expunha a suspensão do funcionamento da máquina antropológica, com seus produtos e divisões, mas também a suplantava por outra. Era fazer um totem com o corpo que se abria, que incorporava o animal e que se fundia em sua origem promíscua.

Bibliografia

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto (El hombre y el animal)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, G. (2010). *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- Amaral, A. (1975). *Tarsila: sua obra e seu tempo*, vol.1. São Paulo: Perspectiva / EdUSP.
- Andrade, M. de. (1988). *Macunaíma*. Brasil: Coleção Arquivos / Campus Trindade.
- Andrade, O. de. (1990). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- (2008). “Manifesto Antropófago”. In: Bopp, R. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, pp. 127-139.
- (2016). *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo; Companhia das Letras.
- (1984). *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Arcucci, A. e Salgado, L. (2016). *Teorías de la evolución: Notas desde el sur*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Armstrong, T. (1998). *Modernism, Technology and the Body (A Cultural Study)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bajic, P.; Selman, S.; Rees, M. (2012). “Voronoff to Virion: 1920s Testis Transplantation and AIDS”. *Xenotransplantation*, 19 (6), pp. 337-341.
- Beauvoir, S. de (1957-1958). *El segundo sexo*, dois tomos, Buenos Aires: Leviatán.
- Campos, A. de (1987). *Pagu: Vida. Obra*. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, F. de (2001). *Experiência n. 2, realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau.
- (2012). “O tabu da vegetariana”. In: *Os ossos do mundo*. Ed. revista e ampliada. Campinas: Unicamp, 2012.
- cummings, e. e. (1991). *Complete Poems 1904-1962*. Nova Iorque: Liveright.
- Cuperschmid, E. M. e Campos, T. P. R. de (2007). “Os curiosos xenoimplantes glandulares do doutor Voronoff”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, jul.-set., pp. 737-760.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Cactus.

- Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire.
- Esposito, R. (2003). *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1978). "Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912-13])". In: *Obras completas*, volume 13. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1-161.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco con el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Lévi-Strauss, C. e Eribon, D. (1990). *De cerca, de lejos*. Madrid: Alianza.
- Nodari, A. (2015). "A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica". *Das Questões*, n. 2, fev.-mai., p. 8.
- (2015). "Antropofagia. Único sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever". Texto apresentado no Simpósio Haroldo de Campos, São Paulo, set.
- (2010). "La única ley del mundo". In: Aguilar, G. *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Editorial Grumo, pp. 107-158.
- Owen, G. (2014). *La llama fría en Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palazuelos, A. R. (1928). "Mucha gente ignora cuáles son los verdaderos experimentos de Sergio Voronoff". *El Hogar*, 27 de julho.
- Preciado, B. (2014). *Testo yonqui (Sexo, drogas y biopolítica)*. Buenos Aires: Paidós.
- Rémy, C. (2017). "Organes de primates et frontières d'humanité. Les xénogreffes controversées du docteur Voronoff (1910-1930)". *Revue de primatologie* [online], 8/2017. <<http://journals.openedition.org/primatologie/2833>> (último acesso em 10/04/2020).
- Revista Martín Fierro 1924-1927* (1995). Ed. facsímile. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rose, P. (1991). *Jazz Cleopatra (Josephine Baker y su tiempo)*. Barcelona: Tusquets.
- Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica (Sueños modernos de la cultura argentina)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Stigger, V. (2016). *Útero do Mundo*. São Paulo: MAM.
- Vallejo, C. (2002). "La fáustica moderna" (*Variedades*, n. 962, Lima, 7 de agosto de 1926) e "La revancha de los monos" (*Mundial*, n. 328, 24 de setembro de 1926) In: *Artículos y crónicas completos*, Tomo I. Recompilación, prólogo, notas e documentação por Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 271 e 307.
- Viveiros de Castro, E. (2018). "Rosa e Clarice, a fera e o fora". *Revista de Letras — As muitas coisas de Clarice Lispector*, n. 98, jul.-dez., p. 20.
- Voronoff, S. (1945). *Las fuentes renovadas de la vida*. Barcelona: Victoria, 1945.
- (1920). *Life: A study of the Means of Restoring Vital Energy and Prolonging Life*. Nova Iorque: Dutton & Company.

Tupi or not tupi tangendo um alaúde

Beatriz Azevedo

New York University
Universidade Estadual de Campinas
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de SP
• beatriz@nyu.edu

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e972](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e972)

Neste ensaio veremos como os autores Mário de Andrade e Oswald de Andrade elaboram seus pontos de vista e afirmam suas perspectivas, enquanto transcriutores de cosmogonias ameríndias, na pauta do perspectivismo e do multinaturalismo. Ambos publicaram, coincidentemente no mesmo ano de 1928, 6 anos após a semana de arte moderna de 22, obras centrais da literatura do século XX: *Macunaíma* e o “Manifesto Antropófago”. Articulamos os textos “Carta pras Icamiabas” e “Manifesto Antropófago”, refletindo sobre suas “posições” espelhadas: Macunaíma escrevendo “da cidade” para a “tribo selvagem” das Icamiabas, enquanto Oswald assina “do Matriarcado de Pindorama” para o mundo.

Palavras-chave: Antropofagia; Oswald de Andrade; Macunaíma; Mário de Andrade.



Dans cet essai, nous verrons comment les auteurs Mário de Andrade et Oswald de Andrade élaborent leurs points de vue et affirment leurs perspectives, en tant que transcréateurs de cosmogonies amérindiennes, dans la ligne directrice du perspectivisme et du multinaturalisme. Tous deux ont publié, par coïncidence la même année, en 1928, 6 ans après la semaine d'art moderne de 1922, des œuvres centrales de la littérature du XX^{ème} siècle : Macunaíma et le « Manifesto Antropófago ». Nous articulons les textes « Carta pras Icamiabas » et « Manifesto Antropófago », en réfléchissant à leurs « positions » en miroir : Macunaíma écrit « de la ville » pour un « tribu sauvage » des Icamiabas, tandis qu'Oswald signe « do Matriarcado de Pindorama » pour le monde.

Mots clés : anthropophagie ; avant-garde ; Oswald de Andrade ; Vladimir Voronoff ; corps.

Ativos durante e após a Semana de Arte Moderna de 1922, Mário e Oswald de Andrade publicaram, coincidentemente no mesmo ano de 1928, portanto 6 anos após a semana mais discutida da história cultural do Brasil, obras centrais da literatura do século XX: *Macunaíma* e o “Manifesto Antropófago”.

A personagem central da rapsódia de Mário, Macunaíma, “herói sem nenhum caráter”, escreve uma carta para as “primitivas” Icamiabas. A carta segue da “capital” onde Macunaíma encontrava-se, do centro urbano para a “tribo selvagem”, onde estão as Icamiabas.

Sabe-se que o nome *Icamiabas* (ou *iacamiabas*) tem origem Tupi (*i* + *kama* + *îaba*) significando “peito partido”,¹ e é a designação genérica dada às índias que formariam uma tribo de mulheres guerreiras, também chamadas de “Amazonas”, como na lenda grega. As Icamiabas formariam uma sociedade rigorosamente matriarcal, caracterizada por índias guerreiras, ou ainda, mulheres que ignoravam a lei.

Por sua vez, ao escrever seu “Manifesto Antropófago”, Oswald opta por demarcar que ele se encontra no “Matriarcado de Pindorama”² e que geograficamente não está escrevendo a partir de São Paulo, mas sim de Piratininga, nome indígena com o qual os ameríndios chamavam a região. Oswald completa ainda com a marcação temporal, alertando que não se encontrava em 1928, mas sim no ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha.

Dando continuidade a um processo de releituras no qual procuro, com as ferramentas da literatura comparada, articular textos diversos em suas complementariedades e pluralidades – como é o caso do artigo “Antropofagia Distópica de um País em Crise” que publiquei na revista da USP *Sala Preta* (cf. Azevedo, 2019) – aqui neste ensaio veremos como os autores modernistas elaboram seus pontos de vista e afirmam suas perspectivas, enquanto transcriutores de cosmogonias, na pauta do perspectivismo ameríndio, “esse processo de pôr-se (ou achar-se posto) no lugar do outro” (Viveiros de Castro, 2007, p. 31).

No artigo citado acima, releio a peça teatral *O rei da vela*, procurando revelar sua dramaturgia distópica enquanto versão “em negativo” das utopias do “Manifesto Antropófago” de 1928. Expondo a concepção de

¹ Mário de Andrade escreveu também, sobre o tema, “Lenda das mulheres de peito chato” incluído na obra *Clã do jabuti*, publicada em 1927; o poema saiu depois em *Remate de males*, livro de 1930. Recentemente, o texto está na antologia *Mário de Andrade, Seleta Erótica*, organizada por Eliane Robert de Moraes (2022).

² Sobre o tema do matriarcado, recentemente publiquei o capítulo “Transmatriarcado de Pindorama” pela Companhia das Letras no livro *Modernismos 1922-2022*, organizado por Gênese Andrade e Jorge Schwartz (2022).

Oswald de Andrade sobre aquilo que chamou de “baixa antropofagia”, o ensaio diferencia a Antropofagia (em sentido ritual como economia simbólica da alteridade) do Canibalismo (em sentido de degradação e exploração capitalista) (Azevedo, 2019, p. 34).

Adentrando pelo caminho aberto por Antonio Candido, ao proclamar *Serafim Ponte Grande* “uma sorte de Macunaíma urbano” (Candido, 1977, p. 45), o presente ensaio pretende também articular os textos dos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Longe de querer comparar duas obras tão díspares, a intenção é centrar-se especialmente em alguns pontos dos textos “Carta pras Icamiabas” e “Manifesto Antropófago”, procurando confrontar os arquétipos inventados por seus autores: o Macunaíma de Mário e o Antropófago de Oswald.

Não por acaso, essas figuras centrais das obras de Mário e Oswald de Andrade acabaram por constituir-se, com o passar do tempo, em forças arquetípicas, matrizes conceituais de diversas expressões em outras linguagens artísticas como o cinema, o teatro e a música.

Essas figuras em “forma de gente” distanciam-se de seres reais, e não devem ser reduzidas a “tipos”, pois carregam muito do pensamento mito-poético dos ameríndios. O antropófago e o macunaíma poderiam ser vistos como “entidades” ou “arquétipos” pela complexidade de sua constituição.

Passados quase 100 anos da publicação dos dois textos, ambos de 1928, é impressionante perceber a dimensão que adquiriram no *corpus* da cultura brasileira, influenciando a poesia, a música, o teatro, o cinema, o jornalismo, entre outras diversas expressões, e sobretudo constatar que *Macunaíma* e o “Manifesto Antropófago” foram alçados a um novo patamar extraliterário e são invocados como representações mesmas do país, à revelia de seus autores.

Esse desdobramento seria sinal da atualidade das obras de Mário e Oswald? Seria, por parte do público e da crítica, sinal do desejo de “essencializar” o caráter nacional? Há nesse patamar de representação nacional uma necessidade de tentar capturar o que afinal seria o tão procurado “homem brasileiro”? De todo modo, assinalo que nem um autor, nem o outro, pretendeu estabelecer uma “essência” do caráter brasileiro, como veremos a seguir.

Abordando a dicotomia entre os novos meios tecnológicos e a materialidade do livro, José Miguel Wisnik toca a questão da atualidade da obra

literária e afirma que “não há o que temer: a atualidade de uma obra se mostra quando as condições que a geraram, as expectativas e apostas do autor, o chão concreto em que ela se formulou, se deslocam contra ela mas, ao mesmo tempo, a favor dela” (Wisnik, 2004, p. 108).

Sendo assim, “contra” ou “a favor” da literatura modernista, Macunaíma e o antropófago seguem seus próprios caminhos... Não há o que temer, e também, não há o que fazer. Eles são sinais emblemáticos das dinâmicas próprias da cultura e de suas permanentes transformações.

Também contra a vontade de Mário, “malgré moi” como ele diz, desde o princípio, suas obras foram associadas às de Oswald. Em carta a Alceu Amoroso Lima, em 19 de maio de 1928, Mário de Andrade assim se manifesta:

E vai também a *Antropofagia* que não sei como é que o Alcântara [Machado] não mandou para você. Sobre ela tínhamos muito que falar... Antes de mais nada: *não tenho nada com ela* mas já estou querendo bem ela por causa de ser feita por amigos. Só colaboro. Quanto ao Manifesto de Oswald...acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem [...].

Mas a respeito de manifestos do Osvaldo eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre no momento em que fico *malgré moi* incorporado neles [...]. O Osvaldo vem da Europa, se paubrasilisa, e eu publicando só então o meu *Losango cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica botei aquele ‘possivelmente pau brasil’ que vem no prefacinho do livro. Quê que havia de fazer!... [...]

Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque Macunaíma já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) que complicá-lo ainda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência (Andrade, 1996, p. 497).

Mário refere-se à *Revista de Antropofagia* liderada por Oswald de Andrade, que publica já no primeiro número, “Anno I, número I” em maio de 1928, o anúncio: “estão no prelo *Laranja da China* de Antonio Alcantara Machado e *Macunaíma* de Mário de Andrade”. Este anúncio está, sintomaticamente, na página 2 da Revista, exatamente ao lado do “Manifesto Antropófago” de Oswald, publicado na página 3.

O número seguinte da *Revista* (junho de 1928), da “primeira dentição”, estampa na página 3, nada menos que a “Entrada de Macunaíma”, ou seja, o primeiro capítulo do livro de Mário de Andrade. Posso então questionar: como Mário queria não estar associado a Oswald e à Antropofagia, se ele é parte integrante da *Revista*, que é em si, um manifesto? Bem claro está que não se tratava de uma revista qualquer, mas de um carro-chefe de intenções, de uma carta de princípios para revisar tudo e chacoalhar as letras, a cultura, e a política nacional.

Se observarmos a estrutura editorial da revista em seu formato tabloide inicial (a segunda dentição ganharia outra especialização), vejo que a página 1 é a capa, a página 2 abriga “anúncios” numa espécie de “expediente”, e a página 3 é consagrada aos textos “formadores”, espécie de “editorial”, de “primeiro caderno” onde os articulistas principais escrevem a diretriz central da publicação. Pois sintomaticamente ali na página 3 encontramos o “Manifesto Antropófago” (nº 1) e *Macunaíma* (nº 2 da *Revista*).

Se Mário não quer “aderir” à Antropofagia, Oswald por sua vez adere totalmente ao *Macunaíma*. No número 5 (setembro de 1928), Oswald assina na *Revista* o artigo *Schema ao Tristão de Athayde* e diz:

Hans Staden salvou-se porque chorou. O club de Anthropophagia quer agregar todos os elementos sérios. Precisamos rever tudo – o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio – escrever como se fala, sinceridade maxima. (O *Macunaíma* é a maior obra nacional. Você precisa ler. *Macunaíma* em estado de ebulição).

Ainda na *Revista de Antropofagia*, Oswald incensa *Macunaíma* e associa o livro a seu movimento: “sahiram dois livros puramente antropofágicos. Mário escreveu a nossa Odisseia e creou duma tacapada o heroe cíclico e por cincoenta annos o idioma poetico nacional”.

É curioso o fato de Mário de Andrade declarar que não entende bem os manifestos, se ele é o poeta que escreveu “sou um Tupi tangendo um alaúde” e todo o *Macunaíma*. Talvez por isso Oswald, em tom de brincadeira-bronca, publica na *Revista de Antropofagia* nº 7, de novembro de 1928, na capa, em letras garrafais:

SAIBAM QUANTOS. Certifico a pedido verbal de pessoa interessada que o meu parente Mario de Andrade é o peor crítico do mundo mas o melhor poeta dos Estados Desunidos do Brasil. De que dou esperança. João Miramar (Andrade, 1938, s.p.).

Mais tarde, Oswald não vai se calar quanto à ambiguidade do então amigo Mário, e publica seu desabafo pelo jornal, em 1929:

A antropofagia é o programa, é a salvação, é o nervo do dente nacional. Do dente que há de comer o ocidente. Sem trocadilho. Termina com um protesto, contra a desorientação de Mário de Andrade (Andrade, 1929a, s.p.).

Para além das divergências pessoais, o fato é que as convergências entre os dois autores saltam aos olhos. Em primeiro lugar estão as próprias fontes, os autores lidos pelos modernistas e tornados matrizes inequívocas de Mário e Oswald. Os poetas praticam um processo de apropriação e transcrição de textos alheios, presente também nas vanguardas europeias. Neste sentido, a resposta de Mário à crítica de Raimundo Moraes é bem clara:

Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na carta pras icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa.³

³ Mário de Andrade responde a Raimundo Moraes, em carta aberta publicada por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, a. 5, n. 1.262. São Paulo, em 20 de setembro de 1931, na p. 3.

No “Manifesto Antropófago” de Oswald aparecem as mesmas referências aos textos dos Cronistas, assim como textos transliterados de cantos ameríndios, e críticas à linguagem bacharelesca de Rui Barbosa e outros.

Além das citações aparentes no texto do “Manifesto”, existe a presença implícita do pensamento do filósofo Michel de Montaigne na criação de Oswald. O texto do pensador francês marcou o trabalho de Oswald de Andrade não apenas na referência aos índios Tupi, mas também na própria forma dos “ensaios” e na importância dada à violência verbal do diálogo entre o prisioneiro e a tribo, no momento do ritual antropofágico (cf. Azevedo, 2016).

Essa presença de Montaigne na estruturação do “Manifesto” de Oswald pode ser comparada ao papel de Koch-Grünberg na leitura transcritiva efetuada por Mário em *Macunaíma*. Telê Porto Ancona Lopez exemplifica bem o significado do que estou sugerindo:

Pelos esquemas junto ao lendário divulgado por Koch-Grünberg, observa-se que a espinha dorsal da narrativa parte realmente de lá. As marcas particulares, cifradas até, que abrem na marginalia de Mário de Andrade o percurso da criação literária, consolidam, em Vom Roraima Zum Orinoco,

uma primeira acepção desse autor/leitor, dizendo respeito à apropriação ou transcrição (Lopez, 1996, p. XXVI).

Ambos os textos, tanto o “Manifesto Antropófago” como o *Macunaíma*, estão repletos de apropriações de fontes, citações literárias, trechos de outras obras, referências a personagens históricas, etc. O procedimento dos autores é aparentemente o mesmo, mas a postura diante do material utilizado é totalmente diversa.

Enquanto a “Carta pras Icamiabas” de *Macunaíma* estampa “uma sucessão não digerida de frases, trechos de poesia, discursos verbor-rágicos, citações em língua estrangeira, denominações em latim, citações de autores e obras, desentranhados do aprendizado “de orelha”, o “Manifesto Antropófago” agencia suas fontes “bem digeridas” exatamente para atacar criticamente os protagonistas, ridicularizando a lábia de Padre Vieira, a retórica de Anchieta, a Revolução Francesa e sua pobre Declaração dos Direitos do Homem, as figuras de Napoleão, César, Moisés, contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI.

Parece-me interessante também articular a ideia de diálogo, de texto direcionado a um interlocutor, como é o caso explícito da “Carta pras Icamiabas”, e implícito, no “Manifesto Antropófago”. Sobretudo, destaco que estou falando de dois formatos específicos no campo da literatura: a carta e o manifesto, que não se tratam de poemas, crônicas ou romances.

Temas similares aparecem no “Manifesto Antropófago” e no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Funcionando como uma espécie de “negativo”, um “Outro”, a carta e os manifestos espelham-se, na maioria das vezes, em imagens antagônicas entre si. Como uma máscara tirada do molde de gesso vem a ser o “modelo” desta mesma moldura, o *Macunaíma* da “Carta...” aparenta ser a criatura “negativa” parida do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald: “o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Falar difícil” (Andrade, 1924, s.p.).

“Pedante, pretensioso, citando os Clássicos, *Macunaíma* dá vazão a sua cultura semi-letrada, e acoberta com a linguagem livresca e as alusões eróticas o principal objetivo da Carta (conseguir dinheiro), crivando de subentendidos todo o discurso” (Fonseca, 1996, pp. 329-345).

O “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, publicado em 1924, é atravessado pela preocupação constante com a deturpação falsamente “cultura” da língua e da cultura nacional. Entre os muitos trechos que reiteram esse mote, destaco:

O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim: Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos (Andrade, 1924, s. p.).

Com o referencial Pau-Brasil em mente, observo que o Macunaíma da “Carta pras Icamíabas” é o próprio “arrivista” da língua, querendo usurpar uma cultura letrada que não tem, e simultaneamente despreza aquela que poderia ter. Macunaíma “erudita tudo” na capital e “esquece o gavião de penacho” da mata-virgem. Não é, portanto, uma linguagem “natural” – é um simulacro de erudição e do bacharel. Assim, a “Carta pras Icamíabas” passa a ser um pastiche negativo da máxima de Oswald: “como falamos, como somos” do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.

Na verdade, Macunaíma, na “Carta”, admira a cisão entre o que somos e como falamos – dando um show de ignorância letrada e de humor escrachado:

Ora sabereis que a sua riqueza intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra [...]. Outrossim, hemos adquirido muitos livros bilíngues, chamados “burros”, e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia (Andrade, 1976, p. 65).

Em seu estudo, Maria Augusta Fonseca ressalta que “a Carta é vazada num “latinório” expandido em muitas páginas. Tudo parece justificar sua postura pedante: o cultivo da língua escrita, a valorização dos padrões culturais da civilização” (Fonseca, 1996, p. 330).

Neste aspecto da polarização “cultura / erudição” vale lembrar aqui uma saborosa carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade em 6 de novembro de 1926, em que, dirimindo uma polêmica com Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira sintetiza: “no fundo a verdadeira cultura está com Oswald, o que pertence ao Ronald é a erudição” (Bandeira, 2001, p. 320).

O Macunaíma da “Carta” escolheu “o português ‘castiço’ para extravasar seu deslumbramento com a metrópole, o herói simplesmente vai macaqueando a língua portuguesa e a tradição cultural do Ocidente” (Fonseca, 1996, pp. 329-345).

No “Manifesto Antropófago” Oswald de Andrade tem alvo certo, não só ao criticar a “lábria” de Vieira e os “empréstimos” culturais, mas também

ao introduzir a questão, importantíssima também para *Macunaíma*, do vil metal, do dinheiro:

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (Andrade, 1928, s.p.).

Macunaíma dá, na “Carta pras Icamiabas”, sua excelente definição: “o vulgo chamará dinheiro – o ‘curriculum vitae’ da civilização”. E o herói sem nenhum caráter explica às Icamiabas: “as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal”⁴ (Andrade, 1928, pp. 114).

⁴ “vil metal” é uma maneira pejorativa de nominar o dinheiro.

Há, portanto, nos dois textos, em *Macunaíma* e no “Manifesto Antropófago”, uma diferença de perspectiva em relação ao feminino, à concepção do papel da mulher na sociedade. Na “Carta”, Macunaíma explicita a sua visão carnal e “comercial” da mulher, ao contrário do “Manifesto” de Oswald, em que o Matriarcado de Pindorama é tratado como território de liberdade. Maria Augusta Fonseca assevera:

A Carta é a condensação escrita de seus desejos carnis, pois a tudo o herói confere ambiguidade erótica. Nem mesmo as icamiabas escapam de suas propostas, o herói agindo como espécie de serpente bíblica, pede que aprendam coisas com as mulheres da cidade, ou que as levem para junto da tribo (Fonseca, 1996, pp. 329-345).

Como observei desde o início desse ensaio, a “Carta” de Macunaíma é endereçada da cidade grande para a tribo, e pretende ressaltar as “reliquias” da civilização e as vantagens da vida na Metrópole. Macunaíma – mesmo no seu texto falsamente respeitoso e bajulatório, humilha as Icamiabas enquanto selvagens analfabetas, na posição de mulheres que deveriam “aprender” com as Polacas, Francesas e Paulistas – ele é o interesseiro típico, “cafetão” e explorador colonizado.

Já o “Manifesto”, valoriza o conteúdo arcaico da sabedoria tribal, celebra o Matriarcado de Pindorama e os valores opostos ao Patriarcado vigente no mundo ocidental, criticando “a realidade social, vestida e opressora”. Apesar de escrito na “cidade”, Oswald assina seu texto “em Piratininga”, demarcando o território indígena a partir do qual ele quer criticar a “civilização” nada civilizada imposta pela colonização.

De certa forma, se pensarmos o formato do manifesto como uma espécie de “carta-aberta”, é como se o “Manifesto Antropófago” fosse uma “carta” da tribo para a cidade, devidamente “traduzida” pelo cidadão do mundo Oswald de Andrade. No “Manifesto”, o antropófago Oswald escreve portanto “em Piratininga”, nome com o qual os ameríndios chamavam o território que depois recebeu a denominação de cidade de São Paulo.

Ao contrário de Mário em *Macunaíma*, que faz questão de enviar sua “Carta pras Icamiabas”, da metrópole de São Paulo, “a maior do universo”. Neste detalhe topográfico, as “entidades” criadas pelos autores já afirmam seus pontos de vista, seus pontos de referência.

Senhoras: Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo — a maior do universo no dizer de seus prolixos habitantes — não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, se não que pelo apelativo de Amazonas; e de vós se afirma, cavalgades beligeros ginetes e verdes da Hélade clássica (Andrade, 1928. pp 113-134.).

A carta de *Macunaíma* a todo momento mostra admiração e quer pretensamente aderir à Civilização, valorando suas conquistas culturais, sem postura crítica.

Em ação diametralmente oposta, o “Manifesto Antropófago” critica, revê e questiona a noção de “civilização” e “cultura” – contrapondo o “avanço” da sociedade ocidental, européia, “cultura”, aos “primitivos”, povos “bárbaros”, “selvagens” e “incultos”, mas plenos da sabedoria autóctone das tribos ameríndias.

Enquanto o Antropófago de Oswald não aceita para si o estigma do colonizado – ele é um guerreiro “forte e vingativo como o Jabuti” – já o *Macunaíma* de Mário de Andrade incorpora o desejo do colonizado, virando um duplo do colonizador europeu.

Oswald materializa a proposta de contracenar criticamente com “uma civilização que estamos comendo” na própria linguagem sintética e elíptica do “Manifesto”, efetuando sua síntese máxima no aforisma “Tupi, or nor tupi that is the question”. É no próprio discurso que o Antropófago potencializa suas intenções, deixando claro que conhece e dialoga – mas não se curva – a um expoente da cultura ocidental como William Shakespeare, nem precisa copiar padrões letrados para se expressar. O conceito mesmo do manifesto, suas proposições críticas e reflexões

filosóficas, são atomizados poeticamente no texto.

Oswald de Andrade aproxima a reflexão ontológica de Shakespeare do pensamento mito-poético dos Ameríndios, para quem não há somente um céu, tudo é e não é pedra, rio, gente, bicho; tudo “vira” animal e estrela, o morto é vivo, etc. O poeta capta esta outra percepção e concepção de mundo, coloca-a sinteticamente no seu Tupi, ou não tupi, e se deixa atravessar por um “outro” antropófago ao mesmo tempo ancestral e futuro.

Mário de Andrade também materializa no texto de *Macunaíma* suas reflexões e críticas ao comportamento colonizado, só que o faz através dos recursos da paródia. No caso, uma paródia que se apropria, entre outros, de textos clássicos e os recria em contracanto.

Portanto, reitero que este meu ensaio procura mostrar as oposições nos textos de Oswald e Mário enquanto procedimentos estilísticos, e não enquanto intenções profundas das obras, já que no caso de *Macunaíma* e dos manifestos oswaldianos, estas são complementares, consonantes e harmônicas, no melhor sentido musical.

Ao contrário dos que poderiam hoje pensar que *Macunaíma* é “símbolo” do Brasil ou que Oswald propõe o “retorno à taba selvagem”, estes dois poetas não pretendiam definir “o brasileiro”, “o índio”, “o caráter nacional”, mas sim lidar com a complexidade inerente da constituição de um povo de formação heterogênea.

Em carta a Manuel Bandeira, datada de 7 de novembro de 1927, Mário esclarece: “Assim, pondo os pontos nos ís: *Macunaíma* não é símbolo do brasileiro como *Piaimã* não é símbolo do italiano” (Andrade, 2001, p. 398).

Com Oswald de Andrade, que pregou a “transformação permanente do tabu em totem”, vejo que o *herói sem nenhum caráter* pode ser lido como um manifesto contra os “essencialismos”, contra a vocação ocidental que quer categorizar e aprisionar culturas em definições restritivas, como se fosse possível aprisionar e catalogar o que é “ser brasileiro”. Nesse sentido, *Macunaíma* é mais que um camaleão, é uma verdadeira “metamorfose ambulante”.⁵

⁵ Como diz a letra da canção “Metamorfose ambulante”, de Raul Seixas: “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante / Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo / Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes / Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante”.

E falando em metamorfoses possíveis e impossíveis, introduzo aqui a hipótese de que o “erudito” Machado Penumbra, gastando

o seu latim (“...elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!” (Andrade, 1990, p. 43)), personagem que assina o prefácio de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado por Oswald em 1924, possa ter “baixado” num terreiro de candomblé em *Macunaíma*, escrito depois, em 1926, e publicado por Mário de Andrade em 1928.

A “Carta pras Icamiabas” selaria assim a conversa entre Miramar e Macunaíma, do mesmo modo que a figura do “Serafim Macunaíma urbano”, há, na minha visão, um “Macunaíma Machado Penumbra” escrevendo para as Icamiabas.

De qualquer forma, de lá pra cá e de cá pra lá, não há dúvida de que Oswald é muito Macunaíma. Nos anos 20, ficou famosa a história de que Oswald mentiu sobre Villa-Lobos, comentando que ele não conhecia harmonia nem contraponto. Ao ser questionado, Oswald disse que o comentário veio de Mário de Andrade, reconhecido como crítico de música. Quando Mário foi tirar satisfação, Oswald simplesmente respondeu: “Eu menti”. E os dois caíram na gargalhada... Villa-Lobos também era outro mentiroso contumaz... A resposta-blogue do poeta antropófago ao episódio de diz-que-diz em relação a Villa-Lobos não entender nada de contrapontos, foi evidentemente aproveitada por Mário em seu herói sem nenhum caráter, na frase-síntese: “eu menti!”.

Ressalto que tanto Macunaíma como o Antropófago – figuras icônicas de seus autores – são arcaicos e modernos, selvagens e tecnológicos, tribais e individualistas, amazônicos e cosmopolitas, tudo ao mesmo tempo.

As dicotomias e contradições completam-se num amálgama original, complexo e mutante. Amparados por pesquisas e fontes etnológicas, por estudos antropológicos e citações filosóficas, ainda assim as obras de Mário e Oswald não são tratados dogmáticos sobre a cultura nacional. Mário explica bem este ponto em carta a Carlos Drummond (20 de fevereiro de 1927): “Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim” (Andrade, 1996, p. 491).

No caso de Oswald, a mesma liberdade de criação e capacidade de blague é que tomam conta do texto, gerando palimpsestos de manifestos, diversas camadas de intenções e momentos históricos sobrepostos, indo da América pré-colombiana ao país do futuro.

Em consonância com a declaração de Mário de Andrade sobre *Macunaima*, por seu turno, Oswald de Andrade afirma na *Revista de Antropofagia*:

O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de “antropófago” e não tolamente de “tupi” ou “pareci” (Andrade, 1929b, s.p.).

Como vemos, as intenções criativas dos autores são transparentes, e dão cambalhotas no equívoco das acusações anacrônicas de “apropriação”, em tom de julgamento e posse, bem como na leitura de suas obras como pretensas construções de “identidade nacional”. Oswald e Mário estavam mais para xamãs poetas transcriadores do que para arautos do Estado-Nação.

E, afinal, toda criação, toda literatura, é invenção e diálogo, é “apropriação”, transcrição e tradução de mitos, culturas, conceitos, narrativas, perspectivas, entidades, “outros”. A literatura, a história, e a vida de todos nós, incluindo a própria natureza, transmuta-se e constitui-se através de palimpsestos, neste rico e complexo emaranhado de citações, releituras, composições, referências e incorporações mútuas. Devorando séculos e conceitos, os poetas sabem que antes de tudo trata-se de criação, fantasia – contrapontos, brincadeira, mentira – invenção poética: tupi or not tupi tangendo um alaúde.

Bibliografia

- Andrade, M. de. (1928). *Macunaíma*. Livraria Martins Editora, 1976.
- (1996). *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo: UNESCO/Edusp.
- (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB/Unesp.
- Andrade, O. de. (1929a). “As letras paulistanas em 1928: uma opinião de Oswald de Andrade”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27 janeiro 1929.
- (1978). *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1924). “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.
- (1928). “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 1, maio 1928.
- (1990). *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Ed. Globo, 14ª edição, 1990.
- (1929b). “Uma adesão que não queremos”. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 12 de junho de 1929.
- Azevedo, B. (2016). *Antropofagia palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2019). “Antropofagia distópica de um país em crise”. *Sala Preta*, São Paulo: eca-usp, v. 19, n. 1, pp. 33-49.
- (2021). “Antropófago manifesto”. In: Bachmann, P.; Carrillo-Morell, D.; Masseno, A.; Oliveira, E. de. (orgs.). *Antropofagias: Um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Berlim: Peter Lang, pp. 37-56.
- (2022). “Transmatriarcado de Pindorama”, in *Modernismos 1922-2022*, org. Gênese Andrade e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras.
- Azevedo, B. e Francis, L. (2021). “Será esse o futuro do século xxi?”. *Revista Das Questões*, Brasília: UnB, v. 11, n. 1.
- Bandeira, M. (2001). In: Andrade, M. e Bandeira, M. *Correspondência*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, IEB/Edusp, 2ª edição, p. 320.
- Campos, A. de. (1976). “Revistas re-vistas: Os antropófagos”. *Revista de Antropofagia*. Ed. fac-similar. São Paulo: Abril Cultural; Metal Leve.
- Campos, H. de. (2004). “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 231-55.
- Candido, A. (1995). “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, pp. 67-103.
- (1977). “Estouro e libertação”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- (1995). “Oswald viajante”. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, pp. 61-6.
- Fonseca, M. A. (1996). “A Carta pras Icamíabas”. In: Andrade, M. de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo: UNESCO/Edusp, 2ª edição, pp. 329-345.
- (2007). *Oswald de Andrade: Biografia*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Globo.
- (2008). *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo.
- Lopez, T. P. A. (org). (1996). *Macunaíma*. Edição crítica. Paris/São Paulo: UNESCO/Edusp, 2ª edição, p. 497.
- Moraes, E. R. de. (2022). *Mário de Andrade: Seleta erótica*. São Paulo: Ubu.
- Nunes, B. (2011). “Antropofagia ao alcance de todos”. In: Andrade, O. de. *A Utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, pp. 7-56.
- *Oswald canibal*. (1979). São Paulo: Perspectiva.
- Sztutman, R. e Viveiros de Castro, E. (2007). *Encontros (entrevista)*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Viveiros de Castro, E. (2002). “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- “O nativo relativo”. *Mana*, v.8, n.1, Rio de Janeiro, abr. 2002.
- Wisnik, J. M. (2004). “Cultura pela culatra”. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, pp. 107-120.

“Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago”

Alexandre Nodari

Universidade Federal do Paraná
species/CNPq
• alexandre.nodari@gmail.com

doi [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e973](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e973)

Ao longo de todo o “Manifesto Antropófago”, um sujeito se enuncia de forma oblíqua. Seja por meio da “primeira pessoa do plural implícita no texto” (Azevedo, 2016, p. 99), às vezes inclusiva, outras, exclusiva, seja como complemento verbal (i.e., enquanto objeto) ou pronome possessivo, o “nós” que constitui o seu enunciador quase nunca se explicita plenamente, de corpo inteiro. Todavia, o que deveria ser a mais elementar das perguntas sobre a Antropofagia oswaldiana, a saber, *quem* (é o antropófago que) se manifesta no “Manifesto Antropófago”, ainda não recebeu a devida atenção por parte da crítica, salvo raríssimas exceções, entre as quais se destaca a seminal análise de Beatriz Azevedo (2016). Talvez porque o modo como ele se manifeste torne mais complicado responder de forma minimamente satisfatória a interrogação que o texto não cessa de colocar: “nós, quem?”

Palavras-chave: Manifestos; Oswald de Andrade; Antropofagia.



Tout au long du « Manifeste Anthropophage », un sujet est énoncé de manière oblique. Que ce soit à travers la « première personne du pluriel implicite dans le texte » (Azevedo, 2016, p. 99), tantôt inclusive, tantôt exclusive, ou comme complément verbal (c'est-à-dire comme objet), ou pronom possessif, le « nous » qui constitue son énonciateur n'est presque jamais pleinement explicité, dans son entièreté. Cependant, ce qui devrait être la plus élémentaire des questions sur l'anthropophagie oswaldienne, à savoir qui (est l'anthropophage qui) se manifeste dans le « Manifeste Anthropophage », n'a pas encore reçu l'attention nécessaire de la part des critiques, à quelques exceptions près, parmi lesquelles se

distingue l'analyse séminale de Beatriz Azevedo (2016). Peut-être parce que la manière dont elle se manifeste rend plus compliqué de répondre de manière un minimum satisfaisante à la question que le texte ne cesse de poser : « nous, qui ? ».

Mots clés : Manifestes ; Oswald de Andrade ; Anthropophagie.

1.

Tornar(-se) manifesto é, com o perdão da tautologia, o objetivo de todo manifesto: ou seja, ele constitui o enunciador no ato mesmo de sua enunciação. Trata-se, portanto, de um sujeito que não só se dá a ver, como também se institui, ao ser dito: o “nós” de um manifesto é um “nós” performativo. É evidente que isso ocorre, em maior ou menor medida, em toda enunciação; a especificidade do manifesto talvez seja a de evidenciá-lo ou manifestá-lo, i.e., a de chamar a atenção sem cessar para a questão: “nós, quem?”. Daí a oscilação, também típica no gênero, entre um “nós” exclusivo e um “nós” inclusivo: por um lado, quem enuncia um manifesto são aqueles que o subscrevem (um indivíduo, um grupo, etc.), e que, assim, demarcam e tornam pública uma posição distinta, por outro, o manifesto visa justamente adesões a essa posição, e, no limite, que a parte tendencialmente se torne o todo, ou, ao menos, a maioria. No caso das vanguardas (políticas ou estéticas), esse movimento é ainda mais explícito: um avanço com fileiras cerradas para possibilitar que depois venha o pelotão, a hegemonia. Entre o fechamento numa posição singular e a abertura infinita, o “nós” (do) manifesto, especialmente quando assinado por uma só pessoa, como é o caso do *Antropófago*, subscrito apenas por Oswald de Andrade, parece, assim, variar entre um “nós” majestático metonímico e uma deiticidade democrática que permite a todo aquele que diz o “nós” do “Manifesto”, constituir-se “Antropófago”.

2.

Segundo uma vulgata que foi se formando já à época de sua publicação, e para a qual contribuíram integrantes do movimento, o “Manifesto Antropófago” teria um teor nacionalista. Desse modo, muitas vezes assume-se que o seu sujeito seja o brasileiro, não necessariamente o Povo brasileiro enquanto substância hipostasiada da identidade nacional, uma totalidade dada, mas o povo brasileiro, i.e., aquela identidade que deveria ser constituída, descoberta, assumida, manifestada. Contudo, o texto do “Manifesto” desmente essa hipótese no gesto mesmo em que parece confirmá-la. Para começo de conversa, “Brasil” e/ou “brasileiro” aparece em apenas quatro aforismos, o que é sintomático para um texto supostamente nacionalista. A única ocorrência de “brasileiro” remete claramente a uma oposição ao processo colonial:

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (Andrade, 2011, p. 69).

No contexto do modernismo, que se oficializa justamente no centenário da declaração de Independência, essa postura pode ser lida como a tentativa de levar a cabo a descolonização de modo a possibilitar, finalmente, a autonomia nacional:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte (Andrade, 2011, p. 74).

Todavia, a sobreposição da postura contra-colonial com a afirmação da identidade da Nação me parece, ao menos, problemática. Em primeiro lugar, porque nas aparições de “Brasil”, o “Manifesto” parece desfazer a possibilidade de *delimitação* (territorial, mas não só) que toda identidade pressupõe: “nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade, 2011, p. 68). Aqui, enuncia-se o borramento da noção de fronteira entre lugares e povos que permitiria estabelecer uma identidade fixa: nunca soubemos o que é uma Nação, nunca sabemos onde é o Brasil, onde começa e onde acaba (aquilo que atende pelo seu nome é tão vasto, múltiplo quanto o mundo), e talvez por isso tampouco saibamos quem é este “nós” que enuncia não o saber. A segunda ocorrência de “Brasil” aponta, de modo semelhante, para uma não-coincidência referencial

entre a Nação (e sua história oficial) e o “sistema social-planetário” que “Já tínhamos”: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade, 2011, p. 72). Poder-se ia pensar, assim, como a terceira menção a “Brasil” sugere, que o que se propugna é uma brasilidade outra, manifestada pela herança indígena: “O contato com o Brasil Caraíba” (Andrade, 2011, p. 68). Todavia, as aparências enganam. As referências indígenas do “Manifesto” estão longe de convergir para a construção de uma matriz identitária centrípeta, como é o caso dos indianismos românticos e modernistas coetâneos (cf. Nodari e Amaral, 2018). A polivalência do adjetivo que caracteriza esse Brasil *outro* atesta isso. Embora provavelmente não fosse o sentido que Oswald tinha em mente, porque o horizonte referencial que ampara a Antropofagia é predominantemente (mas não só) Tupi, “caraíba” pode ser usado para indicar os povos caribe (ou os povos dessa família linguística). Mas, além disso, o termo (e seus diversos cognatos nas línguas tupi-guarani) designa: 1) uma certa classe de demiurgos míticos tanto doadores quanto sequestradores de bens culturais da humanidade; 2) por extensão, certa classe de xamãs, igualmente dotados de um poder ao mesmo tempo respeitado e temido; 3) e, mais tarde, também extensivamente, os brancos (ou um conjunto deles, ou os seus sacerdotes) que aqui chegaram, vistos também como seres poderosos e dotados de artefatos igualmente potentes (até hoje, derivados de *karaí* são usados nessa acepção por diversos povos indígenas, inclusive não-tupi). Temos aqui duas palavras, homófonas e homógrafas em sua importação para o português, de origens linguísticas e geográficas distintas, e com sentidos igualmente diferentes: a expressão “Brasil caraíba” é em mais de uma língua, como o são também o *Tupi or not tupi* e a canção de invocação à Lua Nova citada no “Manifesto” (cf. Nodari e Amaral, 2018). A tríplice unidade que funda a noção de identidade nacional (um território, um povo e uma língua) coloca-se, desse modo, em xeque, e o “Brasil”, ao se manifestar, revela-se equívoco.

3.

Tomemos, a título de hipótese, “caraíba” como remissão aos Caribe (ou Karib), i.e., àquelas populações ameríndias a quem primeiro se atribuiu a antropofagia, e dos quais deriva o termo “canibal”. Como se sabe, Cristóvão Colombo, ouvindo os índios Taino falarem de seus vizinhos e inimigos como praticantes da antropofagia, os “Cariba”, num erro de escuta (afinal, “[a] gente escreve o que ouve – nunca o que houve” (Andrade, 2011, p. 62)), anota: “Caniba”, e “canibales”, entendendo também que estes estavam em guerra com o grande Cã... Mesmo que posteriormente a prática de canibalismo entre os Caniba/Cariba/Caribe

fosse desmentida pelo próprio Colombo, a palavra “canibal” e sua associação com os povos ameríndios permaneceu, entrando no léxico de muitíssimas línguas europeias modernas – mais um exemplo, junto com “índio”, do desencontro que funda a percepção e nomeação dos povos originários pelos europeus. Uma sinopse desse desentendimento fundador do processo colonial é dada em um texto contemporâneo à Antropofagia. Na entrada de 19 de outubro de 1929 de seu diário de viagem de integrante, a convite de Cândido Rondon, de uma expedição pela Amazônia e que posteriormente seria publicado como o livro *A Amazônia que eu vi: Óbidos – Tumucumaque*, Gastão Cruis (1938, pp. 88-89 – grifos do autor), autor do romance de ficção científica *A Amazônia Misteriosa* e futuro editor do *Boletim de Ariel*, anota:

Colombo! Volto os olhos para o passado e vejo algumas caravelas aportando, em 1493, quando da sua segunda viagem, ao mar das Pequenas Antilhas. Foi aí que ele teve o primeiro contato com a nação Caraíba, a raça valorosa e forte, que em grande parte povoou a Guiana e com os descendentes da qual ainda agora nos deveremos encontrar. Parece que esses indígenas não eram primitivamente insulares. Na opinião de Von den Steinen, eles tiveram berço na Mesopotâmia compreendida entre o Madeira e o Xingu, e só mais tarde, grandes hordas da sua gente rumaram para o norte, caminho da Guiana, e se afoitaram mesmo até o mar. Assim se explica que sejam também caraibas os Baikiri do Xingu e os Palmella do Mato Grosso. É a essa Nação, muito aguerrida e de ritual impiedoso no sacrifício dos vencidos que se deve a fama da Antropofagia, espalhada mais tarde pelo conquistador, a todos os outros indígenas. *Calinagua*, *Calina*, *Calibe*, *Caribe* e, finalmente, *Caraíba* foram os vários nomes que se amalgamaram para dar o espantinho *cannibal*, de que tanto se serviram espanhóis e portugueses para se exculparem dos atrozes processos usados na *civilização* do nativo.

Mas retrocedamos um pouco. Ao que tudo indica, “caraíba” (ou *kariba*) é uma palavra que, como “Taino”, significa simplesmente homem, pessoa, gente, humano de verdade, funcionando também pronominalmente, algo comum a muitos etnônimos indígenas:

[...] as palavras indígenas que se costumam traduzir por “ser humano”, e que entram na composição das [...] autodesignações [...], não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa, e, sobretudo quando modificadas por intensificadores do tipo “de verdade”, “realmente”, “genuínos”, funcionam, pragmática quando não sintaticamente, menos como *substantivos* que como *pronomes*. Elas indicam a posição de sujeito; são um marcador enunciativo, não um nome. Longe de manifestarem um afunilamento semântico do nome comum ao próprio (tomando “gente” para nome da tribo), essas palavras fazem o oposto, indo do substantivo ao perspectivo (usando “gente” como a expressão pronominal “a gente”). Por isso, as categorias indígenas de identidade coletiva

têm aquela enorme variabilidade de escopo característica dos pronomes, marcando contrastiva e contextualmente desde a parentela imediata de um Ego até todos os humanos, ou todos os seres dotados de consciência; sua coagulação como etnônimo parece ser, na maioria dos casos, um artefato produzido no contexto da interação com o etnógrafo (Viveiros de Castro, 2002, pp. 371-372 – grifos do autor).

Poder-se-ia, assim, dizer que o “nós” do “Manifesto” é o que é linguisticamente, a saber, um dêitico (indexador do discurso, que remete o enunciado à enunciação, o dito ao dizer, que torna toda locução relativa ao locutor, ao interlocutor e ao contexto), no que seria uma formalização poética de Oswald dos auto-etnônimos indígenas e da lógica outra das identidades e identificações indígenas. O “nós” do “Manifesto” (o “Brasil Caraíba”), nessa hipótese, não remeteria a uma identidade estável, seja os “brasileiros”, seja os índios Caribe, mas à transformação daqueles a partir desse, do próprio a partir do outro (e da nossa noção de identidade), ou seja, àqueles que, diante da situação colonial ainda persistente, de colonização e uniformização do mundo, baseada na expropriação de toda alteridade, resistem tentando construir outras relações entre o próprio e o outro, tentando conceber de outro modo o próprio e o outro, ou seja, aqueles que assumem esse outro ponto de vista sobre nós mesmos que o “nós” do *Manifesto* enuncia. O “nós” do “Manifesto Antropófago” seria já um *nós-outros*.

Além disso, não se pode ignorar, num “Manifesto” que se diz “Antropófago”, a ressonância do erro de Colombo. O Brasil Caraíba é um Brasil canibal: quem se manifesta é o antropófago (e não o brasileiro pura e simplesmente). Lembremos que quem indica os Caribe e diz que comem gente são os outros, os Taino, ecoando outra origem frequente dos etnônimos ameríndios:

Não é, tampouco, por acaso que a maioria dos etnônimos ameríndios que passaram à literatura não são autodesignações, mas nomes (frequentemente pejorativos) conferidos por outros povos: a objetivação etnonímica incide primordialmente sobre os outros, não sobre quem está em posição de sujeito [...]. Os etnônimos são nomes de terceiros, pertencem à categoria do “eles”, não à categoria do “nós” (Viveiros de Castro, 2002, p. 372).

O *canibal é sempre outro*. O “nós” do “Manifesto” poderia, dessa maneira, ser a assunção dessa posição, positivando como bandeira o que era pejorativo, num gesto que diz, parafraseando a frase de um poeta republicano na Guerra Civil Espanhola (cf. Agamben, 2010, p. 5): “mesmo que eu não seja nem nunca tenha sido um canibal de fato, isso que vocês (ocidentais) chamam de antropófago, isso eu sou”.

4.

Passemos agora ao uso, nas línguas tupi-guarani, de “caraíba” (*karaí*) para indicar os brancos (uso e palavra que, como apontamos, entrou também para línguas de povos de outras famílias linguísticas, persistindo até hoje). Tratava-se, como também já vimos, de uma extensão “original” do termo, que nomeava demiurgos míticos e também um certo tipo de pajés com alto poder transformador. Estamos de novo diante de uma heterodenominação e uma heteroatribuição, mas dessa vez do outro lado do desencontro (ou mau encontro) entre índios e brancos. E isso faz toda a diferença, remetendo à famosa “anedota das Antilhas” comentada por Lévi-Strauss (1957, p. 74): “enquanto os brancos proclamavam que os índios eram animais, os segundos se contentavam com desconfiar que os primeiros fossem deuses. Em igualdade de ignorância, o último procedimento era certamente mais digno de homens” (para uma leitura recente, cf. Valentim, 2018). O “caraíba” do “Manifesto”, desse modo, talvez pudesse ser não o índio, mas o branco, ou melhor, o branco tal como foi visto, transformado pelo índio: “nós” do ponto de vista do outro.

De fato, podemos pensar nessa direção a partir da brilhante leitura de Beatriz Azevedo, que, em *Palimpsesto selvagem*, traz à tona a *forma* como o texto arma e rearma, arranja e rearranja, uma cena enunciativa, o modo como ele *manifesta* o antropófago, e como tal canibal se manifesta por meio dele. Nesse “grande palco em que se transforma o manifesto” (Azevedo, 2016, p. 198), um “sujeito coletivo” se dirigiria, como que em praça pública, a um “auditório virtual” (Azevedo, 2016, p. 99), a outros, declarando uma guerra, nomeando inimigos – uma das funções dos manifestos. Segundo Beatriz Azevedo, a cena que a cenografia do “Manifesto” constrói é a do ritual antropofágico tupinambá, em que justamente as posições do próprio (“nós”) e do outro (“vocês”) se encavalgam: estaríamos, então, diante da *encarnação* “no corpo do texto” da “vivência da teatralidade do jogo entre o devorador e o devorado” (Azevedo, 2016, p. 204). Como se sabe, na cerimônia canibal, matador e vítima encenavam um diálogo feroz no qual era difícil definir quem mataria e quem seria morto, a carne de quem seria comida, pois o prisioneiro insistia que já havia devorado muitos dos parentes do seu algoz e que seus próprios parentes o vingariam devorando a este. Nesse sentido, não poderíamos dizer que quem fala no “Manifesto”, o “nós” do texto, são os índios *em nós*, aqueles que (nós, os brancos) *devoramos* (genocidamente) pelo processo colonizador; que quem nele se *manifesta* para nós são os índios *latentes* em nós, os outros em nós, nós-outros? E não poderíamos afirmar também que, como “vacina antropofágica” contra nós-mesmos, o que

eles nos oferecem, pelo “corpo desmembrado da palavra” (Azevedo, 2016, p. 204) do “Manifesto” que se assemelha ao corpo “retalhado” do inimigo no banquete canibal, é o “gosto”, amargo e indigesto, da nossa “própria carne”?

5.

Em uma entrevista de 18 de maio de 1928, que serve como uma apresentação da Antropofagia, Oswald de Andrade se dirige à questão sobre quem é o “nós” de que o movimento antropófago seria a manifestação:

– Por que a Antropofagia, perguntamos... Por que uma denominação assim recendente à ciência velhusca, fóssil?

– Por quê? Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religioso. Comer um igual para o índio – não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se dos pajés. De resto, isso é profundamente humano: o humano sabe o que deve comer. A não ser em circunstâncias extremas de romances passadistas, nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse. O instinto repele: não concorda.

– De sorte que...

– Que tinha o valor de uma homenagem ao morto. Prova? O ser comido batizava o que o comia. O índio adotava o nome daquele que comera, por julgá-lo superior, já intelectual, já moralmente.

O dia em que os Aimoré comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos: filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha tem uma dupla interpretação: era, a um tempo, a admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforçara por derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao Homem ao nascer, e que se chama Felicidade) e a nossa vingança. Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá, mas que eles, hóspedes, nos quissem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos, de resto, nada mais a fazer (Andrade, 2009, pp. 66-67).

Vou me permitir ignorar o deslize de atribuir aos Aimoré a deglutição do Bispo Sardinha, bem como o do uso do termo “bugre”, colocando-os na conta do entrevistador (não nomeado), ou da equipe do jornal responsável pela transcrição ou reconstituição do que Oswald disse, já que não conheço nenhum outro registro da palavra em seus textos, e o episódio de Antropofagia realizada pelos Caeté lhe era por demais conhecido

e importante, servindo, não custa lembrar, de marco de datação do “Manifesto”. Deixemos de lado também a interpretação que faz do ritual canibal, tanto no que diz respeito à questão da nomeação nele envolvida (que já tratamos alhures: cf. Nodari, 2015), quanto no tocante à “absorção” envolvida (que trataremos mais abaixo), para nos determos agora na oposição que estrutura o argumento oswaldiano e atravessa a entrevista, a saber, aquela entre o “americano” e o “brasileiro”: “Nós da América – nós, o autóctone: o aborígene”. O “nós” do “Manifesto” remeteria, então, aos povos indígenas, em nome dos quais Oswaldalaria, arrogando a voz e a luta dos ameríndios, na qual inseria, como continuação, a vanguarda que capitaneava? Não me parece tão simples. Observe-se que se, num primeiro momento, o “nós” inclui os povos indígenas, ou inclui os não-indígenas enquanto nativos (“nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos”), já na frase seguinte, e a respeito do mesmo ritual que teríamos (todos nós) praticado, este é atribuído exclusivamente aos índios, referidos na terceira pessoa, como outros, ou seja, *excluídos* do “nós” (“Comer um ser igual para o índio”), assim permanecendo até o último parágrafo citado, em que se dá o movimento inverso, de “re-inclusão”, digamos assim, dos ameríndios no “nós”, ou melhor, dos não-índios nos americanos, inclusão que não está posta de antemão, mas se dá como tarefa, demandando uma atitude (que passa pela reivindicação da Antropofagia ritual como nossa, com um tornarmo-nos nós-outros):

O dia em que os Aimoré comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data [...]. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos: filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que [nós] reservamos a Pero Vaz Sardinha [...].

Além disso, a autoctonia, o indigenato que caracteriza o “nós”, é afirmado como uma *relação de parentesco com a terra* (“filhos do continente América”) que se opõe ao vínculo genealógico regido pela lógica da herança patriarcal (“brasileiros-portugueses”), e não uma disputa filiar dentro dos marcos desse vínculo. Assim, na mesma entrevista, a Antropofagia é definida como “a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassallos de seus artistas” (Andrade, 2009, p. 65). Todavia, essa relação com a terra não é um dado, não é mera reivindicação do solo (*jus soli*) em oposição (ou em superioridade) ao sangue (*jus sanguinis*) como elemento determinante do pertencimento – como o faria na Argentina um contemporâneo

da Antropofagia e conhecedor da obra oswaldiana, Carlos Astrada (2006), e como já fizera antes, por aqui, Araripe Jr. (1910, pp. 37-38) com a ideia da “obnubilação brasilica”, o excesso de luz solar que cega, metáfora para as imposições do rude ambiente tropical, o meio, o solo, que obriga os indivíduos a jogar fora a bagagem da tradição (da herança de sangue) de modo a se adaptar. No seu relato sobre o movimento, Raul Bopp (2008, p. 60) lembra de uma afirmação de Oswald a respeito: “Somos prisioneiros de uma civilização técnica. Perdemos contato com a terra”. Ou seja, nascer aqui não seria suficiente para ser um “filho da América”. Seria preciso nos (re)colocarmos “em comunicação com o solo” (Andrade, 2011, p. 70), gesto apregoado pelo “Manifesto” e que será uma constante da Antropofagia, constituindo um de seus pontos-chave – e deve-se levar em conta que a *comunicação*, ou o “contato” (outro termo que aparece muito no movimento para caracterizar a relação com a terra), é uma via de mão dupla, uma interação (no toque, é impossível distinguir quem toca de quem é tocado). Para tanto, nada melhor que seguir o exemplo daqueles povos que têm e mantêm essa comunicação e aos quais poderíamos (nós quem?) nos filiar (re)estabelecendo-a e constituindo-nos, só assim, como autóctones, nativos da América: por isso, Bopp (2008, p. 108), em “Brasil, chova o teu ovo...”, previsto originalmente como título de uma série de 300 versículos antropofágicos, definirá o “Índio” como a “Raça-alicerce. A que está em contato com a terra. Subjacente. Mas determinando as linhas do edifício”. Ou seja, nós não somos “filhos do continente América” por genealogia, por descendermos em maior ou menor grau dos povos indígenas, nem tampouco só por termos nascidos na mesma terra, mas por uma relação de contato com ela que perdemos e que precisamos reaprender com o exemplo dos ameríndios. Caso consigamos, seremos filhos da terra e nos filiaremos a eles: é a terra que faz o parentamento.

6.

Um outro “nós” também comparece na mesma entrevista, o “nós” vanguardista: “nós, os artistas – sismógrafos sensibilíssimos dos desvios físicos da massa – nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos” (Andrade, 2009, p. 68), formulação que adianta a conhecida expressão de Pound, “antenas da raça”, e, ao mesmo tempo, situa os artistas à frente – em sensibilidade – dela e os coloca como dependentes de suas emissões ou “desvios físicos”: “Virá, mesmo [a Antropofagia], de encontro a um desejo da massa?”, pergunta Oswald no encerramento da entrevista (Andrade, 2009, p. 71). E sintomaticamente, em um texto que saiu na página de “Antropofagia” da revista *O Q A* (cf. Nodari, 2021), no dia 26 de setembro de 1929, intitulado “o senso estético de Poe”, as

duas figuras do nativo e da vanguarda são fundidas, cabendo a “nós” segui-los, num movimento análogo ao descrito ou prescrito na entrevista. Mas aqui são outros que ocupam explicitamente a posição de vanguarda, a saber, não mais os artistas, não mais “nós”, mas os outros, os indígenas: “caminhamos, porém, à vanguarda dos nossos avós – os índios” (Andrade, 1929, p. 12). Nessa espécie de curto-circuito temporal, em que os “avós” constituem a linha de frente, a posição mais avançada, é o próprio sentido da vanguarda, da ancestralidade e do aparentamento que se coloca em disputa: reivindica-se, como herança, aqueles que já estavam aqui (um passado), mas que não só continuam aqui (no presente), como estão adiante, na vanguarda (apontando ao futuro). Não é um acaso que o “nós” do “Manifesto” enuncie já ter tudo aquilo que as vanguardas políticas e estéticas almejam: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”, e também “a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários”, a “Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário” (Andrade, 2011, pp. 70, 72), etc. Para os antropófagos, os índios estão na vanguarda, são a vanguarda, são o movimento que a vanguarda, o movimento antropófago, deve seguir: são avós não porque estão no passado, na origem do Brasil, mas porque há muito tempo estão abrindo e seguindo o caminho outro que forma os “Roteiros” múltiplos (Andrade, 2011, p. 70) que nós agora devemos trilhar. E é por esse caminhar, é porque “Caminhamos” (como diz também o “Manifesto”), com o pé no chão (cf. Aguilar, 2010, pp. 35-46), em comunicação com o solo, que eles se tornam nossos avós, i.e., que se estabelece a “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba” (Andrade, 2011, p. 68).

7.

Há uma única passagem do “Manifesto” em que o seu enunciador se manifesta: “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande” (Andrade, 2011, p. 68). Como veremos, a frase que abre o aforismo, desfeita a sua forma elíptica, se leria do seguinte modo: *Nós, os filhos do sol, que é a mãe dos viventes. Antes, cabe salientar que, mais uma vez, estamos diante de uma cena de encontro, entre os “filhos do sol” (à primeira vista, uma imagem lugar-comum para os nativos dos trópicos), e os europeus, os africanos (à força) e os turistas. Mas trata-se também de um encontro entre tempos ou temporalidades, entre a história e o mito, pois que ele se dá não no Brasil, mas no “país da cobra grande” (referência clara a diferentes mitos amazônicos em que variações da cobra grande figuram,*

e que foram a matéria de *Cobra Norato*, de Raul Bopp), e entre seres de ascendência “mítica”, caso tomemos a imagem dos filhos do sol em seu sentido literal, e outros de proveniência “histórica”, e que trazem consigo a “história” para o “mundo não-datado” (Andrade, 2011, p. 71). Acima de tudo, porém, o encontro é (des)encontro – e conflito – de cosmologias (a uma das quais pertence a “história”), formalizada pela mudança de gênero do Sol na fórmula oswaldiana. Não é preciso lembrar aqui a associação da imagem solar com a divindade cristã, que, se não marcadamente masculina, ao menos masculina pelo seu caráter não-marcado. Aqui, pois, o que é o Pai (o Sol) logo se revela *uma* mãe, numa transformação não só de gênero, como de número (a Sol é uma dentre muitas mães). É o próprio “Manifesto” que dá a chave e aponta para o conflito, que se desdobra em outros:

Se Deus é a consciência do universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes.
Jaci é a mãe dos vegetais.
Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário (Andrade, 2011, pp. 71-72).

Estabelece-se aqui uma clara oposição entre dois regimes de criação, com suas respectivas formas de conhecimento e de organização política, que será retomada mais adiante no texto: “A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura” (Andrade, 2011, p. 73). De um lado, a figura do Deus criador e transcendente à criação, existente *a priori*, bem como o conhecimento descarnado, via ascese e iluminação, especulação; de outro, uma criação encarnada, em que criador(a) – mãe – e criaturas – viventes, vegetais – participam imanentemente de uma mesma ordem política e de saber (“sistema social-planetário”), múltipla e irreduzível a uma unidade. A fonte oswaldiana das figuras de Guaraci e Jaci, como já apontou Beatriz Azevedo, é uma passagem de *O selvagem*, de Couto de Magalhães:

A teogonia dos índios assenta-se sobre esta ideia capital: todas as coisas criadas têm mãe [...]. O sistema geral de teogonia tupi parece ser este: Existem [...] deuses superiores: o *Sol*, que é o criador de todos os viventes; a *Lua*, que é a criadora de todos os vegetais [...]. Cada um destes [...] grandes seres é o criador do reino de que se trata: o Sol, do reino animal; a Lua, do reino vegetal [...]. Cada um deles é servido por tantos outros deuses, quanto eram os gêneros admitidos pelos índios: estes por sua vez eram servidos por tantos outros seres quantas eram as espécies que eles reconheciam; e assim por diante até que, cada lago ou rio, ou espécie animal ou vegetal, tem seu gênio protetor, sua *mãe*. O Sol é a mãe dos viventes, todos que habitam a terra; a Lua é a mãe de todos os vegetais [...]. Não tinham termos abstratos para exprimi-los: diziam simplesmente: *mãe dos viventes, mãe dos vegetais*. É sabido que a palavra sol é *guaracy*,

de *guara*, vivente, e *cy*, mãe. Lua é *jacy*, de *já*, vegetal, *cy*, mãe [...]. Estas etimologias oferecem dificuldades em línguas não escritas. Os Tupi do norte dizem *Guaracy*, *cuára* ou *guara* não diferem senão no modo de escrever, a palavra pronunciada é a mesma; *guara* tem diversas significações, entre elas a de: morador, vivente, e a do verbo ser; todas estas redundam em traduzir-se a palavra *Guaracy* por mãe dos viventes [...]. *Jacy* não oferece dúvida alguma: *já* significa fruta, e também brotar, como a semente que emerge do solo; a palavra, portanto, ou significa mãe das frutas, ou mãe de tudo quanto nasce do solo (Couto de Magalhães, 1975, pp. 81-82 – grifos do autor).

Não é preciso frisar aqui a dificuldade da reconstrução proposta por Couto de Magalhães; antes, o que nos interessa é a ideia que, a partir dela, Oswald mobiliza, sobrepondo, numa equivocação marcada pela mudança de gênero, duas ontologias: a “nossa”, científica, pela qual a vida depende do Sol, direta ou indiretamente; e uma de matriz indígena, em que os viventes também são filhos da Sol, mas em um outro sentido. Duplo vitalismo? Ou dois tipos de vitalismo completamente distintos? E mais: seriam aqueles que dizem “nós” no “Manifesto” não apenas os humanos (índios ou brancos), mas todos os viventes? Mas em qual acepção devemos tomar isso “que o manifesto chama ‘o vivente’” (Gonzalo, 2010, p. 45)? Por que ele seria também antropófago, comedor de gente?

8.

A pergunta poderia ser feita a partir da outra ponta: por que o “Manifesto”, enunciado talvez por todos os viventes, pelos filhos do Sol, de Guaraci, postula o “antropomorfismo” (Andrade, 2011, p. 69)? Devemos lembrar que o cenário do (des)encontro é o solo mítico, o “país da Cobra Grande”. Além disso, a terra com a qual era preciso fazer contato não era um mero solo desencarnado, “[m]as a terra boiando nas lendas da cobra grande e ainda com aquele imaginário fio umbilical que prendia ao Yperungaua que é o princípio mais longe de todas as coisas” (Anônimo, 1929, s.p.), como lemos no “de antropofagia” de 7 de abril de 1929 da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*. *Yperungaua* é um marcador mítico das línguas tupi que pode ser traduzido como “no princípio”, “na origem”, “no começo dos tempos”. Num texto publicado na *Revista de Antropofagia*, Raul Bopp reescreve um mito coletado pelo mesmo Couto de Magalhães, dando a ele o título justamente de “Yperungaua”: “Nos tempos de antigamente... (princiava assim o Genesis dos nossos índios) só existia o sol e a Cobra Grande”, lemos na versão de Bopp (2008, p. 103), em que o gênero do sol é masculino, havendo uma sobreposição entre a cosmogonia tupi e a bíblica: “Sol permanente, imemorial, ultrabíblico, chocando as coisas. Sol macho: ponto de partida de tudo, cravando-se, com uma força telúrica,

dentro da teogonia tupi” (Bopp, 2008, p. 103). Por vezes, a sobreposição assume a forma de uma contraposição, pois haveria no relato indígena “maior vibração que nas páginas da Bíblia” (Bopp, 2008, p. 104), que se daria tanto por mostrar “o Homem umbigado à Terra” e sem “cláusulas de proibição [...]”. Sem o sentimento de terror. Sem códigos de obediência” (Bopp, 2008, p. 105), quanto pelo caráter antropomorfo do vivente nos tempos míticos: “Essa narração indígena tem mais ternura que os versículos da Bíblia, relativos aos Sete Dias da Criação. Revela um sentimento generoso de Vida, a Vida coincidindo exatamente com o Homem” (Bopp, 2008, p. 104). Como se sabe, uma das características comuns a uma parcela significativa dos mitos ameríndios é que eles tratam de um tempo em que *tudo era humano*, ou em que *tudo era sujeito*. Não é um acaso, assim, que o mito fonte de Bopp, tal como transcrito por Couto de Magalhães (1935, p. 172), comece justamente afirmando isso: “No princípio [*Yperungaua*] não havia noite – dia somente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das águas. Não havia animais [ou seja, tudo ainda era humano]; todas as coisas falavam [tudo era sujeito]”. O relato, que dá conta da origem da noite, também trata da especiação, da origem das diferentes espécies a partir dessa humanidade comum, ou seja, de como elas deixaram de ser gente:

Então todas as coisas que estavam espalhadas pelo bosque se transformaram em animais e em pássaros. As coisas que estavam espalhadas pelo rio se transformaram em patos, e em peixes. Do paneiro gerou-se a onça; o pescador e sua canoa se transformaram em pato; de sua cabeça nasceram a cabeça e o pico do pato; da canoa, o corpo do pato; dos remos as pernas do pato [, etc.] (Couto de Magalhães, 1935, p. 172).

Contudo, nas cosmologias ameríndias, a condição humana primordial ainda persiste como pano de fundo, embora de maneiras diferentes, seja nos casos em “que almas ou subjetividades sejam atribuídas aos representantes individuais, empíricos, das espécies vivas” (Viveiros de Castro, 2002, p. 353), seja naqueles em que quem aparece como “pessoa” é algo como um espírito guardião ou cuidador de animais, plantas, acidentes geográficos:

[...] a noção de espíritos “donos” dos animais (“Mães da caça”, “Mestres dos queixadas”, etc.) é, como se sabe, de enorme difusão no continente. Esses espíritos-mestres, invariavelmente dotados de uma intencionalidade análoga à humana, funcionam como hipóstases das espécies animais a que estão associados, criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais empíricos não são espiritualizados (Viveiros de Castro, 2002, p. 354).

Não estamos aqui sugerindo, sem mais, que os antropófagos elaboraram uma teoria do perspectivismo ameríndio *avant la lettre*, e sim afirmando algo mais simples, a saber, que eles conheciam, pelos mitos, a difundida ideia do antropomorfismo primordial que boa parte da mitologia ameríndia atribui aos viventes, condição que persiste sob diferentes formas, como a das “Mães” (dos viventes, dos vegetais, etc.), pois a terra continua “boiando nas lendas da cobra grande”, e mantém um “imaginário fio umbilical que prendia ao Yperungaua que é o princípio mais longe de todas as coisas”. A opção de Couto, na qual Oswald e seus companheiros se embasam, de traduzir Guaraci por “mãe dos viventes” e não dos “animais” (“*guara* tem diversas significações, entre elas a de: morador, vivente, e a do verbo ser; todas estas redundam em traduzir-se a palavra *Guaracy* por mãe dos viventes”), não importa se etimologicamente acertada ou não, possui fundamento nessa razão ontológica difundida entre povos ameríndios: o que tem “vida”, “alma”, *anima*, não pode ser confundido com um conjunto de espécies diferenciadas. Afinal, “vivente” não é uma condição “biológica”, mas coincide com o campo de existência desse solo antropomorfo comum a potencialmente tudo (cf. nesse sentido, Nodari, 2018, sobre o recurso que Oswald faz a *Dacqué*). Se voltarmos agora à questão anterior, a resposta se torna óbvia: se todo vivente é, originária ou potencialmente, antropomorfo, então toda (ou quase toda) relação (alimentar) constitui um canibalismo. Todavia, se o canibalismo designa a relação intersubjetiva por excelência, isso não quer dizer que toda Antropofagia seja igual. Antes, o que temos é uma “escala termométrica do instinto antropofágico”:

[...] só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (Andrade, 2011, pp. 73-74).

Para tentar entender os diferentes canibalismos, vejamos mais de perto um texto pouco conhecido que apareceu na edição de 12 de junho de 1929 da segunda denteição da *Revista de Antropofagia* e que reúne uma série de elementos que viemos trabalhando, e que constitui, a nosso ver, o mito de origem da Antropofagia enquanto movimento.

O “intróito da odysseázinha”, assinado por Pater, provavelmente Júlio Paternostro, psiquiatra comunista, é uma narrativa do encontro, que, se aparentemente se situa no tempo histórico, por outro lado, não deixa de se guiar por uma lógica (espaço)temporal mítica. Citemos o texto na íntegra para podermos nos deter melhor em alguns aspectos:

Dois caraíbas pularam contentes na terra gostosa. E entraram pelo mato adentro. Um deles escorregou danado no tiririca. Esse que caiu tinha estado no paço servindo mui gentilmente o seu senhor D. João III, tinha esfaqueado dez peões na mesma cidade de Lisboa. O outro que estava dando risada era um piratão e corria atrás das boas. Devido o seu bom comportamento era respeitado na mesma cidade de Lisboa.

Continuaram andando logo depois. Perto de umas pireras, encontraram dois bacharéis, um mocinho e outro velho, mas o velho não tinha barba não, porque tinha esfregado a cara quatro vezes na lua minguante com folhas miúdas de jatobaseiro. Os bacharéis como já não eram mais civilizados devido o longo trato com a trempe daqui, acharam graça no modo dos caraíbas contarem sacanagens e resolveram por isso tomar conta deles.

Mas o velho ficou chateado num instantinho, pediu um cigarro e deu o fora porque tinha que tratar dum negócio importante pois os jesuítas iam achar que os guris eram filhos da corrupção.

AS PAIXÕES CEGAM OS HOMENS E OFUSCAM OS ENTENDIMENTOS

Então os três enfiaram nos caminhos com cheiro de sol.

Mas naquele dia ia haver qualquer coisa, tanto assim que o sapo saramuqueca não parava de cantar. E houve mesmo uma tentativa de deglutição. Foi que a onça danou a correr no céu atrás do sol e por volta das duas horas quase que ela pega mesmo, se o sol não escurecesse e driblasse a bicha... O bacharel moço brigou nesse interim com o caraíba, por causa dumas coisas, que ele disse no escuro quando clareou ninguém mais viu ele.

Ficaram de novo os dois olhando pra cima. Um membira que estava trepado numa jaboticabeira de uma banana pra eles.

Assim eles ficaram meio aborrecidos com o continente e foram pra praia cantando “vamo vamo na praia passeá vamo vê a barca nova que do céu caiu no má”.

Entraram numa canoa e foram filmando uma porção de ilhas.

Na Tapera de Cunhambebe toparam com três franceses lazarentos chupando cana e gritando “on ne passe pas”. Cansados de remar os dois

caraibas voltaram pro continente e penetraram pelo Bertioga. Aí o piratão subiu num baita sambaqué, que tinha assim de lado, arrancou a cinta e disse: “Antes de sermos já éramos o que somos”.

O céu estava passando um laço azul na cabeça da serra de Paranapiacaba e D. Gonçalo dono daquilo tudo comia frutas...

Chegou então a noite de verdade.

O tipiti quieto babava fiapos de mandioca enquanto os ibiribas iam se acendendo. O silêncio partia-se às vezes por uma besta que assassinava outra besta.

E o macacheira camarada ia guiando os caraibas e todo o resto da nação pelos caminhos e os dois entraram numa maloca para ouvir histórias.

Enquanto o cipó estranhava os corpos na rede os olhos dos dois se arregalavam nas ligeirezas delas que a lua molhava pelos vãos das abiuranas. Começou o zuêre-quirizé: [“] – Muito antes dos anciãos, foi Yurupary que revelou.

O sol, deus criador, casou-se com a lua, mãe de tudo. Passou-se algum tempo e o sol pastor cuidava muito da lua trazendo sempre presentes quando voltava do céu para o seu tejupar. A mãe lua gerou então para o sol criar, a terra, os animais, as plantas e o homem. Mas o homem não quis que o sol o criasse. Então ele ficou sem fala, só os bichos é que falavam e sabiam mais do que o homem, enquanto eles comiam as plantas o homem se alimentava dos vermes da terra e de paus podres. Mas o homem nasceu operário e começou a fazer massas, cacetes, bolas e flechas. Os animais ficaram com medo dele e ensinaram o homem a usar as plantas e aplicar o fogo nas roças e no assar as raízes comestíveis.

A anta ensinou-lhe o uso do inhame, a perdiz, do mandobi, o cachorro da taioba, a onça da mandioca e o rato o uso do milho. Então veio o castigo também pros animais: eles perderam a fala e o homem avançou neles e acreditou na força do sol, deus criador, marido da lua, mãe de tudo.” Acabando a história do cantador do alto, tangeram os maracás, a carne rolou e vieram as comidas.

Um disse pro vizinho: “a carne do bicho tem as qualidades do bicho, quem come onça fica brabo, quem come preguiça fica preguiçoso, quem come jacaré fica traiçoeiro, quem come veado fica perdido, só com o bicho homem é que é ao contrário, quem come um malvado fica bom”...

O cauim e o caxiri entraram no jogo e a espécie jogou futebol o resto da noite. Gols e gols...

Na manhã seguinte o sol era um limão gotejando... e nua como um peixe, enquanto a água do mar fazia bilú bilú na planta dos pés surgiu Afrodite cor de maracujá... (Pater, 1929, p. 10).

Em primeiro lugar, o centro gravitacional desse “mito” são, não custa insistir, dois brancos, dois portugueses ou descendentes genealogicamente deles, e de um tipo especial: vieram para “cá” escapando da Europa (um esfaqueou dez pessoas e outro é pirata). Como diz o “Manifesto”, “não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Andrade, 2011, p. 71). Por outro lado, esses anti-heróis são brancos *tal como vistos pelos índios, “caraíbas”* (termo que, num relato mítico, não deixa de evocar também a acepção de demiurgos), o que aponta para o ponto de vista a partir do qual se dá a narrativa, que segue a (onto)lógica indígena, numa espécie de “aculturação” às avessas, em que eles vão se “indianizando”, com todas as aspas, completando o processo que os dois bacharéis interrompem no meio do caminho (se “já não eram mais civilizados devido o longo trato com a trempe daqui”, nem por isso deixam de revelar seus pudores e pendores cristãos). Além disso, não param na Tapera de Cunhambebe, figura que desempenha na Revista o papel de antropófago-mor (o canibalismo da narrativa não é o ritual tupinambá), mas em outro lugar, em que o que ouvem, pela boca de um “cantador” indígena, é um “mito” que ocupa grande parte da narrativa de Pater, e a que se segue um comentário sobre a antropofagia como se fosse sua derivação lógica. O “mito dentro do mito”, se podemos chamá-lo assim, se constrói a partir de uma sobreposição bem mais complexa com a cosmogonia ocidental do que aquela que fizera Bopp, pois uma e outra – a ocidental e a nativa – parecem estar em conflito *dentro da cosmogonia* indígena, na moldura maior de uma narrativa que, ainda que toda voltada ao encontro, se dá a partir da forma – e da perspectiva – nativa: narrativa do encontro, mas também encontro de narrativas. Nele, temos novamente o sol e a lua, só que agora esta aparece como a “mãe de tudo”, enquanto aquele figura como “pai”, “deus criador”, embora *criador*, num claro jogo vocabular, no sentido de cuidador, “pastor”, como diz o texto, pois quem cria no sentido de gerar é a mãe: “A mãe lua gerou então para o sol criar, a terra, os animais, as plantas e os homens”. A partir daqui, o equívoco entre ontologias se acentua, na medida em que temos um cenário no qual, por um lado, não só os animais têm atributos antropomorfos (“os bichos é que falavam e sabiam mais do que o homem”), como também os homens não os têm (sendo em certo sentido, animais, ou mais animais que os bichos), sendo a humanidade exterior aos “homens”, adquirida a fórceps dos bichos e, por outro, os motivos dessa condição serem um conflito edipiano que remete ao castigo bíblico de não se submeter ao regime do Pai, e o trabalho, a produção de instrumentos, que diferencia os homens dos outros bichos, e lhes permite, pela ameaça, conquistar os bens culturais que haviam sido negados pela desobediência (a agri-

cultura, o fogo). Por fim, a nova punição, igualmente de tons bíblicos, mas agora dos outros bichos (que perdem suas características antropomorfas), abre caminho a uma cena que mais uma vez ecoa o *Gênesis*, embora aqui não seja o Pai que ordene *diretamente* a dominação humana dos animais: “Então veio o castigo também pros animais: eles perderam a fala e o homem avançou neles e acreditou na força do sol, deus criador, marido da lua, mãe de tudo”. Não seria arriscado dizer que o mito aborda a violência do processo colonizador, que os caraíbas ouvem da boca dos índios: a violência do Pai ocidental e sua genealogia, mas também da excepcionalidade que os homens se atribuem e seu colonialismo sobre os outros vivos – e é de se pensar que o domínio (“e o homem avançou neles”) remete também à alimentação: foi aí que os homens passaram a comer os outros bichos (antes, segundo o texto, todos só comiam vegetais). O encerramento do mito dentro do mito, porém, não deixa de redobrar a equivocação, pois, sim, de fato, há uma verdadeira *conversão* do homem ao Pai, mas a subordinação deste à mãe que abre o relato é repisada como a última palavra, como que a apontar a subordinação formal da cosmogonia branca à nativa: “e o homem [...] acreditou na força do sol, deus criador, marido da lua, mãe de tudo”. Em certo sentido, o fim revela a crença como um elemento exógeno à lógica das relações de que a narrativa tratava. “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus”, diz um dos aforismos do “Manifesto”, quase como se fosse uma descrição dos “homens” no mito dentro do mito (que partem da descrença à crença no Pai), para, na frase seguinte, contrapor outra relação com a esfera do sobrenatural que não passa pela crença, invocando o “caraíba” no sentido de xamã, pajé, feiticeiro: “Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci” (Andrade, 2011, p. 72). O término da “história do cantador do alto” por meio de um, digamos, epíteto subordinativo, não seria uma forma de dizer isso, que não era preciso crer (ou não crer), já que, ao fim e ao cabo, há a “mãe de tudo”, em relação à qual não há questões de fé? A crença no Pai, no deus-Sol, não garante nada, pois ele é apenas marido de quem gerou *tudo* sem hierarquia prévia.

Estabelece-se aí, portanto, uma linha de fuga, reforçada na moldura da narrativa maior de Pater pelo comentário que se segue, e por meio do qual se revela uma saída do conflito edípico, de sua genealogia, de sua hierarquia de vivos: a diferença extensiva entre as espécies não garante a unidade dos “filhos do sol” (a humanidade) criados pelo Pai, pois entre eles há diferenças internas, e diferenciações (inclusive de si: transformações) que se estabelecem através das relações (agônicas). Vejamos novamente o comentário que, pelo seu conteúdo – ligado à diferença entre os homens e os outros animais –, não é sem relação com o

relato do cantador, mas, ao contrário, sua continuação em outros termos: “Um disse pro vizinho: ‘a carne do bicho tem as qualidades do bicho, quem come onça fica brabo, quem come preguiça fica preguiçoso, quem come jacaré fica traiçoeiro, quem come veado fica perdido, só com o bicho homem é que é ao contrário, quem come um malvado fica bom...” Observe-se que a comparação não é simétrica: se, na devoração de outros bichos, se absorvem as qualidades que caracterizam a espécie como um todo, na do “bicho homem”, a absorção invertida, “ao contrário”, não diz respeito ao conjunto da humanidade, mas a indivíduos ou grupos: “quem come um malvado fica bom...” E se, de fato, o comentário está coligado à história que o antecede, que trata de uma proto-humanidade comum a homens e bichos (estes falam, têm os bens culturais que caracterizam aqueles), o que parece ser confirmado pela referência invertida ao “bicho homem” (outra equivocação ou conflito de ontologias, pois na nossa vulgata, o homem vem dos animais, e não o oposto, como acontece no antropomorfismo originário), o que temos é uma diferenciação da “escala termométrica do instinto antropofágico”, em que a devoração entre si dos viventes tem efeitos distintos, e, mais importante do que isso, em que a diferença ligada à relação (absorção da diferença, absorção “ao contrário” da diferença), se é extensiva (exterior) naquela entre homens com outras espécies, é intensiva (interior) na que se dá entre os homens. Assim como os viventes, ainda que tenham uma mesma mãe, são diferentes entre si (espécies), os homens não são todos iguais (povos), ainda que tenham um mesmo pai (o “introito” trabalha o tempo todo com essas diferenças, de modo fluido – europeus e índios, caríbas e bacharéis, etc. –, a ponto de, depois do comentário, narrar que “a espécie jogou futebol o resto da noite”, i.e., se dividiu em times adversários...). E mais: eles não cessam, ao devorar outros viventes ou homens, de se transformar em outra coisa (o “sumiço” do bacharel não terá transformado o caríba em índio?). “Nós” e os “outros” (sejam bichos ou bichos homens) não são termos dados. Mas por que isso importa, ou melhor, o que isso nos diz sobre a Antropofagia oswaldiana e sobre o “nós” que enuncia o “Manifesto”?

10.

A meu ver, e tentarei demonstrar isso nessas páginas finais, num argumento que pretende também amarrar os fios soltos sobre o sujeito do “Manifesto”, o comentário sobre o canibalismo no “introito” de Pater permite sair da “dupla interpretação” da Antropofagia. A expressão, como vimos, foi usada por Oswald para explicar o “fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha [...]: a um tempo, admiração nossa por ele [...] e a nossa vingança”, no que (junto com outros elementos que aparecem na

entrevista, como a aquisição de um novo nome pelo matador) está condizente com o canibalismo ritual tupinambá, no qual os alvos preferenciais eram os guerreiros, ou seja, os que já haviam matado e que seriam vingados. Mas, aqui, estou invocando a expressão para me referir à sobreposição dessa concepção da Antropofagia com a ideia de absorção de qualidades. E o próprio Oswald faz isso, fornecendo uma “dupla interpretação” do seu movimento, pois na mesma entrevista, logo após associá-la ao rito tupi, quando passa “ao campo restritamente literário”, invoca a ideia de assimilação:

Nós importamos, no bojo dos cargueiros e dos negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. Importamos toda a produção dos prelos incoerentes de Além-Atlântico. Vieram, para nos desviar, os Anchieta escolásticos, de sotaina e latinório; os livros indigestos e falsos.

Que fizemos nós? Que devíamos ter feito? Comê-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós devíamos tê-los comido e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa (Andrade, 2009, p. 67)

Como apontamos, ambas talvez sejam diferentes pontos na “escala termométrica” da Antropofagia, sem que esta, enquanto esquema geral de explicação (ontologia) e enquanto objetivo específico de um movimento (política), possa ser reduzida a nenhum deles. Há, de fato, um pendor “assimilativo” em Oswald, que vem já do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, continua no “Antropófago”, e persiste, já na forma de uma quase tecnofilia (provavelmente gestada durante sua passagem pelo Partido Comunista), quando retoma a Antropofagia em chave filosófica nos anos 1940 e 1950 e postula o “homem natural tecnizado”, i.e., o “homem natural [...] acrescentad[o] das conquistas técnicas” (Andrade, 2011, p. 204) – de modo que, se Lenin propôs a equação “socialismo é igual a sovietes mais eletricidade”, poder-se-ia dizer, ironicamente é claro, que a “antropofagia é igual a comunismo primitivo mais transfusores de sangue”. Todavia, também há, em toda a sua obra, dos *ready-mades* de *Pau Brasil* até aos ensaios do fim da vida, uma crítica radical à noção de propriedade (e acumulação), crítica que se manifesta mais claramente na ideia da “posse contra a propriedade”, onipresente na *Revista de Antropofagia* (Nodari, 2017). E não seria a propriedade e a acumulação o fim de toda absorção, a absorção do outro para reforçar o próprio, ou seja, um “nós”, enquanto Todo, já dado?

Da outra ponta, seguidamente (por exemplo, Nodari, 2017), insisti nas releituras recentes de Viveiros de Castro sobre a Antropofagia ritual tupinambá como vacina ou antídoto contra a leitura nacionalista do movimento, que minimizava ou simplificava a importância dos elementos do canibalismo cerimonial para a compreensão da vanguarda liderada por Oswald. Contudo, é evidente que a Antropofagia oswaldiana, partindo da Tupinambá, constitui também uma transformação dela em instrumento contracolonial, na medida em que não temos apenas outros sujeitos ocupando as mesmas posições de matador e vítima na relação, mas posições outras que comportam uma relação canibal também outra. No lugar do amigo e inimigo, do eu e do outro, o “Manifesto” opõe o “nós” autóctone (constituído *a posteriori*, por aparentamento à terra), os filhos do sol, ao colonialismo político e ontológico, oposição que não coincide com grupos sociais ou populações étnicas distintas, podendo ser interior a elas, e até mesmo a uma só “pessoa”. E mesmo que “nós” do “Manifesto” sejamos “vingativos como o jabuti”, parece difícil dizer que seu objetivo seja o de produzir a vingança do outro (inclusive pela assimetria colonial de forças que poderia e pode acarretar a destruição de todo futuro), como era o caso da Antropofagia tupinambá, em que “não se tratava de haver vingança *porque* as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) *para* haver vingança, e assim haver futuro” (Viveiros de Castro, 2002, p. 240 – grifos no original). Ou seja, Oswald *parte* da (onto)lógica do canibalismo cerimonial, consubstanciada de forma magistral por Viveiros de Castro como a “identidade ao contrário (incorporando a acepção quinhentista de ‘contrário’ = inimigo)” (Viveiros de Castro, 1986, p. 120), para tentar produzir, retomando o texto de Pater, um “ao contrário” da identidade, uma (contra)ontologia política de feição anticolonial.

11.

Retomemos, para encerrar, a passagem sobre a “escala termométrica do instinto antropofágico”:

Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Aqui, o movimento que descrevemos fica evidente: partindo da “antropofagia carnal” das “puras elites”, os guerreiros tupinambá em especial, é claro, Oswald arma uma ontologia (ou, para usar a sua própria *boutade*, uma *odontologia*, já que baseada na devoração) como forma, em substituição à psicanálise freudiana, de explicar o mundo, incluindo a “baixa antropofagia”, cujos crimes – “a inveja, a usura”, etc. – podem ser colocados na conta do “aviltamento”, i.e., da dominância da lógica de acumulação, absorção, etc. E mais: é *contra* essa “Peste dos chamados povos cultos e cristianizados” que “estamos agindo. [Nós,] Antropófagos”, a partir do exemplo do canibalismo ritual. Mas quem, afinal, somos “nós”?

Seria impossível fazer uma síntese das inúmeras hipóteses que levantamos, pois talvez a multiplicidade não-totalizável seja justamente o que o caracteriza: 1) um dêitico operando na lógica perspectiva dos etnônimos dos povos ameríndios, embora aplicado também a não-índios; 2) a assunção da imagem do “canibal”, não (só) em sua literalidade, mas no que tem de oposição àqueles que a fixaram; 3) os brancos (brasileiros) do ponto de vista do outro: caraíbas; 4) esse outro que se manifesta em nós pela indigestão do processo colonial; 5) os nativos, o autóctone (americano), por aparentamento com a terra a partir do exemplo indígena, saindo da genealogia patriarcal baseada no sangue (português-brasileiro); 6) os viventes (ou melhor, aqueles que são filhos de Guaraci, e não filhos do Incriado, em que a diferença é da ordem da relação: de um lado, “uma consciência participante, uma rítmica religiosa” (Andrade, 2011, p. 68), de outro, a crença e a unicidade). Em todas elas, porém, nos deparamos com a ideia de que o “nós” remete não aos povos ameríndios em si, mas ao movimento (uma vanguarda) dos não-indígenas de terras americanas em sua direção: um devir-índio muito mais do que um “ser tupi” (cf. Nodari e Amaral, 2018), que visa a, quando dissermos “nós”, podermos nos referir também aos índios, para que possamos ser incluídos no “nós” indígena. Mas em nenhuma delas, frise-se, se sugere que esse aparentamento seja estabelecido por via direta (linhas genealógicas), literal (pela adoção de “costumes”, etc.), e sim a partir do exemplo de relações que, em seu *sentido onto-cosmológico*, devem ser assumidas enquanto nossas, como o contato com a terra e, em especial, a Antropofagia. Trata-se, portanto, de um gesto político, de um movimento político, o de *manifestar-se antropófago*, o que implica a conjugação de duas coisas: 1) assumir como bandeira o rótulo de canibais que os europeus impuseram metonimicamente aos povos indígenas da América, como maneira também metonímica de inferiorizar a sua humanidade e justificar a colonização; 2) tomar a (onto)lógica da Antropofagia ritual tupinambá como exemplo e partir dela.

A Antropofagia é a proposição de uma aliança político-ontológica com os povos ameríndios, uma frente ampla contra a colonização, que abarca “fugitivos” dela, aqueles que decidem sair do conflito edípico-genealógico da tradição. Não é um acaso que o “Manifesto” seja muito mais uma invectiva (e uma reivindicação) contra a civilização cristã-ocidental que a afirmação de uma identidade indígena: a Antropofagia não constitui uma transformação no outro (no índio), nem a transformação (absorção) do outro (europeu) em si. Como aprendemos no “introito da odyssea-zinha”, a transformação canibal é “ao contrário”, i.e., uma *transformação no outro do outro*. E, parafraseando Clarice Lispector, o outro do outro, o seu contrário, somos nós: é comendo (politicamente) a colonização que nos constituímos performativamente como seu contrário, a saber, como nativos, como antropófagos. Como nós, os outros. *Nós-outros*.

Bibliografia

- Agamben, G. (2010). “TIQQUN, o retorno”. Trad. Erick Corrêa. *Sopro*, n. 39, Desterro, pp. 3-5.
- Aguiar, G. (2010). *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo.
- Andrade, O. de. (2011). *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo.
- (2009). *Os dentes do dragão: entrevistas*. Org. Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. São Paulo: Globo.
- (1929). “O senso esthetic de pöe”. *o q a*, n. 8, Rio de Janeiro, 26 set., p. 12.
- Anônimo. (1929). “De antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, 2. dent., n. 4, *Diário de S. Paulo*, 7 abr., s.p.
- Araripe Jr., T. (1910). *Gregório de Matos*. 2. ed. Paris: Garnier.
- Astrada, C. (2006). *El mito gaucho*. Ed. crítica de Guillermo David. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Azevedo, B. (2016). *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bopp, R. (2008). *Vida e morte da antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Couto de Magalhães, J. (1975). *O selvagem*. Ed. comemorativa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP.
- (1935). *O selvagem*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Cruls, G. (1938). *A Amazônia que eu vi: Óbidos – Tumucumaque*. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- Lévi-Strauss, C. (1957). *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Anhembi.
- Nodari, A. (2015). “A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”. *Das Questões*, vol. 2, n. 2, pp. 8-44.
- (2021). “A oca de Clóvis de Gusmão: sobre a página antropófaga na revista O Q A (*O que há*)”. *Landa*, vol. 9, n. 3.
- (2018). “Antropofagia. Único Sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever”. In: Mendonça, J. (org.). *Que pós-utopia é esta?* São Paulo: Giostri, pp. 127-151.
- (2017). “A única lei do mundo”. In: Coelho, F.; Magalhães, M.; Cera, F. (orgs.). *Coleção ensaios brasileiros contemporâneos – Literatura*. Rio de Janeiro: Funarte, pp. 13-43.

Nodari, A. e Amaral, M. (2018). "A questão (indígena) do *Manifesto Antropófago*". *Direito e Práxis*, vol. 9, n. 4, Rio de Janeiro, pp. 2461-2502.

Pater [Júlio Paternostro?]. (1929). "Intróito da odysseázinha". *Revista de Antropofagia*, 2. dent., n. 10, *Diário de S. Paulo*, 12 jun. 1929, p. 10.

Valentim, M. (2018). "Antropologia & Xenologia". *Eco-pós*, vol. 21, n. 2, pp. 343-363.

Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.

— (1986). *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/Anpocs.

Uma poética do sonho ao sono em Mário de Andrade

Cristiano de Sales

Universidade Tecnológica Federal do Paraná
• cristianosales@utfpr.edu.br

Tiago Hermano Breunig

Universidade Federal de Pernambuco
• tiago.breunig@ufpe.br

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e974](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e974)

Pretendemos demonstrar neste ensaio que a poética de Mário de Andrade parte de uma elaboração eloquente, com *Paulicéia Desvairada* (1922) – cujos poemas, segundo o próprio “Prefácio Interessantíssimo”, devem ser lidos por quem sabe “cantar”, “urrar”, “rezar” – livro que anuncia um possível sonho de modernização ética e estética para a cidade de São Paulo em tons que não sucumbissem à precarização capitalista do início do século XX, e chega, com *Lira Paulistana* (1945), à constatação de que o desejo não se realiza. Percebemos nessa trajetória que o poeta não descuida da boa elaboração artística, estabelecendo, no derradeiro livro, uma dialética moderna com a tradição lírica das cantigas medievais.

Palavras-chave: *Paulicéia Desvairada*; *Lira Paulistana*; Cantigas; Poesia Moderna; Tradição Lírica.



Nous avons l'intention de démontrer, dans cet essai, que la poétique de Mário de Andrade commence par une élaboration éloquent, avec Paulicéia Desvairada (1922) - dont les poèmes, selon sa propre "Préface intéressante", devraient être lus par ceux qui savent « chanter », « rugir », « prier » - un livre qui annonce un rêve possible de modernisation éthique et esthétique pour la ville de São Paulo, dans des tons qui ne succumbraient pas à la précarité capitaliste du début du XX^{ème} siècle, et qui arrive, avec Lira Paulistana (1945), à la constatation que le désir ne se réalise pas. Dans cette trajectoire, nous pouvons voir que le poète ne néglige pas la bonne élaboration artistique, établissant, dans le dernier livre, une dialectique moderne avec la tradition lyrique des chants médiévaux.

Mots clés : *Paulicéia Desvairada ; Lira Paulistana ; Cantigas ; Poésie moderne ; Tradition lyrique.*

Mário de Andrade insinua em seu “Prefácio interessantíssimo”, publicado em 1922, haver em *Paulicéia Desvairada* uma maior importância do lirismo se comparado à técnica (como se esta pudesse consistir em “cerças” e “arames” (Andrade, 2013, p. 63), nas palavras dele mesmo). Para o poeta, a liberdade, o lirismo e a loucura parecem estar amalgamadas na composição do livro: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura”, escreve Mário de Andrade (2013, p. 71) em defesa da “naturalidade livre do lirismo objetivado”.

Motivo primeiro de inspiração, a musa (São Paulo) está, portanto, submetida aos impulsos do inconsciente e do subconsciente, conforme o Desvairismo que fundamenta o livro:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
(Andrade, 2013, p. 77)

O poema “Inspiração” abre o livro oferecendo ao leitor, numa chave baudelairiana, os poemas como “flores feitas de original”. E revela, antiteticamente, os conflitos e contradições que constituem tanto sua sensibilidade de poeta quanto a cidade e os valores de uma elite que, formada por uma educação europeia, deseja reescrever Paris sobre São Paulo ao modo de um “palimpsesto sem valor” (Andrade, 2013, p. 93): “São Paulo! Comoção de minha vida... / Galicismo a berrar nos desertos da América!”

O Desvairismo, entretanto, exige, posteriormente aos impulsos do inconsciente e do subconsciente, o pensamento consciente, o “mondar mais tarde o poema” (Andrade, 2013, p. 63), que define a arte para o poeta. Tudo numa concepção claramente baudelairiana do belo, caracterizado pela arbitrariedade, convencionalidade e transitoriedade: “questão de moda” (Andrade, 2013, p. 64), resume o poeta que não mimetiza, portanto, a segunda natureza da cidade, ainda que “tirando os seus temas do mundo objetivo”. Afinal, para ele, a arte “tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical”, em que a subjetividade do poeta ressoa harmonicamente e intersubjetivamente no encontro com o outro. Para tanto, o poeta se vale de técnicas sofisticadas, como a que forja a partir de um conceito musical: a harmonia.

Para Mário de Andrade, as palavras podem vibrar dentro de um verso, ou mesmo, versos dentro de estrofes, para que, em vez de evocar melodia (estética corrente), os poemas possam evocar outras paisagens sonoras. Adotamos esta expressão no sentido que propõe Murray Shafer no livro *A afinação do mundo*. Para o estudioso canadense, os sons que compõem um ambiente afetam o comportamento de grupos sociais. Os sons das diferentes formas de vida, das plantas e dos bichos, da vida cultural mais ligada ao campo, com seus instrumentos e, às vezes, maquinarias, bem como a inflação de sons em ambientes mais urbanos, enfim, todos esses estímulos que nos chegam pelos ouvidos interferem no comportamento de grupos humanos e permitem, em alguma medida, compreender transformações históricas importantes. Segundo ele, o mundo moderno ocidental não se dá conta disso porque se organiza objetiva e subjetivamente (ritos e mitos) por meio da visão.

Em *Paulicéia Desvairada*, a paisagem é a da cidade de São Paulo se modernizando, ou seja, um ambiente que confronta e sobrepõe sons, ruídos, imagens acústicas as mais diversas. No poema “Tietê”, Mário de Andrade se esforça na lapidação dessa técnica: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar”. Notemos que, nesse caso, ocorre o verso harmônico, pois os substantivos e o verbo não se ligam por meio de sintaxe ou de campos semânticos, o que, na proposição de Mário, faria as palavras vibrarem, conotando mais sobreposição do que melodia (esta, via de regra, dependeria de uma ligação sintática e/ou semântica). Seria como se cada palavra evocasse uma imagem e um som próprios ao invés de trabalharem juntas na composição de uma única imagem ou música.

Os versos harmônicos, segundo a poética marioandradina, prestar-se-iam melhor na artificialização¹ da paisagem sonora de São Paulo, uma cidade que assistia aos conflitos entre o localismo e o cosmopolitismo, acentuados pela internacionalização da economia impulsionada pelo processo de industrialização que transforma a paisagem da cidade. Ora, ajustar o compasso com a modernidade em São Paulo, como em todo o Brasil, implica uma reurbanização violenta e, não raro, excludente, o que explica que, ao fazer da cidade o palco, Mário de Andrade invista, no que toca a arquitetura de imagens do livro, numa personagem “antagônica”: o Arlequim.

¹ Respeitando a própria concepção de arte poética de Mário de Andrade; trabalhar o poema depois da liberdade lírica.

O Arlequim, personificando a ambiguidade de uma figura carnavalesca fugidia e colorida, representa uma sorte de lirismo e liberdade contrastante com o tom da cidade se desenvolvendo nos moldes do

capitalismo industrial. Nos moldes do urbanismo como disciplina para reordenar a cidade e sua população, conforme os preceitos da modernidade, em que o poeta identifica novas formas de colonização:

Os cinismos plantando o estandarte;
enviando para todo o universo
novas cartas-de-Vaz-Caminha!...
(Andrade, 2013, p. 94)

E os riscos de naufragar com seus “navios de vela” (Andrade, 2013, p. 82) contra “as monções da ambição...” (Andrade, 2013, p. 85) das passadas e presentes bandeiras paulistanas com sua “santificação da morte!”: “As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...” (Andrade, 2013, p. 85) – alerta o poeta, perdido no “formigueiro onde todos se mordem e devoram...”. A cidade se torna, assim, palco não apenas de “bailados russos” mas de “Vaidades e mais vaidades...” (Andrade, 2013, p. 79), de desigualdades entre os “homens de São Paulo, todos iguais e desiguais” (Andrade, 2013, p. 79), de “ambições” metaforizadas em escaladas a tronos e novas formas de escravidão que abafam o “clamor dos cofres abarrotados de vidas...” (Andrade, 2013, p. 105) reificadas na “feira de carnes brancas” (Andrade, 2013, p. 82). Palco, enfim, em que “a ambição, as invejas, os crimes”, bem como “as apoteoses da ilusão” se configuram como epidemias modernas incapazes de afetar a sensibilidade dos homens que “passam sonambulando...”:

Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
a rir, a rir dos nossos desiguais!
(Andrade, 2013, p. 101)

Na paisagem marioandradina da disciplinada e policiada cidade moderna brasileira emerge a imagem recorrente do poeta exilado que busca um lugar na cidade hostil para a poesia, imagem que remonta a Baudelaire:²

Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
A bruma neva... Arlequinal!
(Andrade, 2013, p. 95)

A cidade se configura como uma tecnocracia: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (Andrade, 2013, p. 79). Lugar de disciplinarização: “Dois a dois! Primeira posição! Marcha!” (Andrade, 2013, p. 88). Na paradoxal solidão da cidade, busca o poeta a simpatia de um outro, em que ressoe, harmonicamente, os sons de sua lira: “Com o vário alaúde

² Referimo-nos a uma imagem recorrente em *Les fleurs du mal* (1997), a exemplo dos poemas “Le cygne” e “L’Albatros”.

que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade” (Andrade, 2013, p. 74). Em contraposição, o Arlequim escapa da racionalidade disciplinada. Proveniente da *Commedia dell’arte*, o Arlequim se dissemina nos blocos de carnaval de rua do Brasil e integra o folclore brasileiro como uma figura fugidia que não gosta de autoridades policiais.

Apesar, portanto, da insinuação de que o lirismo e o desvairismo devem gozar de uma primazia em relação à técnica,³ a solução formal elaborada para evocar a paisagem sonora da cidade é tão estrutural na arquitetura do livro quanto seu grito de liberdade. Permeado de criticismo contra a burguesia brasileira, Mário de Andrade parece projetar o sonho de uma outra sociedade, um desvio aos rumos perversos da modernização. O sonho de uma cidade, sua musa, que se modernizaria em outra tonalidade, plural, que garantisse voz para a liberdade do lirismo. Uma via de afeto e de fuga da frieza da modernidade, recorrendo, para tanto, ao personagem controverso do Arlequim, cuja oposição com a disciplina e a unidade da cidade estrutura os conflitos e contradições do poeta.

Ora adjetivando o poeta, ora a cidade, o Arlequim se revela como um ponto de desestabilização no desenvolvimento de São Paulo e, portanto, na transformação da paisagem da cidade. Vejamos a “Paisagem nº 1”:

O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequina!...
Há duas horas queimou sol.
Daqui a duas horas queima sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
(Andrade, 2013, p. 86)

O personagem cantante do São Bobo contrasta com a noção de progresso da cidade, mas entra em harmonia com os gestos cortantes ou dançantes do vento. A imagem do espanhol para definir o vento pode ser aproximada ao que propõe João Cabral de Melo Neto ao criar a analogia do poeta com o toureiro no poema “Alguns toureiros”.⁴ Se colocarmos navalhas na mão desse espanhol que faz movimentos precisos e arriscados, veremos

³ Na Advertência de *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, redigida em 1924, para poemas datados de 1922, Mário de Andrade (2013, p. 133) problematiza sua concepção de lirismo: “o que me perturba nesta feição artística a que me levaram minhas opiniões estéticas é que todo lirismo realizado conforme tal orientação se torna poesia-de-circunstância. E se restringe por isso a uma existência pessoal por demais. Lhe falta aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra-de-arte”. E conclui: “Hoje estou convencido que a Poesia não pode ficar nisso”.

⁴ “como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, / e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema” (Neto, 1999, pp. 157-158)

que o gesto desenhado pelo vento na cidade de São Paulo pode também conotar uma dança. Logo, temos como efeito da cena descrita no poema o vento dançando ao som do tralalá cantado pelo Bobo, o que instaura uma imagem de harmonia que se contrapõe ao ritmo da cidade.

O vento, ao dançar o tralalá do São Bobo, manifesta um diferente ritmo que não atende às demandas da cidade, cujos ritmos já são os da disciplina e do progresso criticado no livro. Essa insubordinação que resulta em prisão pode ser lida como uma parte da paisagem que ainda resiste. O poeta compõe a cidade disciplinada dando indicações que transbordam o visual e o semântico. Ao nos inscrever em acordes dessa paisagem sobreposta, porém cooptada para o trabalho e consumo (veremos isso melhor adiante), faz ver e ouvir também que, em meio às imagens acústicas que não se completam, mas que vibram elípticamente, há igualmente o registro dissonante da expressão lírica.

A esta, porém, está reservado o peso da anulação. O São Bobo é preso para que se preserve a cadência da metrópole; uma cadência determinada pelas repetições mais previsíveis dos movimentos e gestos dos corpos, muito embora estes não se harmonizem em versos melódicos. Tendo em vista que o ritmo da cidade contrasta com a imprevisibilidade do espanhol e do Bobo, não resta outra saída para a preservação do progresso civilizatório moderno da cidade do que tirar de circulação quem ousou cantar. O poema segue:

[...] Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir!
E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...
(Andrade, 2013, p. 86)

O vento lamenta a prisão do São Bobo que cantava o tralalá e isso depõe a favor da harmonia (empatia) do poeta com o cantor aprisionado em nome da civilização. O sujeito do poema, por sua vez, revela-se um tanto hesitante entre a tristeza e a alegria depois de testemunhar a prisão. Essa inconstância nos temperamentos é o que predomina em todo o poema, seja por meio da instabilidade climática: “Pleno verão” e “invernia”; seja pelo “coração”, que ora sente-se “muito alegre”, ora, “muito triste”.

Esse parece ser o ruído, ou melhor, a poética harmônica da paisagem de São Paulo em modernização. Esse é o tom da invenção de Mário de Andrade para anunciar o sonho de uma vida moderna que não sucumba aos efeitos tão criticados por uma tradição poética que remonta a Baudelaire. A reivindicação do poeta francês, no emblemático “O pintor da vida moderna”, era a de que a experiência subjetiva não fosse limitada pela força bruta do trabalho e da massificação do indivíduo que se revelavam molas propulsoras na sedimentação do capitalismo.

O sujeito do poema de Mário de Andrade testemunha o imbróglio como uma espécie de *flâneur* hesitante. Ele se identifica com o São Bobo – que também carrega traços da *flânerie*, à medida que transgride o movimento das massas – mas já apresenta índices da cooptação que o indivíduo sofre perante o progresso modernizador e capitalista, ou seja, ele, o sujeito do poema, não reage perante o silenciamento da expressão lírica e livre na cidade. Essa falta de reação nos remete à crítica que Walter Benjamin fez ao ler Baudelaire, o “lírico no auge do capitalismo”.

O pensador alemão foi quem nos ajudou a entender a ingenuidade do poeta francês. Este não se deu conta, segundo aquele, de que o próprio *flâneur* seria transformado em mercadoria na feira. Não se deu conta de que ele próprio, como poeta ou *flâneur*, não escaparia à reificação de um capitalismo que já contava com a contribuição da burguesia de onde ele, como crítico (autor de “O pintor da vida moderna”), não conseguiu desvencilhar seu dândi criativo: “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele” (Benjamin, 1989, p. 51).

Benjamin nos mostra no ensaio “Paris do Segundo império”, ao ler o poema em prosa “As multidões”, de Baudelaire, sob uma perspectiva marxista, que o que escapa ao poeta francês é justamente a fetichização da qual o *flâneur* também é vítima, junto à mercadoria. Gozando de uma empatia com o inorgânico, por meio da ebriedade com que se abandona à multidão, o *flâneur* também estaria exposto na vitrine, ou na feira, segundo o filósofo alemão: “Quando Baudelaire fala de uma ‘ebriedade religiosa da cidade grande’, o sujeito, que permanece anônimo, bem poderia ser a mercadoria” (Benjamin, 1989, p. 53).

Além dessa aproximação ao que fica exposto na vitrine, Benjamin ainda relê passagens do mesmo poema em prosa de Baudelaire para demonstrar que a empatia procurada, ora pela mercadoria, ora pelo *flâneur*, é

a mesma reivindicada pela prostituta. “Elas [as prostitutas] provaram os prazeres do livre mercado; a mercadoria não leva nenhuma vantagem sobre elas” (Benjamin, 1989, p. 53). “Só a massa de habitantes”, conclui Benjamin (1989, p. 53), “permite à prostituição estender-se sobre vários setores da cidade. E só a massa permite ao objeto sexual inebriar-se com a centena de efeitos excitantes que exerce ao mesmo tempo”.

Notemos que o autor de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* ensaia essas percepções todas dos limites da *flânerie* já na terceira década do século XX. Antes disso, porém, em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade sinalizava artisticamente para esse embuste ao qual nem mesmo um possível *flâneur* escaparia na modernização do Brasil, a saber, o de ser cooptado pelo capitalismo.

O sujeito do poema em “Paisagem nº 1” é ainda capaz de se sensibilizar com a prisão do São Bobo e isso nos sugere um resquício do *flâneur* baudelairiano, que não se move feito as massas e consegue ver a vida em volta. Porém, ao não reagir diante da injustiça que pesou sobre o São Bobo, o sujeito do poema de Mário de Andrade se aproxima, conforme dirá Walter Benjamin, de tantos outros passantes já cooptados pelo ritmo da cidade, ou ainda, de tantos outros poetas inconscientes de suas situações.

Do sono

Passados pouco mais de vinte anos, em 1945, vem a público, postumamente, um livro de Mário de Andrade que traz no título mais uma vez a cidade de São Paulo. Desta vez como adjetivo e não como substantivo. Trata-se de *Lira Paulistana*. Anuncia-se com esse título uma poesia ao modo ou a respeito da cidade de São Paulo, e que se trata de uma conversa com a tradição, pois a lira nos remete aos mais antigos modos de produzir poesia registrados na tradição ocidental.

Do lirismo teorizado para explicar a poesia do primeiro livro de poemas proposto a capturar a simultaneidade desvairada da cidade de São Paulo e o sonho de uma cidade pluritonal, arlequinal, para a lira do livro derradeiro, podemos constatar, justamente na instabilidade de sentimentos e nas contradições constitutivas do sujeito do poema, os pontos em comum entre o lirismo dos anos 1920 e a lira dos anos 1940. Vejamos, por exemplo, o famoso poema “O trovador”:

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...

As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!
(Andrade, 2013, p. 78)

e o comparemos com o primeiro poema do livro derradeiro. Ambos, apesar dos versos medidos do segundo, são formal e simetricamente cindidos, consoante a instabilidade de sentimentos e as contradições constitutivas do sujeito do poema. No segundo poema, o sujeito se dirige ao seu instrumento, a viola, que substitui o instrumento tangido, no poema anterior, pelo poeta tupi:

Minha viola bonita,
Bonita viola minha,
Cresci, crescestes comigo
Nas Arábias.

Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cantei, cantaste comigo
Em Granada.

Minha viola ferida,
Ferida viola minha,
O amor fugiu para leste
Na borrasca.

Minha viola quebrada,
Raiva, anseios, lutas, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.
(Andrade, 2013, p. 491)

Os versos medidos remetem, de certa forma, ao conceito marioandrino de artesanato, enquanto subordinação do artista ao material da arte e aos conhecimentos tecnicamente aprendidos e, conseqüentemente, enquanto comunicabilidade (Andrade, 1963). O poema se constitui de quatro quadras, formadas, por sua vez, por versos da chamada medida velha, muito cultuada no passado, sobretudo ibericista, e presente na poesia de tradição popular, a redondilha maior. Verso empregado, inclusive, em sua canção aludida na quarta estrofe, “Viola quebrada”,

cuja letra tematiza justamente o conflito entre o amor e o trabalho, que espelha, ao mesmo tempo, o trabalho do poeta em sua relação artesanal com a poesia tradicional e a cultura popular.

Com efeito, encontramos nesse livro metros fixos bastante conhecidos em nossa tradição. São redondilhas maiores, sextilhas (ou heroicos-quebrados), alexandrinos, decassílabos e octossílabos, além de um tom de cantigas galego-portuguesas. Em carta a Álvaro Lins, Mário de Andrade fala sobre o desejo de trabalhar formalmente a *Lira Paulistana* à maneira de cantigas que ele recém teria visto em poemas galego-portugueses. O modernista escreveu sobre a vontade de imprimir esse tom específico da poesia antiga portuguesa de modo a apresentar também algo de novo a partir das velhas formas.

A história da invenção desses poemas é engraçada, embora seja mesmo um feito muito meu. Em 1936 lendo um livro de Paul Radin, *Primitive Man as a Philosopher*, fiquei impressionado com uns cantos maioris que achei nele. Dias depois dia [sic] na Revista Lusitana umas poesias do jogral Martim Codax, galego, não me lembro mais se do sec. XII ou XIII, achei lindo, veio a ideia (sempre falsa mas acatável em poesia) de fazer uns poemas naquele espírito e renovando aquelas técnicas (Andrade, 1983 *apud* Freitas, 2016, p. 92).⁵

⁵ Agradecemos a Eduardo Sterzi por ter nos ajudado a recuperar esta fonte.

Mais adiante, veremos com maior cuidado como o poeta se aplicou nessas composições.

Se, em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade anuncia a possibilidade de um sonho, em *Lira Paulistana*, o poeta parece anunciar o sono profundo a que se viram submetidos seus projetos. Como quem anuncia que o sonho não se realizou, contradizendo, curiosamente, as projeções idealizadas nos anos 1920 para o futuro em vinte anos, quando, em “As enfi-braturas do Ipiranga”, “Minha Loucura” repete “Chorai! Chorai! Depois dormi!” para “As Juventudes Auriverdes”, prevendo:

Mas em vinte anos se abrirão as searas!
Virão os setembros das floradas virginais!
Virão os fevereiros do café-cereja!
Virão os marços das maturações!
Virão os abris dos preparativos festivais!
E nos vinte anos se abrirão as searas!
(Andrade, 2013, p. 126)

Vinte anos depois, na edição da antologia de poemas de 1941, o poeta suprimiria justamente os versos acima, o que comprova sua frustração com os desdobramentos do passado no presente.

Sabemos que na obra de Mário de Andrade a presença de ritmos e metros tradicionais remonta a livros como *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de Males* (1930), que se aproximam do cancionero popular e do folclore brasileiros. Mas ao tematizar novamente a cidade de São Paulo, agora com ritmos e metros tradicionais, o poeta parece anunciar a não realização de um sonho. As soluções formais indicam uma significação sugerida pelo verso medido, disciplinado, relacionada com a monotonia de uma rotina sem liberdade das cidades cujo desenvolvimento segue o passo da tecnificação capitalista, e o capital assume valor soberano.

De forma geral, os poemas são caracterizados por construções antitetivamente arquitetadas, relacionadas tanto com a cidade de São Paulo, quanto com o sujeito do poema, como sintetiza o fragmento do poema abaixo:

São Paulo noite e dia...

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória.

O crime do presente
Enoitece o arvoredado:
Sou bom. E tudo é cólera.
(Andrade, 2013, p. 492)

Tais figuras de linguagem, que consistem na aproximação de oposições, estão igualmente presentes no primeiro livro, do qual o poeta recolhe, inclusive, versos como o proveniente de “Paisagem nº 1”, reproduzido no fragmento do poema abaixo:

Meu São Paulo da garoa,
- Londres das neblinas finas -
(Andrade, 2013, p. 493)

O poema sugere que a cidade chora, turvando a visão do poeta: “Garoa, sai dos meus olhos” (Andrade, 2013, p. 493), conclui o poeta que inicia o poema que trata das contradições sociais da cidade com o verso “Garoa do meu São Paulo”. O livro captura ainda a transformação, de forma consentida, da ação em inação: “Toda forma de ação se esvai numa atonia, / Há desamparo e aceitação do desamparo” (Andrade, 2013, p. 494).

A ação, conceito fundamental da compreensão marioandradina de artesanato, que encerra em si a utilidade da arte e a transformação do artista,

artesão de si mesmo e do homem, pela arte – “a palavra se inutiliza em brisas calmas”, afirma outro verso do mesmo poema –, encontra sua oposição na insensibilidade do homem, em sua “aceitação do desamparo”, que, tratado no primeiro livro, culmina agora no recorrente “insofrido”, relacionado com a standardização, a padronização ou a mercantilização de todas as dimensões da vida humana: “Pois nada vale a verdade, / Ela mesma está vendida” (Andrade, 2013, p. 501).

Ora, era pela “verdade” (Andrade, 2013, p. 125) que cantavam as “Juvenilidades Auriverdes” e a “Minha Loucura” nos anos 1920. Agora, na cidade “sem paz, sem amor, sem glória”, que “se diz terra progredida” (Andrade, 2013, p. 501), resta ao poeta, no meio da multidão, questionar o propalado progresso de São Paulo.

No poema “Ruas do meu São Paulo”, o emprego do verso heroico-quebrado parece anunciar que a musa e os elementos que tradicionalmente são evocados com ela se revelam insuficientes para cantar a cidade:

Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

(Andrade, 2013, p. 495)

Não apenas a viola e o verso, mas o poeta mesmo se encontra quebrado, uma vez que a musa, a cidade de São Paulo, não inspira mais o entusiasmo, o sonho de uma outra sociedade que animava o poeta que flanava pelos caminhos da cidade, pelas ruas do seu São Paulo.

Assim, se a musa não inspira mais os sonhos de uma modernização que não sucumbisse ao progresso do capitalismo, com a “integralização da vida no Universal” e as “estradas correndo todas para o mesmo final” (Andrade, 2013, p. 120), a musicalidade dos versos que disputavam, no citado “As enfibraturas do Ipiranga”, a aurora de um “novo dia” (Andrade, 2013, p. 112), contrariando imposições – “Submetei-vos à metrificacão! / A verdadeira luz está nas corporações!” (Andrade, 2013, p. 121) – volta a ter um ritmo e um metro preestabelecidos, regulares e – por que não dizer? – arregimentados pela monotonia dos versos tradicionais.

Vejamos a hesitação do sujeito do poema no que diz respeito a cantar a cidade:

Eu nem sei se vale a pena
Cantar São Paulo na lida
Só gente muito iludida.
(Andrade, 2013, p. 500)

A hesitação do poeta se relaciona, evidentemente, com a constatação de que a cidade sucumbiu ao capitalismo do qual ainda podia se esquivar, ao menos idealmente, no livro de 1922:

Mas o pior desta nação
É ter fábrica de gás
Que donos-da-vida faz
lanques e ingleses de ação,
Tudo vem de convulsão
Enquanto se insulta o Eixo,
Lights, Tramas, Corporation,
E a gente de trás pra trás,
Isso é paz?
(Andrade, 2013, p. 501)

Mais adiante, em outro poema, deparamo-nos com a vontade de cantar do sujeito do poema: “Agora eu quero cantar” (Andrade, 2013, p. 513). E o que ele canta, a seguir, condiz com a história de Pedro, um brasileiro comum, filho de pais sem tempo, pois eram muitos os afazeres. Pedro tem uma infância melindrosa, algum talento na escola, mas logo tem de largar tudo para trabalhar. Trabalha bastante, aprimora máquinas, faz família, compra casa, educa os meninos, e morre feito um qualquer.

O que esse poema nos oferece de potência estética é o entrelaçamento de redondilhas que dão tom de cantiga, e também de ritmo fixo, com a história de alguém que vai perdendo o sonho de uma vida melhor e substituindo essa incerteza por um sono pesado.

Ao fim de três estrofes, lemos, repetidamente, que Pedro olhava para uma serra ao fundo da casa, da escola e da fábrica e que vislumbrava com essa paisagem um mundo melhor.

Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou,
Mas num dia desses, não
Se sabe por quê, Pedrinho

Para a serra se voltou:
 – Havia de ter, decerto,
 Uma vida bem mais linda
 Por trás da serra, pensou.
 [...]
 Por trás da escola de Pedro
 Tinha uma serra bem alta
 Que o menino nunca olhou;
 [...]
 E eis que de repente, não
 Se sabe por quê, Pedrinho
 Para a serra se voltou:
 – Havia de ter por certo
 Outra vida bem mais linda
 Por trás da serra! pensou.
 [...]
 Por trás da fábrica havia
 Uma serra bem mais baixa
 Que Pedro nunca enxergou,
 Porém no dia seguinte
 Chegando pra trabalhar
 [...]
 Para a serra se voltou:
 – Havia de ter, decerto,
 Uma vida bem mais linda
 Por trás da serra! Pensou.
 (Andrade, 2013, pp. 514-518)

Essas ocorrências sempre se dão diante de algum infortúnio na trajetória de Pedro. Ora a solidão da infância, a saída da escola, ora a traição da namorada, ou o não reconhecimento no trabalho. Pedro se volta, então, para a montanha, e questiona a possibilidade de uma vida melhor. O tamanho da serra diminui enquanto Pedro cresce, o que sugere que a possibilidade de uma vida melhor se esvai com o tempo, ao mesmo tempo que Pedro se afunda mais e mais em sono profundo. Vejamos...
 Quando criança, sem muita atenção dos pais,

Como única resposta
 Um sono bruto o prostrou.
 (Andrade, 2013, p. 514)

Na adolescência, quando o pai o tira da escola,

Como única resposta
 Um sono bruto o prostrou.
 (Andrade, 2013, p. 515)

Quando a namorada o trai,

O rapaz desiludido
Um sono bruto prostrou.
(Andrade, 2013, p. 517)

Com o passar dos anos e das desilusões, o sono de Pedro se torna ativo, e não mais passivo, como quem decide dormir para não sofrer. Não é mais o sono que o prostra, mas sim ele quem prostra o sono.

Já na última ocorrência do sono, o sujeito do poema nos revela que, cansado de tanto trabalhar sem reconhecimento (de patente de invenção), ou sem desejos, contratempos, devaneios, serras com vidas melhores, Pedro começa a reconhecer na morte um descanso mais definitivo.

– Sono! único bem da vida!...

Foi essa frase sem força,
Sem História Natural,
Sem máquina, sem patente
De invenção, que por derradeiro
Pedro na vida inventou.
(Andrade, 2013, p. 519)

E, enfim, percebe que resta apenas sair de cena: “Um sono bruto anulou” (Andrade, 2013, p. 519).

Depois disso, o sujeito do poema nos revela que já não há mais serra alguma, apenas a planície do cemitério para onde Pedro vai, enfim, como todos os outros Pedros, Josés, Franciscos...

O triste enredo de Pedro nos é contado assim, em cadência popular, em redondilhas. E Mário de Andrade parece fazer desse modo para que entendamos que se trata da história de toda uma população e não de um caso isolado. E que essa população tem ritmo marcado e sonhos transformados em sono. Afinal, tendo-nos transformado em força de trabalho, o que resta depois de um dia puxado, sem devaneios, desejos, arlequins ou tralalá é o sono que chega em ritmo fixo e previsível, qual máquina que coopta os corpos e as subjetividades.

Falamos acima sobre a indicação do próprio poeta de querer trabalhar versos na tradição de cantigas galego-portuguesas, bem como falamos sobre a atenção desse artista maior do modernismo em nunca descuidar da forma na proposição dos conteúdos líricos. Sendo assim, para além

dessa percepção de que a poesia em *Lira Paulistana* se volta ao melódico contestado em *Paulicéia* para indicar a monotonia de um povo que sucumbe ao trabalho e à lógica capital, vale explorar um pouco também o porquê dessa solução técnica que o coloca em contato com tradição tão distante em língua portuguesa.

Nos primórdios da literatura portuguesa estão os cancioneiros. Composições em versos que eram antes de tudo falados, acompanhados de instrumentos musicais e, eventualmente, dançados. Como condição dessa tradição oral, os versos tinham estratégias composicionais que aumentavam a possibilidade de memorização e repetição, bem como de participação de outros compositores, já que em algumas tradições de cantigas os versos davam origem a desafios (como ocorre ainda com repentistas no nordeste brasileiro).

Levando isso em conta, uma característica importante das cantigas era a já mencionada composição em redondilhas bastante melódicas. Porém, outras características dessa poesia medieval aparecem em *Lira Paulistana*. Vamos a elas.

Fiando-nos na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Oscar Lopes, algo sofisticado na composição de cancioneiros galego-portugueses, sobretudo nas cantigas de amigo, era o trato com a natureza. Os historiadores destacam que nesses versos se pode notar “uma intimidade afectiva com a natureza que é muito diferente do gosto cenográfico da paisagem” (Saraiva; Lopes, 1955, p. 54).

Voltemos então ao poema em que Mario de Andrade nos conta a história de Pedro. Nele notamos que a serra para a qual o protagonista se volta em momentos específicos do poema vai diminuindo de tamanho, proporcionalmente à diminuição da esperança de dias melhores, até se tornar o terreno plano do cemitério. Essa presença da natureza no poema não se limita ao paisagismo ou ornamento ambiental. Essa geografia natural revela algo da intimidade emocional de Pedro. À medida que a vida adulta avança, com suas decepções e suas monotonias voltadas apenas ao trabalho, sua expectativa de dias felizes vai diminuindo. Isso está figurado diretamente na diminuição da montanha. Quando não há mais esperança por dias melhores, não há igualmente montanha. Resta apenas o cemitério. Não há mais vida e o verbo que vem junto ao “sono” é aquele que indica o fim: “anulou”.

Seguindo o mesmo poema de *Lira Paulistana*, percebemos ainda opções estilísticas que em muito lembram as cantigas galegas mencionadas pelo próprio poeta na correspondência com Álvaro Lins. Exemplo disso são os paralelismos apontados por Saraiva e Lopes (1955, p. 56) como o “lirismo galaico-português mais típico”.

As mesmas estrofes que revelam a “intimidade afectiva com a natureza” podem nos ajudar a ver também o recurso ao paralelismo. Numa tradição mais rígida, o paralelismo consiste em estruturas frasais praticamente fixas (bem como parte do léxico) em que apenas algumas palavras permutam. No caso em questão, o paralelismo não é tão rigoroso, mas também é incontornável sua presença como efeito. Pensemos nos versos já mencionados acima e que se referem à diminuição da serra. Nota-se que a estruturação dos enunciados permanece a mesma nessas estrofes (na verdade são fins de estrofes), e o pouco que varia é suficiente para nos fazer entender o esvaziamento da esperança.

Ainda no mesmo poema verificamos esse recurso ao paralelismo em outras passagens bastante caras ao sentido do texto como unidade. Conforme demonstrado um pouco mais acima, as diferentes relações estabelecidas entre Pedro e o sono são enunciadas por meio de versos muito semelhantes, mudando apenas o verbo ou mesmo um pronome apenas: “um sono bruto o prostrou”, “um sono bruto prostrou” e “um sono bruto anulou”.

Porém, nesse caso em particular, o que faz lembrar o recurso ao paralelismo revela, na verdade, um possível refrão, dado que essas ocorrências não se dão em sequência, mas sim fechando estrofes, depois de dísticos, ou tercetos, ou mesmo estrofes maiores.

O refrão é também uma característica de cantigas galego-portuguesas (Saraiva; Lopes, 1955). E esse recurso ocorre em diferentes poemas de *Lira Paulistana*, porém, como não podia deixar de ocorrer a um poeta moderno, não de maneira a evocar e reproduzir a tradição. Mário de Andrade se vale desses dois procedimentos (paralelismo e refrão) de maneira a misturá-los. O que é da ordem do refrão e o que é da ordem do paralelismo se implicam em versos que não apenas retomam a tradição do início da literatura portuguesa, mas, antes, comprometem anacrônica e modernamente essa tradição medieval na crítica que pretende fazer à modernização da cidade.

Vejamos o refrão do poema “São Paulo pela noite”:

A forma do futuro
Define as alvoradas:
Sou bom. E tudo é glória

O crime do presente
Enoitece o arvoredo:
Sou bom. E tudo é cólera.
(Andrade, 2013, p. 492)

Percebe-se aqui a presença do refrão, porém, permutado no substantivo final, e também o paralelismo na estruturação das duas estrofes, que, apesar de permutarem mais palavras, permanecem enunciando as coisas a partir do mesmo tipo de composição frasal.

Temos também um refrão em forma de pergunta no poema “Ruas do meu São Paulo”: “Onde está?” é repetido ao fim de cinco estrofes. A exceção está apenas na última estrofe, em que lemos uma afirmação “Aí está” (Andrade, 2013, p. 495). Encontramos ainda refrãos permutados nos poemas “Eu nem sei si vale a pena”, “Beijos mais beijos”, “A catedral de São Paulo”, “Vieste dum futuro selvagem” e “Num filme de B. De Mille”. Em todos esses casos, estamos diante de recursos gaélico-portugueses misturados.

Há indícios, ainda segundo Saraiva e Lopes, de que no século XIII as permutações e os paralelismos foram ganhando largueza de experimentação. Ou seja, Mário de Andrade não está modernizando as cantigas. No entanto, ao dialogar com essa forma, o poeta, apesar de insinuar passadismo (performance armada no “Prefácio interessantíssimo”), parece apontar algo que vai além da nostalgia do sonho ou da melancolia do sono profundo. A respeito dessa técnica formal com a qual Mário se articula para cantar novamente São Paulo, Saraiva e Lopes (1955, p. 52) afirmam: “Não se trata, no sentido actual da palavra, de poesia lírica, mas de um gênero sincrético primitivo em que se confundem o lírico, o dramático e o narrativo”.

A volta do poeta de *Paulicéia Desvairada* ao medievo não implica numa volta ao passado estético ou numa desistência ética. Voltar aos tipos de versos que sincretizam os gêneros literários, fazê-los falar em outra prosódia, seja por meio da mistura dos paralelismos que se transformam em refrãos, seja pela melodia redonda, outrora negada e agora retificada sem romantismos formais ou ideais, parece apontar mais para uma maturidade crítica do artista do que para o cansaço de quem já havia cogitado a própria morte em carta a outro poeta.

Diante do sono profundo de Pedro, do triunfo da indústria capitalista que transformou a todos em mercadoria, a sofisticação dos versos do último Mário de Andrade se fez em som de viola e erma de sonhos, sem dever em nada ao compromisso ético do desvario de *Paulicéia Desvairada* e ainda com o mesmo amor à arte poética.

Vejamos o derradeiro poema do livro.

Nunca estará sozinho.
A estação cinquentenária
Abre a paisagem ferroviária,
Graciano vem comigo.

Nunca estará sozinho.
É tanta luz formosa,
Tanto verde, tanto cor-de-rosa,
Anita vem comigo.

Nunca estará sozinho,
Artigas ali na Escola,
Sargentos, Yan? Me pede esmola
O rancor do inimigo.

Todo o nordeste canta,
Zé Bento vem comigo,
Confissões na garganta,
Nunca estará sozinho.

A Ponte das Bandeiras
Indaga das remotas
Zonas, imaturas zonas,
Meu sinal do Amazonas...

Nunca estará sozinho!
Nem há noite que o salve
Da angústia que o dissolve
Em amigos e inimigos.
(Andrade, 2013, pp. 529-530)

Das seis estrofes, quatro iniciam com o verso “Nunca estará sozinho”. O que varia é a pontuação. Nas primeiras duas ocorrências, o verso termina com ponto final. Na terceira, com uma vírgula. E na quarta, com uma exclamação. Além disso, há uma estrofe que termina com esse mesmo verso. Embora não se trate de um refrão, essa estratégia faz lembrar o recurso gaélico-português, sobretudo porque, além desses versos repetidos, as estrofes que os trazem são compostas por mais três versos que rimam entre si.

Mas nesse poema em particular, queremos voltar a atenção a outro recurso das cantigas que, segundo Saraiva e Lopes, aproxima-nos mais dos provençais franceses do que das modulações portuguesas. Isso se deve ao fato de os provençais, segundo os historiadores, avançarem com uma ideia, ao invés de apenas modularem os versos por meio de permutações.

Notemos que, apesar da atmosfera de cantiga, esse poema avança com uma ideia, a de partir acompanhado da arte, da política, da cultura erudita, mas também da popular, representada na figura de seu secretário particular Zé Bento, que, apesar de ter conhecido Mário de Andrade no conservatório de música, vinha de família simples e de cultura popular. As outras referências, Yan, Anita e Graciano, remetem às artes; enquanto Artigas, à política, além da arquitetura.

Esse elenco todo parece figurar no poema para ajudar no avanço da ideia, a saber, a de que o poeta “nunca estará sozinho”. Importante pensar o poeta aqui não como a voz lírica do poema, mas sim num sentido mais próximo do que sugere Baudelaire ao escrever “O pintor da vida moderna”: o poeta como uma categoria, um artista. Entretanto, adensaríamos um pouco mais essa cena final do livro se pensássemos também que neste derradeiro poema aparece a sugestão de que não apenas o poeta não estará sozinho, mas também a cidade.

Voltemos ao poema “Ruas do meu São Paulo”, em que vemos que as contradições da cidade, do amor à culpa, ficam no passado. Notamos que há uma indicação de seguir em frente com as contradições “Da angústia que o dissolve / Em amigos e inimigos”, “Nunca estará sozinho!”. E para além dos sentidos dos dois poemas, há uma solução formal comum a ambos: a composição em versos heroicos-quebrados (seis sílabas). Essa arquitetura formal indica não apenas que não há mais idealismos para com a musa (que já tinha sido posta em xeque em *Paulicéia Desvairada*), mas também que Mário de Andrade está atento aos procedimentos de versificação modernos, mesmo, às vezes, dissimulando-os em cantigas. Sabemos que o auge da produção poética modernista brasileira encontrará em João Cabral de Melo Neto versos semelhantes do ponto de vista formal, sobretudo quando este anuncia seu canto “a palo seco”, ou seja, sem a lira.

O vigor artístico de Mário de Andrade não parece padecer do aparente cansaço que a constatação do sono profundo pode sugerir. A despeito da precariedade dos sonhos e da vida mesma, o artifício dos versos ainda se impõe nesse livro que mistura cantigas medievais portuguesas e poesia moderna brasileira.

Bibliografia

Andrade, M. de. (1963). "O artista e o artesão". In: Andrade, M. de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins.

— (2013). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (v. 1).

Baudelaire, C. (1997). *Les fleurs du mal*. Paris: La Table Ronde.

Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense (Obras Escolhidas, v. 3).

Duflho, J. e Tadeu, T. (2010). *Charles Baudelaire: O pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Freitas, D. M. (2016). *O poeta é sempre um rapsodo: a presença da música na obra de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Comunicação. Universidade Federal do Pará.

Neto, J. C. de M. (1999). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Schafer, R. M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp.

Saraiva, A. J. e Lopes, O. (1985). *História da Literatura Portuguesa*. 13ª. ed. Porto: Porto Editora.

Varia

Ideograma, estrutura, constelação: um desenho de Haroldo de Campos

Julio Mendonça

Centro de Referência Haroldo de Campos

Casa das Rosas

• juliomendonca58@gmail.com

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e975](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e975)

Aspectos fundamentais da obra de Haroldo de Campos – seja a poética, a tradutória e/ou a crítico-teórica – podem ser compreendidos pelo modo como sua representação do pensamento não-linear e analógico transitou entre conceitos como *estrutura*, *ideograma* e *constelação*. Este artigo procura demonstrar que, na fase final da produção desse autor, sua compreensão dos “atos complexos de discernimento” (Hugh Kenner, a respeito de Pound) – palavras com as quais podemos nos referir aos três conceitos que são objeto deste texto – estava empenhada na multipolaridade geopolítica da literatura, no escrutínio crítico da diferença e na elaboração de mapas móveis do saber.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; ideograma; estrutura; constelação.



Les aspects fondamentaux de l'œuvre d'Haroldo de Campos – qu'elle soit poétique, traductrice et/ou de la théorie critique – peuvent être compris par la manière dont sa représentation de la pensée non-linéaire et analogique a transité entre des concepts comme la structure, l'idéogramme et la constellation. Cet article cherche à démontrer que, dans la phase finale de la production de cet auteur, sa compréhension des « actes complexes de discernement » (Hugh Kenner, à propos de Pound) – mots avec lesquels nous pouvons nous référer aux trois concepts qui font l'objet de ce texte – était engagée dans la multipolarité géopolitique de la littérature, dans l'examen critique de la différence et l'élaboration de cartes mobiles de la connaissance.

Mots clés : Haroldo de Campos ; idéogramme ; structure ; constellation.

Poeta-crítico e tradutor entre os maiores, Haroldo de Campos foi, nas palavras de Jacques Derrida, uma “fulguração poético-pensante” (Derrida, 2015, p. 20). Aspectos fundamentais da obra de Haroldo – seja a poética, a tradutória e/ou a crítico-teórica (e em Haroldo, sabe-se, estes três âmbitos estão fortemente inter-relacionados) – podem ser compreendidos pelo modo como sua representação do pensamento não-linear e analógico transitou entre conceitos como *estrutura*, *ideograma* e *constelação*. Toda terminologia é, em alguma medida, frágil; mas, em autores da densidade de Haroldo ela pode ser, também, muito sensível e projetiva. A noção que Haroldo tinha de ideograma nos anos 50 – juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, no período inicial da poesia concreta – aprofunda-se no livro que ele organizou em 1977 – *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* –, a partir da leitura de Fenollosa, Eisenstein, Hayakawa e Derrida, principalmente. Aliás, a leitura de obras de Jacques Derrida nos anos 70 parece ter provocado um impacto em Haroldo próximo daquele provocado pela leitura de Walter Benjamin. Assim, também, os conceitos de *estrutura* e *constelação* passam por ressignificações ao longo de sua trajetória. Buscarei demonstrar aqui que, na fase final de sua produção, sua compreensão dos “atos complexos de discernimento” (Hugh Kenner, a respeito de Pound) – palavras com as quais podemos nos referir aos três conceitos que são objeto deste ensaio – estava empenhada na multipolaridade geopolítica da literatura, no escrutínio crítico da diferença e na elaboração de mapas móveis do saber.

O cristal do movimento

O pensamento de Haroldo se manifesta, desde cedo, interessado numa percepção não-metafísica e não-transcendente do mundo. Em seu primeiro livro de poemas, *Auto do Possesso* (Campos, 1950), essa percepção está presente num poema como “Lamento sobre o lago de Nemi”. Podemos encontrá-la, também, no poema “Teoria e prática do poema”, no livro *Xadrez de estrelas*. Notadamente nestes dois poemas, fica manifesto o papel fundamental da linguagem como lugar da experiência do mundo. Destaco este trecho de “Teoria e prática do poema”:

o Poema se medita
 Como um círculo medita-se em seu centro
 Como os raios do círculo o meditam
 Fulcro de cristal do movimento.
 (Campos, 2008, p. 55)

Nestas quatro linhas de um poema escrito no início da década de 50 do século passado, há vários elementos que terão papel relevante na

trajetória do autor: o poema que se medita em círculos (estes, mais tarde, perderão seu centro), o cristal e o movimento. Retornarei a eles, mais adiante. Aliás, o próprio título do poema já anuncia uma constante no autor: o imbricamento entre pensamento e criação poética. Desde já, chamo a atenção para a imagem “cristal do movimento”, que me parece condensar de modo precoce a preocupação de Haroldo – recorrente em sua obra posterior – com a configuração de caleidoscópios de palavras que condensem em instantâneos provisórios a complexidade e mobilidade do mundo. A imagem paradoxal “cristal do movimento” flagra prematuramente essa tensão entre o estático e o dinâmico que estará presente no pensamento e na obra do poeta, ao longo de sua vida.

É bastante reconhecida a importância da noção de ideograma nos primeiros anos da Poesia Concreta. Uma vez compreendida pelos poetas do grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari) a necessidade de produzir, no âmbito da poesia, uma ruptura radical com as características lineares e logico-discursivas predominantes nos sistemas alfabéticos de escritas das línguas ocidentais, o sistema ideogrâmico de escrita da língua chinesa tornou-se uma referência de organização não-linear e analógica dos signos, no que foram instigados pela leitura de Ezra Pound e Ernest Fenollosa. Os poetas de Noigandres conheceram o ensaio “The chinese written character as a medium for poetry”, escrito por Ernest Fenollosa, por intermédio de Ezra Pound, que o editou em 1918 e o descreveu como “um estudo dos fundamentos de toda a estética”. O modo como Fenollosa apontou no chinês, em comparação com as línguas alfabéticas ocidentais, as vantagens da escrita ideográfica sintética e livre da linearidade da sintaxe exerceu grande influência em Pound. Não obstante o entusiasmo de Pound e, depois, de Sergei Eisenstein e dos poetas de Noigandres, sinólogos como o sino-norteamericano George A. Kennedy viram no ensaio de Fenollosa uma maneira equivocada de entender os caracteres chineses. Kennedy objetou que os ocidentais tendem a sobrevalorizar o aspecto pictórico dos caracteres e que eles “são símbolos para sons, e através dos sons são símbolos para palavras” (Kennedy, 1958, pp. 24-36). Mas, o fato é que, ainda que com equívocos, o impacto dessas ideias sobre os caracteres chineses e das traduções de poesia chinesa por Pound, e depois, aqui no Brasil, pelo próprio Haroldo de Campos, contribuiu grandemente para o desenvolvimento da poesia concreta e, posteriormente, para a poesia intersemiótica.

O autor de *The Cantos* e *ABC of Reading* foi um dos mais importantes praticantes dessa associação da criação poética com a reflexão crítica que os românticos alemães e Baudelaire realizaram e que, no caso de

Pound, foi complementada pela tradução. Esse tripé também será a base da atuação dos poetas de Noigandres e Haroldo, provavelmente, foi aquele que mais buscou a interconexão dessas três atividades.

Nesse início da formulação da teoria da Poesia Concreta, os textos que Augusto, Haroldo e Décio publicam demonstram, não apenas a influência consabida de Ezra Pound, mas também a leitura de filosofia, estética, linguística e a atenção ao que se estava fazendo na música e nas artes visuais. Nesse período, observa-se nos três autores uma ambição de conjugação de conhecimentos multidisciplinares que em Haroldo ganhará características próprias e permanecerá intensa até o final de sua vida.

Num de seus primeiros textos críticos – “A obra de arte aberta”, de 1955 (cf. Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 30) –, Haroldo aponta a “estrutura aberta” no “Un coup de dés” (Um lance de dados) de Mallarmé, no *Finnegans Wake* de Joyce, nos *Cantos* de Pound e na poesia de e. e. cummings como “campo vetorial” da arte poética de nosso tempo (naquela metade do século XX), destacando, também, sua presença na música. Nessa orientação para a estrutura aberta, destaca a importância do “método ideográfico”, referido ao poema épico poundiano mas que, retroativamente, também conceitua a “estrutura pluridivida” do poema constelar de Mallarmé, permitindo, em analogia com a organização do ideograma, uma “interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 33). No texto, Haroldo faz referência à fenomenologia de Husserl e à teoria da Gestalt. Augusto menciona o ideograma como referência para os poemas da série *Poetamemos*, no texto de introdução ao álbum, em 1953.

O “método ideográfico” extraído por Pound do ensaio de Ernest Fenollosa não foi importante apenas para a Poesia Concreta. Na verdade, alguns o têm considerado a principal referência formal para a poesia moderna ocidental. Em obra publicada em 1982, Laszlo K. Géfin assim o define:

O método central e a forma principal do modernismo eu denomino “justaposicional” ou, para usar o nome dado a ele por seu “inventor” Ezra Pound: o método ideográfico. Justapor, claro, significa situar lado a lado duas ou mais coisas. O método também pode ser chamado de “paratático”, com base no grego Παράταξις, colocar lado a lado. Parataxe é o oposto de hipotaxe, de υποτάξις, dispor sob, que significa uma construção subordinada ou relação das partes por meio de conectivos. No nível retórico mais básico este método é uma composição assindética (do grego ασυνδέτος, não conectado), na qual os conectivos foram omitidos (Géfin, 1982, p. XII).

O pensamento analógico – por associação – já estava na base da concepção de uma poesia paratática/não-linear que os poetas concretos desenvolveram nos anos 1950 e Décio irá escrever um ensaio marcante a respeito nos anos 70: “A ilusão da contiguidade”. Num outro texto importante na elaboração do ideário concreto, o artigo “Pontos, periferia – poesia concreta”, de 1956, Augusto também enfatiza a importância da descoberta ocidental do “método ideográfico” e o relaciona com a *Gestalt*:

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo a que anteriormente nos referimos [“Os caracteres chineses como instrumento para a poesia”, editado por Pound]: “Nesse processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”. Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 17).

No início desse texto, Augusto localiza, como Haroldo, a invenção desse processo de composição no poema “Un coup de dés” com estas palavras: “Esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 17).

Portanto, podemos perceber que há, naquela altura – para Haroldo, Augusto e Décio – uma certa homologia entre os conceitos de estrutura e ideograma. Podemos, também, resumir essa homologia entre as duas palavras nas relações entre as partes e o todo no que diz respeito à composição poética. Essa homologia, depois, é reafirmada pelo grupo Noigandres no “Plano piloto para poesia concreta”, publicado em 1958. A começar pela quantidade de vezes que aparecem no texto as palavras estrutura e ideograma ou variantes de ambas: 7 vezes cada, num texto de duas páginas. Ao definir ideograma e relacioná-lo com o poema concreto, o manifesto afirma que o poema “comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 157). Deve-se ressaltar que, tanto no contexto da política e da economia internacionais do pós-guerra, quanto no contexto interno do período desenvolvimentista do governo Kubitschek, a noção de estrutura também se associava ao clima otimista de reorganização para um futuro que se mostrava promissor.

Embora termos de origens muito distintas, as duas palavras estavam, naquele momento, bastante próximas para eles. É verdade que em relação

a ideograma há várias menções ao seu papel numa necessária mudança culturmorfológica (outro termo bastante usado por eles, por influência de Pound que, por sua vez, o apanhou de Leo Frobenius), o que atribui ao método ideogrâmico um alcance mais amplo, mas que naquele momento ficou mais voltado ao plano do poema. Gonzalo Aguilar advertiu: “[...] os diferentes usos e leituras que o termo ‘ideograma’ comporta permitem falar de um conceito elástico que é pensado, basicamente, em oposição ao verso e que funciona em vários níveis” (Aguilar, 2005, p. 184).

Se as posições, até o final da década de 50, permanecem alinhadas entre os autores do grupo, não é difícil notar algumas particularidades nos textos críticos e nos poemas haroldianos.¹ Em seu artigo de 1955 mencionado acima, sua notável antecipação das ideias de *obra aberta* e de *neobarroco* e sua ênfase na mobilidade refletem posturas que podemos ler, desenvolvidas, em sua obra posterior.

O conteúdo é a estrutura

O percurso não-linear e analógico nas relações entre parte e todo esteve em jogo também quando Haroldo começou (no início dos anos 60) a escrever suas revisões da tradição (algumas, em conjunto com Augusto de Campos) e quando (aproximadamente na mesma época) começou a escrever sobre tradução. A partir dos escritos de Roman Jakobson sobre diacronia e sincronia, irá desenvolver suas ideias para uma poética sincrônica, para “colocar a diacronia em pânico” (Campos, 1976, p. 10).² Isto é, na totalidade da tradição literária cristalizada em manuais, prateleiras e cânones era preciso repensar, reavaliar autores que, por não corresponderem a padrões ou expectativas, tinham sido alijados ou esquecidos, fazer escolhas e elaborar novas configurações que refletissem as necessidades do “campo vetorial” da literatura, naquele momento. A sua concepção desse processo era *plagiotrópica* e demandava a “tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo” (Campos, 2005, p. 75).³ Ao defender sua proposta de “poética sincrônica” (com base em Jakobson) no livro *A arte no horizonte do provável*, Haroldo a apresenta como postura metodológica nos seguintes termos: “A escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista *estrutural*” (Campos, 1969, p. 214).

¹ “A meu ver, a poesia e a poética de Haroldo de Campos é um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização. Inscrita em sua origem, dentro dos marcos teóricos da poesia concreta, a poesia de Haroldo de Campos se descola deles em certos pontos e coloca questões específicas” (Siscar, 2010, p. 306).

² É amplamente conhecida a relevância das ideias de *sincronia* e *diacronia* no estruturalismo, sendo noções fundamentais na linguística de Ferdinand de Saussure (cf. Lévi-Strauss, 1979, pp. 280-306 – “História e dialética”).

³ “[...] plagiotropia do gr. Plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] tem a ver, obviamente, com a ideia de paródia como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (Campos, 1981, pp. 75-76).

Em seu primeiro texto teórico sobre tradução – “Da tradução como criação e como crítica” (de 1962 e publicado em 1963 na revista *Tempo Brasileiro*) – Haroldo, partindo de conceitos do filósofo e semioticista alemão Max Bense, afirma que a dificuldade da tradução literária reside no fato de que “a informação estética é igual à sua codificação original” e cita o ensaísta Albercht Fabri: a informação estética “não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (Campos, 2010, p. 31). Podemos lembrar a afirmação do “Plano Piloto”, há pouco citada: o poema “comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” A “visissecção implacável” (Campos, 2010, p. 43) dessa estrutura será, então, tarefa de uma tradução criativa (que, mais tarde, Haroldo irá denominar “transcrição”), sendo, ao mesmo tempo, uma “forma privilegiada de leitura crítica” (Campos, 2010, p. 46).

O primeiro texto do grupo Noigandres a tratar com destaque do conceito de estrutura em relação à poesia foi “Poesia, estrutura”, de Augusto de Campos, publicado no *Diário de São Paulo* em março de 1955. Nele, Augusto aponta no poema “Un Coup de dés”, de Mallarmé, um novo processo de organização poética, a estrutura, que se distingue da “organização meramente linear e aditiva tradicional”. Outro dos textos da teorização da Poesia Concreta, em sua fase ortodoxa, em que esse conceito de estrutura comparece – e, neste caso, se mostra claramente vinculado às concepções mais radicalmente construtivistas do grupo – é o artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de 1957, escrito por Haroldo (e que teria sido um dos estopins da dissensão neoconcretista), do qual destaco este trecho:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática [...]. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 93).

O uso da noção de estrutura no contexto da chamada fase ortodoxa da Poesia Concreta estava, portanto, bastante associado à rarefação do assunto, à ortogonalização espaço-temporal do poema⁴ e sua autorreferencialidade.

⁴ Roger Bastide anota no seu texto “Introdução ao estudo do termo ‘Estrutura’”: “Sabemos que a palavra estrutura vem do latim *strutura*, derivada do verbo *struere*, construir. Em primeiro lugar, ela tem um sentido arquitetônico” (Bastide, 1971, p. 2).

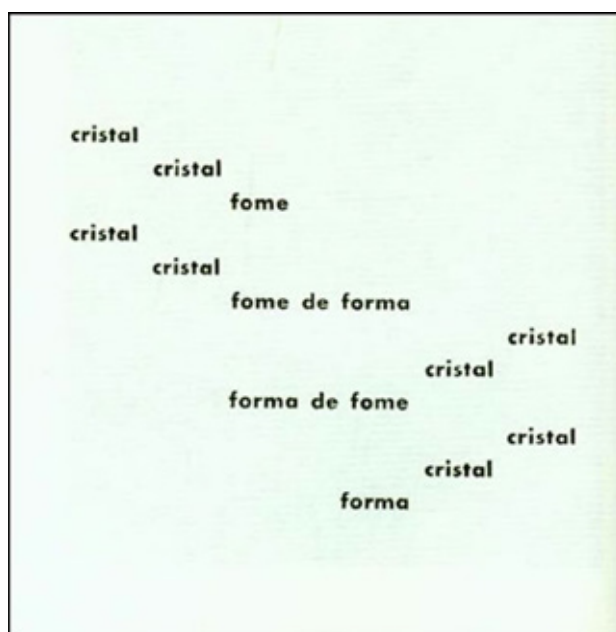
Estas características do poema concreto associadas à noção de estrutura não pareceram suficientes para justificá-la, no entendimento de Paulo Franchetti. O uso que Augusto fez do conceito, nesses textos dos anos 1950, foi objeto de crítica por parte de Franchetti no capítulo I de seu livro “Alguns aspectos da teoria da poesia concreta”. Considerando a

definição gestaltiana de estrutura assumida por Augusto, Franchetti questiona a pertinência de sua aplicação. Vejamos os trechos em que se dá esse questionamento:

Dada essa definição, qual seria a especificidade do processo de composição ou do poema de Mallarmé que se quer designar com estrutura e termos cognatos? Em que sentido se poderia dizer que um poema qualquer, ou qualquer enunciado verbal [...], não tenha estrutura? [...] Num poema como “Les chats”, de Baudelaire, e não, o todo é apenas a soma das partes? [...] O uso da palavra estrutura e sua associação à Gestalt, portanto, mais confundem que esclarecem (Franchetti, 2012, p. 33).

Entretanto, há uma fragilidade evidente neste questionamento: assim como Umberto Eco advertiu que, se toda obra de arte pode ser considerada aberta em princípio, o conceito de obra aberta que ele propunha implicava num caráter programático, o mesmo se pode afirmar em relação ao uso da noção de estrutura no contexto dessa poesia de linhagem construtiva. Além disto, noções do “Plano-piloto para poesia concreta” como “espaço gráfico como agente estrutural”, “estrutura espaço-temporal” e “estrutura dinâmica” evidenciam, sim, uma preocupação muito mais específica com a organização do poema no espaço da página, no tempo da leitura e na íntima correlação desses dois fatores.

Podemos observar essa especificidade na leitura atenta de um poema exemplar da participação de Haroldo na fase ortodoxa da poesia concreta que é “cristal”:



Reencontramos, aqui, a imagem do cristal que havíamos destacado no poema “Teoria e prática do poema”. A forma do poema, espacializada prismaticamente, remete à representação física de um cristal – um objeto caracterizado por sua estrutura geométrica sólida. Entretanto, no poema essa estrutura sólida é tensionada pela presença de duas expressões verbais antagônicas: “fome de forma” e “forma de fome”. A primeira remete à pesquisa formal característica daquela fase do movimento concreto;⁵ a outra aponta para fora do poema, para a realidade na qual o poema quer participar. Assim, a estrutura, necessária a qualquer bom poema, num poema concreto precisa ser reduzida a uma espécie de exoesqueleto que se vale de uma disposição no espaço-tempo que lhe permita prescindir da sintaxe, ou reduzi-la ao mínimo.

⁵ Não é demais lembrar que, depois, na organização da sua antologia *Xadrez de Estrelas*, Haroldo chamou o conjunto de seus poemas concretos de “fome de forma” e aos poemas de “servidão de passagem” denominou “forma de fome”.

⁶ Cf. Lévi-Strauss, Claude. 1971, pp. 38-39.

Haroldo vinha mantendo contato com Max Bense desde 1959 e o diálogo se torna constante em boa parte da década de 60, voltado principalmente para as relações entre literatura, teoria da informação e semiótica. A adoção de contribuições da teoria da informação e da semiótica (campos nos quais Bense vinha atuando intensamente) contribuíram para a percepção das obras literárias como estruturas complexas nas quais os elementos eram interdependentes e autopoieticos (para me valer, aqui, extemporaneamente, de um conceito dos anos 70 de Varela e Maturana). Ao escrever, nos anos 60, a respeito da poesia de João Cabral de Melo Neto, Haroldo – ao mesmo tempo em quem reassumia sua própria poesia numa matriz barroca – a definia como “uma poesia de construção, racionalista e objetiva” (Campos, 2010, p. 80), características com as quais os poetas concretos desde cedo se identificaram. Nesse contexto teórico, ao qual se acrescenta a leitura de obras de Roman Jakobson, o uso da noção de estrutura continua frequente. Trata-se de uma noção de extração estruturalista,⁶ também importante no racionalismo sensível construtivista e na teoria da Gestalt. Ao tratar do processo pervasivo de expansão do uso do termo estrutura nas ciências modernas, a partir do século XIX, Raymond Williams observa que, ao ser incorporado pela linguística, “representa uma mudança dos estudos históricos e comparativos para os estudos analíticos” (Williams, 2007, p. 159). Foi, sem dúvida, um conceito importante para o rigor da estética diagramática da Poesia Concreta, mas com conseqüências, a meu ver, menos fecundas do que os usos da ideia de *ideograma*.

A implosão dessa concepção ortodoxa da Poesia Concreta se deu de várias formas ao longo da década de 1960 e uma das suas primeiras

manifestações foi a tese de Décio Pignatari “A situação atual da poesia no Brasil”, de 1961, na qual ele anuncia o “salto participante” – “o pulo conteudístico-semântico-participante” (Pignatari, 2004, p. 99). A crise da representação empreendida pelas vanguardas necessitava, naquele momento, de uma revisão crítica pragmática por parte das próprias vanguardas. E quando digo que essa revisão foi pragmática, estou considerando, simultaneamente, o sentido mais geral dessa palavra e o sentido mais específico que ela tem no campo da linguística e da semiótica. Nesse período, a predominância entre os concretos de uma postura centrípeta – calcada no poema como objeto estruturalmente coeso e autossuficiente – começa a se abrir para uma atitude centrífuga – em que o poema se interrelaciona mais intensamente com o contexto e busca sua interação com o leitor. A noção de estrutura ainda precisaria perder um ranço de rigidez (Raymond Williams destaca sua tendência à fixidez e permanência – cf. Williams, 2007, p. 159) que se arraigava no *modus operandi* da revolução industrial mecânica, que logo seria substituída pela eletrônica.

Décio Pignatari, nos anos 90, continuava dando ao termo estrutura uma grande relevância, como podemos constatar neste trecho do livro *Cultura pós-nacionalista*:

A maior parte dos artistas contribui com inovações periféricas, não-antagônicas em relação a uma criação anterior. Os grandes criadores — os inventores, de Ezra Pound — contribuem com signos novos estruturais antagônicos em relação ao sistema anterior que não os pode absorver sem destruírem-se. Por isso os combatem. Um signo novo estrutural tem função crítica e metalinguística: ele ameaça o sistema de valores preexistente apontando para a possibilidade de um novo sistema. Em termos de teoria da informação, ele se apresenta como ruído “ininteligível”. O signo novo estrutural é o signo revolucionário (Mallarmé e Joyce; Webern e Cage; Mondrian e Marcel Duchamp; Griffith, Welles, Eisenstein, Resnais, Godard). As informações de primeiro grau dizem respeito à estrutura das coisas — mesmo porque a estrutura das coisas é sua mensagem (N. Wiener) (Pignatari, 1998, p. 64).

No entanto, no mesmo livro, à página 21, ele trata de estrutura em termos mais abertos e flexíveis:

Embora não se trate de eliminar a temática nacional, mesmo hipostasiada em temática social, torna-se mais e mais claramente sensível que a sedimentação e a caracterização de uma cultura brasileira só podem resultar de atos criativos em diagramas cada vez mais estruturais e estruturados – a noção da estrutura não detendo, mas propiciando aberturas, transformações e superações –, sendo impossível que possa resultar de meras

trocas no eixo de substituição ou seleção, de trocas de paradigma, em lugar da subversão do sintagma (Pignatari, 1998, p. 21).

Não se trata, de fato, de afirmar que algum desses três conceitos mostrou-se inadequado ou foi superado. Tampouco se trata de delimitar a predominância de cada um deles num período determinado. Trata-se de compreender suas vinculações com certas formas de pensamento e poder considerar os papéis que cada um exerceu no desenvolvimento e configuração das ideias de Haroldo de Campos, ao longo de sua trajetória.

Entrar e sair das estruturas

Em meados dos anos 60, então, Haroldo retoma seu projeto mais pessoal, principalmente a partir da escritura dos primeiros fragmentos de *Galáxias*, projeto no qual ele se reencontra com sua afinidade com o barroco – agora em nova chave. No contexto político e sociocultural do país, vivem-se os primeiros anos de uma ditadura militar que sufocará o otimismo das reformas democráticas dos anos precedentes e também grandes transformações decorrentes do êxodo do campo para as cidades e do crescimento dos meios de comunicação de massa. A este último processo se associará um acontecimento que terá forte impacto nos poetas de Noigandres: o surgimento do movimento Tropicalista. Os artistas desse movimento se destacaram criando e atuando no fio da navalha entre vanguarda e produto de consumo, entre alto e baixo repertório (cf. Campos, 1986). Esse trânsito entre erudito e popular, alto e baixo repertório, estava relacionado, também, às mudanças gerais no campo da cultura – mudanças refletidas, por exemplo, no surgimento dos Estudos Culturais. Os poetas do grupo Noigandres (Augusto à frente) se aproximaram rapidamente dos jovens tropicalistas, interessados em sua estratégia híbrida. Se os concretos falavam antes em poemas como protótipos – uma concepção da poesia como invenção/software –, nos anos 1970 Décio Pignatari passa a falar em “produssumo”, um neologismo que reflete uma percepção paradoxal e otimista de uma convivência tensa entre produto de vanguarda e consumo de massa.

Desde os anos 50, eles vinham construindo uma atuação poética que ia além do campo estritamente literário. Suas referências poéticas também, progressivamente, se expandiam além da tradição poética ocidental. Haroldo irá se referir desta forma, alguns anos depois (1980), a essa diversidade de interesses:

[...] ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses têm entrado no alambique “sympoético” desses nealquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de “Farabeuf”; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira (Campos, 2010, p. 250).

Agora, começavam a se dar conta do início de uma nova configuração cultural decorrente das transformações econômicas e tecnológicas e do crescimento da indústria cultural que levavam à globalização.

As relações entre as partes e o todo, agora, se tornavam outras e mais complexas;⁷ no dizer dramático de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção de 1968, era preciso “entrar em todas as estruturas e sair delas”.⁸ Isto é, a consciência analógica, liberta da lógica linear, já não era uma questão, apenas (embora não seja pouco), de apreender as estruturas (estética, social, econômica e política), mas de ser capaz de transitar – com desapego, irreverência e desassombro – entre diferentes concepções de estrutura, existentes ou imaginadas. A recusa de um modelo de análise que não considere as diferenças pragmáticas – recusa própria do pós-estruturalismo, então emergente – ecoará em Haroldo no momento em que buscava um caminho próprio na criação poética associada ao pensamento crítico, após o esforço coletivo da Poesia Concreta. Nesta busca, ele estava lendo, então, entre outros, os autores da Teoria da Recepção (principalmente, Hans Robert Jauss), defensores de uma concepção mais pragmática da literatura que considera a participação do leitor.

Se o início da escrita de *Galáxias* foi um ponto de virada na obra poética de Haroldo, reencontramos desde o título, na concepção geral e em diversos momentos particulares, a eleição de imagens que remetem à cosmologia, imagens que já eram encontradas na sua obra anterior: “O poema propõe-se: [...] / Evolução de figuras contra o vento / Xadrez de estrelas” (“Teoria e prática do poema”. Campos, 2008, p.55).

Xadrez de estrelas, como sabemos, será, depois, o título escolhido por Haroldo para o primeiro livro a reunir sua poesia desde 1949 até 1974: uma metáfora retirada por ele do “Sermão da Sexagésima” de Antonio Vieira. Mas, uma outra palavra comparecia, neste mesmo campo semântico, desde o início: constelação. Trata-se de uma palavra fundamental no poema referencial para a Poesia Concreta, “Un coup de dés”, que aliás foi traduzido por Haroldo. Eugen Gomringer, um dos criadores da poesia concreta, chamou seu primeiro livro de poemas *Konstellationen*

⁷ Em artigo recente, Eduardo Sterzi descreveu esse momento como aquele em que os poetas concretos “alcançaram um limite a partir do qual, sob a pressão do real, se viram como que forçados a absorver o informe nos seus poemas” (Sterzi, 2021, p. 88).

⁸ Trecho do discurso de Caetano Veloso, disponível no endereço eletrônico: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>.

e Haroldo, em seu artigo “Aspectos da poesia concreta” (1957), destaca este trecho de um artigo de Gomringer: “A constelação é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 99). Marcos Siscar, ao escrever sobre os traços distintivos que a obra de Haroldo assume após o fim do projeto coletivo da Poesia Concreta, destaca “alguns temas e dispositivos que o acompanham desde o início (o verso livre, a preciosidade vocabular, a elaboração sintática e figuras de predileção, como a constelação e a viagem)” (Siscar, 2015, p. 8).

Mas, o que *constelação* tem a ver com *estrutura* e *ideograma*? De modo mais elementar, constelação se refere a um grupo de estrelas que ligamos por linhas imaginárias numa figura, um desenho; portanto, assim como estrutura e ideograma, é uma palavra que associa partes num todo – valendo, entretanto, a ressalva que já havia sido feita por Augusto, com base na Gestalt, de que “o todo é mais do que a soma das partes”. A princípio, imagens cosmogônicas estão entre as mais antigas e constantes na poesia de diferentes povos desde os tempos mais remotos. A representação de imagens do céu estrelado remete, primordialmente, ao nosso espanto diante do mundo, às nossas indagações sobre nosso lugar no universo e às nossas dúvidas sobre o sentido da vida. Com a expansão territorial dos seres humanos no planeta, as constelações se tornaram, também, configurações estelares para a localização. Num poema de Luis de Góngora, o céu aparece como um código que se pode decifrar para entender as aporias do tempo:

Pelas estrelas

Se quero pelas estrelas saber,
tempo, onde estás,
vejo que com elas vais,
mas que com elas não voltas.
Onde imprimes teus sinais
que não encontro tua rota?⁹

Haroldo traduziu “Un coup de dés” – que se fecha/ abre numa imagem constelar – e também traduziu “L’Infinito” de Leopardi e a peça de teatro nô japonês “Hagoromo”, que também se encerra com uma imagem celestial. Mas, a partir da segunda metade da década de 60 do século passado, a escritura de *Galáxias*, a percepção das mudanças no *esprit du temps/Zeitgeist*, a participação na eclosão tropicalista e a leitura de

⁹ A tradução é minha. O original é este: “Por las estrellas”: Si quiero por las estrellas saber, / tiempo, donde estás, / miro que con ellas vas, / pero no vuelves con ellas. / ¿Adónde imprimes tus huellas / Que con tu curso no doy?” (Gongora, 1988, p. 27).

autores como Walter Benjamin e Jacques Derrida, provocaram mudanças no pensamento de Haroldo e, entre elas, a atribuição de novos sentidos no uso da palavra constelação.

Já em 1962, num texto publicado na revista *Tendência 4*, Haroldo de Campos faz o seguinte comentário sobre sua ideia de nacionalismo:

Entendo que, ao contrário de um nacionalismo ingênuo, fechado numa ideia temática, que corre o risco de se transformar, inclusive, em literatura exótica, naquilo que Oswald chamava de “macumba para turistas”, e que repele o confronto com técnicas estrangeiras por temor de servilismos e desconfiança de sua capacidade de operação e superação das mesmas, se pode falar num nacionalismo crítico [...]. Este nacionalismo sabe que nacional e universal são uma correlação dialética, da mesma maneira que forma conteúdo (tendendo para o isomorfismo fundo-forma) o são (Campos, 1962, p. 89).

Embora Haroldo não utilize aqui a palavra constelação, trata também de relações entre partes e todo, sendo as partes as literaturas nacionais e o todo o “universal”. Ressalto este trecho porque o tema da relação entre literaturas nacionais e a ideia de universalidade – ou, numa abordagem mais crítica, da relação entre literaturas de países colonizados e a dependência do cânone de seus colonizadores – será abordada por Haroldo, depois, principalmente em dois ensaios muito importantes dos anos 80 (já me referirei a eles, pouco adiante) nos quais ele se valerá da noção de constelação. Nessa relação entre nacional e universal ele aponta uma “correlação dialética”, expressão que nos faz lembrar a “dialética em estado de suspensão” que Walter Benjamin associa com sua concepção de constelação.

É provável que Haroldo só tenha lido *A origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), de Benjamin, um pouco mais tarde; é na introdução dessa obra que encontramos, como se sabe, a formulação da ideia benjaminiana de constelação. No Acervo Haroldo de Campos, preservado na Casa das Rosas, a edição mais antiga do livro é uma tradução para o italiano publicada pela Einaudi em 1975 e nela há anotações de Haroldo. As duas edições que ele possuía dos *Gesammelte Schriften* são posteriores, de 1977 e 1980. Na edição do livro *Angelus Novus - Saggi e Frammenti*, de Walter Benjamin, coletânea italiana de 1981, encontramos grifos e anotações de Haroldo no prefácio de Renato Solmi quando este comenta o conceito benjaminiano de constelação. Solmi associa o mosaico de citações, característico da escritura de Benjamin, com sua ideia de constelação. O autor de *Passagens* a descreveu assim:

“As ideias estão para as coisas como as constelações para as estrelas”.¹⁰

Mas Haroldo, de todo modo, como os demais poetas de Noigandres, estava vinculado desde cedo ao pensamento compósito, justaposicional e não-linear e a leitura de Benjamin deve ter reforçado essa vinculação. Em seu livro fundamental *A arte no horizonte do provável*, de 1969, ao tratar do aleatório e/ou permutatório nas artes, afirma o seguinte: “Não por mera coincidência, sempre que se fala em obras que tais, surge logo, como por uma espécie de convenção unânime, a palavra ‘constelação’, conceito pedra-de-toque de toda esta problemática” (Campos, 1969, p. 26). O método em constelação/mosaico de Benjamin repercute na concepção de poética sincrônica de Haroldo e, para entender de que modo, podemos observar como Michael Löwy se refere a essa recusa benjaminiana de uma história linear e quantitativa:

O tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao fluxo vazio, ao tempo puramente quantitativo do historicismo e do “progressismo” [...] ruptura entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso (Löwy, 2005, p. 141).

Creio que a diferença que podemos perceber nos anos seguintes é que o sentido dessa metáfora-conceito, até então circunscrito às imagens poéticas cosmológicas e à ideia de mosaico composicional na técnica poética, expande-se para um conceito epistêmico. É provável que a leitura do conceito de constelação em Benjamin tenha exercido um papel importante nesse sentido.

Um outro texto marcante em que Haroldo explora o tema da constelação é o ensaio “Caos e Ordem: Acaso e Constelação”, que compõe o livro *Mallarmé*, coletânea realizada com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Nele, o poeta envereda sua reflexão sobre as relações entre acaso e constelação – tema do poema “Un coup de dés” – pelos campos das ciências da natureza. Para termos uma ideia da empreitada incomum de Haroldo nesse texto, vejamos como ele associa um comentário dele sobre o poema de Mallarmé e um trecho de um texto de Ilia Prigogine, prêmio Nobel de física de 1977:

10 Cf. Benjamin, 1981, p. XIV. No *Oxford Dictionary of Critical Theory*, Ian Buchanan (2010, s.p.) anota a respeito do conceito benjaminiano de constelação: “Walter Benjamin propôs no famoso ‘Prólogo Epistemo-Crítico’ para *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), traduzido como *A Origem do Drama Trágico Alemão*, que as ideias estão para as coisas como as constelações estão para as estrelas. Quer dizer, as ideias não estão mais presentes no mundo do que as constelações realmente existem nos céus, mas como constelações, elas nos permitem perceber as relações entre os objetos. Também significa que as ideias não são o mesmo que conceitos, nem podem ser interpretadas como as leis dos conceitos. Ideias não dão origem ao conhecimento sobre fenômenos e fenômenos não podem ser usados para medir sua validade. Isso não quer dizer que a constelação seja puramente subjetiva ou esteja apenas em nossas cabeças. As estrelas no céu noturno estão onde estão, independentemente de como as olhamos e há algo em como elas estão posicionadas acima de nós que sugere a imagem que construímos delas. Mas, tendo dito isso, os nomes que usamos para constelações estão embutidos na história, tradição e mito. Portanto, a constelação é simultaneamente subjetiva e objetiva, por natureza”.

Se o acaso jamais pode ser abolido, poderá – quem sabe? – suspender-se repentinamente, deixando que dele se resgate uma ordem, ainda que fugaz, o desenho de uma constelação (a obra, culminação do ato extremo do *Humanus*?) [...].

São as enzimas que, por um breve lapso de tempo, retardam a morte e, no milagre estatístico da organização microscópica, traduzem a sucessão de milagres estatísticos de que elas resultam (Campos; Campos; Pignatari, 2013, p. 199).

Tanto a vida no universo quanto nosso próprio pensamento estão sujeitos a essa oscilação precária entre indeterminação e determinação. À associação entre poética e ciências naturais Haroldo relaciona, ainda, a filosofia de Charles S. Peirce: “[Peirce] propõe a doutrina do falibilismo, segundo a qual ‘nosso conhecimento nunca é absoluto, flutua (*swims*) num continuum de incerteza a determinação’” (Campos; Campos; Pignatari, 2013, p. 200). Além de ampliar o leque de suas preocupações com a noção de constelação, esse ensaio é uma das manifestações mais enfáticas da ambição interdisciplinar crescente no percurso do pensamento de Haroldo.

O método ideográfico contra a “clausura da episteme”

Em 1977, Haroldo organiza e publica o livro *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*, para o qual escreveu um ensaio introdutório que se tornou um texto importante no desenvolvimento de suas ideias. A obra reúne o famoso ensaio de Fenollosa já mencionado, e os textos “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de Sergei Eisenstein (que os poetas de Noigandres já conheciam na década de 50) e “O que significa estrutura aristotélica da linguagem”, de S. I. Hayakawa, entre outros.

Em seu texto de introdução “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa”, Haroldo retoma o tema do ideograma, tão importante para ele e para os companheiros de Poesia Concreta, e desenvolve uma abordagem mais detida e aprofundada do chamado “método ideográfico” e seu alcance no que diz respeito a uma forma de pensamento relacional, analógico, não-linear e diagramático. Radicalizando as motivações de Ezra Pound – de quem tinham recebido o influxo – para o estudo do ideograma como referência para a poesia, os poetas de Noigandres viram na constituição dos caracteres chineses um procedimento capaz de orientar a construção de uma poesia não-verbal. É notável nesse longo e denso ensaio de Haroldo o empenho em, além de se debruçar mais acuradamente nas repercussões para a poesia ocidental das ideias discutidas por Fenollosa (inclusive, fazendo-lhe uma crítica em

relação a alguns aspectos), voltar-se para a reflexão sobre a “tirania da lógica” (expressão de Fenollosa) no pensamento tradicional ocidental. Nessa reflexão, recorre à leitura e comentário do pensamento de Jacques Derrida no livro *Gramatologia*, ressaltando, por fim, as “coerções linguísticas que pesam sobre o pensamento ocidental” (Campos, 1977, p. 85) e citando o mesmo Derrida na sua definição da “‘clausura da episteme’, dominada, na tradição do Ocidente, pelas ‘formas sintáticas e lexicológicas’ enraizadas na gramática grega” (Campos, 1977, p. 85), terminando por defender o “fenestramento da ‘clausura’” (Campos, 1977, p. 102).

Assim, também em relação à noção de ideograma o pensamento de Haroldo, 20 anos depois do lançamento da Poesia Concreta, assumiu uma visada mais ambiciosa, atribuindo ao “método ideogrâmico” um papel que, para além do campo da linguagem poética, apontava para a necessidade de mudança nas concepções epistêmicas. Ele ressalta que no campo da poesia a linguagem sempre afrontou o domínio do logocentrismo, assumindo muitas vezes uma “lógica oximoresca”, que permite vislumbrar “a não-exclusão do diferente” (Campos, 1977, p. 79). Encontramos essa defesa da diferença em outros textos e entrevistas de Haroldo nos seus últimos anos de produção. Ela está presente no livro *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*, por exemplo:

A crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor de um cânone imutável de obras, tornando aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, “manter a diferença das obras enquanto diferença” (Campos, 1989, p. 65).

Constelação e diferença

A defesa da diferença era, também, uma autodefesa já que, desde cedo, os poetas concretos se propuseram uma tarefa de deslocamento do eixo em relação aos grandes centros literários. Uma autodefesa que era, ao mesmo tempo, uma autoprojeção, articulada em contatos e trocas constantes no âmbito nacional e internacional. A Poesia Concreta foi, de mais de uma maneira, uma proposta ex-cêntrica. Haroldo, em outro de seus ensaios mais importantes – “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984, publicado, depois, no livro *O arco-íris branco* – assim expressou esse deslocamento:

Nos anos 50, a poesia concreta pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de uma país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (por

Nesse ensaio sobre o poema pós-utópico – isto é, poema de uma época em que, entendia Haroldo, não era mais possível a projeção dos paraísos futuros dos projetos coletivos de vanguarda – ele assinalou a “história plural” em sua “pluralidade de passados” (e, portanto, pluralidade de tradições) e defendeu a “pluralização das poéticas possíveis”, apontando a tradução como um dispositivo crítico indispensável nesse contexto (Campos, 1997, pp. 268-269): “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (Campos, 1997, p. 269).

Aqui, a reflexão sobre as relações partes/todo adentra o campo da geopolítica dos sistemas culturais.

Nessa realidade globalizada, multicultural e multimidiática que então se afirmava, impunham-se a *agoridade*, a simultaneidade, a interpenetração e o hibridismo. Se em *A arte no horizonte do provável* (1969) ele havia proposto uma “história constelar”, agora o momento pós-utópico demandava, para ele, a configuração do presente como constelação (conforme observou Thiago de Melo Barbosa (2015)).

Nos ensaios “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (de 1980, publicado depois no livro *Metalinguagem & outras metas*) e “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (de 1984, depois publicado no livro *O arco-íris branco*), Haroldo estava, a seu modo, tratando de uma questão que começava a ser estudada por alguns outros pesquisadores: o centro dos sistemas culturais estava sendo questionado em defesa da diferença e da pluralidade.

Lucio Agra, em palestra proferida no Simpósio Haroldo de Campos de 2020 (realizado pelo Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas) – na qual tratou do projeto haroldiano da antologia sincrônica –, afirmou entender em textos de Haroldo como “Da razão antropofágica...” uma interpretação da Antropofagia de Oswald de Andrade numa chave que antecipa – ou, pelo menos, é coetânea com – o emergente pensamento decolonial (Agra, 2020). Para além do ensaio mencionado, vejamos o que Haroldo escreveu em 1990 para um “Guia do Ouvinte”, nº 46, publicado pela rádio Cultura FM, São Paulo:

12 Esse mesmo sentimento de insurgência contra a língua do colonizador e de desejo por uma linguagem ecumênica havia sido expresso por James Joyce em 1905: “Eu gostaria de uma língua que estivesse acima de todas as línguas, uma língua que todos pudessem utilizar. Eu não posso expressar em inglês sem me encerrar numa tradição” (Sheehan, 1995, p. 53). Adam Joseph Shellhorse apontou essa insurgência no projeto do grupo Noigandres: “Certamente, seu objetivo era perturbar noções petrificadas do sistema literário mundial. Campos e os poetas Noigandres acreditavam que, pela primeira vez, a vanguarda do Brasil tinha feito, nas palavras de Decio Pignatari, ‘a primeira grande totalização da poesia contemporânea, como poesia projetada – a única poesia consequente de nossa época’, porque o concretismo, em sua abertura ao não verbal, multimídia e outras artes, gerou ‘uma linguagem geral para todas as artes’ e assumiu uma situação planetária e política desigual” (Shellhorse, 2017, pp. 152-153).

A Antropofagia é o núcleo mais produtivo, o filosofema básico do pensamento modernista, envolvendo a devoração crítica dos valores culturais estrangeiros sob a espécie da diferença nacional: uma forma brasileira, dialética e dialógica, de ser universal. Antes de Derrida, um gozoso “desconstrucionismo” brutalista, ao qual o anarco-socialismo oswaldiano confere uma generosa perspectiva utópica (Bastazin, 1992, p. 17).

De fato, a ênfase na diferença também está na base do referido ensaio de Haroldo. A atenção para com as nossas várias formas de diferenciação em contraponto a qualquer ideia de identidade homogênea quanto à nacionalidade ou, mesmo, em relação à suposta universalidade da tradição literária europeia fundamentam sua defesa de um nacionalismo modal, crítico-antropofágico.

Não vou me deter, aqui, no papel da Antropofagia no desenvolvimento do desconstrucionismo constelacional haroldiano, papel esse que Lucio Agra estudou na palestra referida (cujo texto será incluído no seu livro *A síntese imprevista*, no prelo). Era, no entanto, necessário mencioná-lo e registrar sua importância para o percurso das ideias que estamos investigando e evidenciar a sintonia de Haroldo com as novas questões que o tempo demandava. O pensamento sobre decolonização ganha impulso no início dos anos 2000 (portanto, nos últimos anos de vida de nosso poeta, que morre em 2003). Walter Mignolo narra um encontro em maio de 2003 na Universidade de Duke em que se discutiu o tema “Teoria crítica e des-colonização”:

Como aparece para nós, hoje, o projeto da “teoria crítica” de Horkheimer, quando as revoluções globais e pluriversais estão acontecendo fora da diversidade e pluridiversidade de muitas histórias locais que nos 500 anos passados (algumas, nos 250 ou, talvez, apenas 50 anos passados) não puderam evitar o contato, conflito e cumplicidade com o Ocidente [...] (Mignolo, 2014, p. 61).

Conforme ressalta Lucio Agra, esses questionamentos em relação a uma ideia unívoca de universalidade – há bastante tempo, insustentável – têm seus primeiros ensaios em autores latino-americanos como Milton Santos, Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Octavio Paz e Haroldo de Campos (além de autores de outras origens como Stuart Hall, Homi Bhabha), entre as décadas de 70 e 80. Vejamos mais uma manifestação de Haroldo neste sentido:

A um certo momento, com Borges pelo menos, o europeu descobriu que não podia mais escrever a sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vorazes bárbaros alexandrinos. Os livros que lia já não podiam ser os mesmos, depois de manducados e digeridos pelo cego homeriada de Buenos Aires, que ousara até mesmo reescrever o Quijote, sob o pseudônimo de Pierre Menard... (Campos, 2010, pp. 253-254).

Os novos bárbaros, de fora do centro, entravam e saíam das estruturas, mordiam o que podiam, deslocavam a “rosácea das leituras” e criavam novas constelações – instáveis, provisórias – de pensamentos que reabriam o tabuleiro do xadrez colonial. Mas, não se trata de forçar a barra na caracterização de Haroldo como um antecipador do pensamento decolonial (e tampouco Lucio Agra faz isso) para inseri-lo extemporaneamente num movimento em voga no momento atual (e, de todo modo, não isento de críticas). Trata-se, apenas (mas, não é pouco) de buscar entender os caminhos de seu próprio pensamento sempre atento aos acontecimentos.

Entretanto, ainda com relação ao ensaio “Da razão antropofágica...”, gostaria de chamar a atenção para um trecho do texto, no início da parte 4 (“Barroco e razão antropofágica”), no qual Haroldo mais uma vez recorre à imagem da constelação, aqui de modo particularmente significativo:

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa. Em prosa, a uma dada altura do processo de meandros, numa determinada configuração, ela produziria o filão do “romance malandro”, assim batizado por Antonio Candido em “Dialética da Malandragem” (1970), ensaio que, a meu ver, num certo sentido, representa a “desleitura” deliberada, pelo crítico, da estrada real topografada em sua *Formação da Literatura Brasileira*. Um segundo pensamento, projetado com argúcia sobre o seu primeiro traçado retilíneo e cronográfico, deslinearizando-o em prol de uma nova possibilidade de recorte inteligível do mesmo espaço, reorganizado agora em diferente constelação (Campos, 2010, p. 243).

Desenho – configuração – deslinearização – reorganização. Estes são alguns possíveis significados que a ideia de constelação assume na época da escrita desse ensaio. É dos caminhos-desenhos-desígnios do

pensamento de Haroldo que o presente texto tenta se aproximar, agora. Desenho é “cosa mentale”. É possível desenhar um pensamento? Uma vida?

Mapas móveis do saber

Em seu livro *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*, Ítalo Calvino escreveu: “Esta é uma vocação profunda da literatura italiana, que passa de Dante a Galileu: a obra literária como mapa do mundo e do saber” (Calvino, 2009, p. 222). Creio que Haroldo de Campos é o autor brasileiro que mais se filia a essa vocação, filiação que se manifesta, inclusive, na forte ligação com a obra de Dante, referido por Calvino. Obras como *Galáxias* e *A máquina do mundo repensada* são marcadas por esse desejo de reunir uma “rosácea de leituras” (expressão usada por Haroldo na apresentação do livro *Escrito sobre um corpo* (Sarduy, 1979, p. 9), uma constelação de conhecimentos oriundos de diferentes campos, movida “por um impulso cognoscitivo que ora é teológico ora especulativo ora bruxesco ora enciclopédico ora de filosofia natural ora de observação transfiguradora e visionária” (Calvino, 2009, p. 223).

As *Galáxias* tiveram, em sua criação – além das referências literárias de Joyce, Guimarães Rosa e, provavelmente, Gertrude Stein –, influência das novas concepções cosmológicas da física moderna e da música de vanguarda, particularmente da obra “Constellation”, de Pierre Boulez, da qual, inclusive, Haroldo adaptou a nomenclatura *formantes* para caracterizar os textos do livro. Se *Galáxias* apresenta, desde o título, essa temática cosmológica que será, décadas depois, retomada e desenvolvida n’*A máquina do mundo repensada*, em vários outros aspectos a primeira obra é muito diversa da segunda. *Galáxias* mobiliza conhecimentos de diferentes campos de conhecimento, um grande número de línguas e muitas referências literárias (o que também acontece n’*A máquina...*) – “matéria delida deslida trelida” –, mas o que nela prevalece é um mar de textos num fluxo paratático-quase-assintático que associa anotações de viagens, relatos de passagens do cotidiano, notícias de jornal, epifanias e trívias num amalgama móvel (“perpetuum mobile em caleidoscópio”, no dizer de Guimarães Rosa [reproduzido na orelha da 2ª edição do livro]).

A obra haroldiana em que a ambição de elaborar mapas do saber fica mais evidente é, justamente, seu último trabalho publicado em vida: *A máquina do mundo repensada*. Neste poema longo escrito em *terza rima* – que, tanto no que se refere a esse aspecto formal da versificação, quanto em

relação à estruturação geral e à presença de alguns temas, faz alusão à *Comédia* de Dante – o autor conjuga conhecimentos literários, históricos (e da história da ciência e da religião, em particular) e científicos. Diana Junkes assim descreve essa obra em que Haroldo buscou condensar poeticamente mapas do mundo e mapas do saber:

Em *A máquina do mundo repensada*, a retomada sincrônica da história literária e da história do homem à procura de respostas aos enigmas de sua existência [...] corresponde à valorização do passado como instrumento de edificação do presente e projeção do futuro e dá ao poema um estatuto de instrumento a partir do qual se vislumbra o cosmos – passado, presente e futuro coexistem na máquina do poema, pela historicidade que ela encena: mensagem poética telescópica (Junkes, 2013, p. 35).

Paulo Franchetti apontou no poema “a vontade de apresentar uma visão totalizadora do mundo” (Franchetti, 2012, s.p.). Comentando a presença da figura da constelação no poema de Haroldo, Gustavo Scudeller anota:

No plano retórico, a “constelação” organiza a apropriação e combinação dos temas da literatura e da física, dispondo-os dentro de uma série combinatória aberta, em que cada elemento parece manter sua independência e heterogeneidade em relação aos demais (Scudeller, 2008, p. 331).

De fato, o indeterminismo e a abertura ao aleatório e à incerteza estão entre os temas fundamentais desse poema; vejamos um momento da presença desses temas no poema em questão:

70.3 mas Einstein que soubera decifrar

71.1 o enigma do espaçotempo e o turno
encurvado da quarta dimensão
ante o indeterminismo – taciturno –

72.1 recua em busca da una-explicação
que enfim desdiga essa heresia dos quanta –
no princípio-incerteza vê a ilusão
(Campos, 2000, pp. 51-52)

Se lemos atentamente o texto precoce e precursor “A obra de arte aberta”, de 1955, vislumbramos ali essa opção pelo princípio-incerteza que Haroldo fortalecerá ao longo do resto de sua vida-obra. Ao indeterminismo, à incerteza e ao combinatório, associam-se, na sua poesia-que-pensa, a noção fundamental de mobilidade. No poema “Un coup de dés” (poema que introduz de forma radical o indeterminismo na poesia moderna), a constelação é descrita, no final, como “un compte total en

formation”, isto é, não se cristaliza e se fixa: está em movimento. Severo Sarduy chamou a atenção para a importância da mobilidade, ao comparar a “imagem/fixidez/hipérbole” de Lezama Lima com o barroco de Haroldo:

[...] não a imagem, porém a metáfora, a densidade metafórica como substância do poema; não a fixidez, porém a mobilidade, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a hipóbole, porém a parábola, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas (Sarduy, “Rumo à concretude” *apud* Campos, 1979, p. 120).

Essa opção pela mobilidade, tão decisiva na própria concepção de *Galáxias*, está presente em diversos aspectos de sua obra poética e crítico-teórica. “Constelação de reversos”, “desgaláxia”, “órbita excêntrica” (três imagens encontráveis no poema “Translatio”): o mundo de Haroldo é reversível, desdobrável e se desloca. O uso do prefixo “trans” no neologismo “transcriação” (sem contar outras palavras em que insistia em apor o mesmo prefixo) para redefinir a tradução criativa denuncia essa concepção inquieta, radial/radical e resoluta em, não apenas traduzir sentidos, mas deslocar e transpor formas, sons, cores e sabores de uma língua para outra. O regozijo do transitório e provável. Em entrevista a Cassiano Elek Machado para o caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo*, Haroldo assim se referiu à tradução: “[o tradutor é um] coreógrafo da dança interna das línguas, valendo o cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel de signos” (Campos, 1997, p. 46). A mobilidade também estava inscrita, lá atrás, naquele trecho do poema “Teoria e prática do poema”: “como os raios do círculo o meditam / fulcro de cristal do movimento” (Campos, 2008, p. 55).

Já estava em movimento a imagem multifacética do cristal, que depois se transmutará nas imagens da estrutura, do ideograma e da constelação, como neste outro trecho de *A máquina do mundo repensada*:

25.1 estelantes luzeiros resplendentes
em áureo cinturão de esmalte vário
encadeando os sinais sempreventes

26.1 do zodíaco (límpido bestiário
que a grupos constelantes dará nome:
grande ursa cinosura o lampadário
(Campos, 2000, p. 25)

É necessário observar, no entanto, que n’*A máquina...* essa mobilidade se dá mais no âmbito do sentido do que da forma, pois esse é um poema mais hipotático que paratático, marcado que está pela estrutura formal da

Comédia e pela narrativa da tradição. Em meio a essas tensões, a imagem do cristal reaparece, mas agora eivada por fumos metafísicos: “comburente / cristal em torno fluindo do sublime / trono divino” (Campos, 2000, p. 67). Ainda assim, os sinais constelantes estão sempre em movimento, o que implicava para Haroldo um olhar dinâmico e não-sedimentado para a tradição (ou as tradições, já que as histórias, como ele afirmava, são plurais) e uma atenção constante, no presente, para com a movência e a diferença. Seu mapa do saber é um móvel abrangente e dinâmico, movido por uma estética e uma episteme em formação. Constelação se tornou, para ele, uma forma de representar as configurações de seu pensamento por ser um desenho de signos mais múltiplo, móvel e não-linear. A *constelação* foi seu “sfumato”.

Se essa configuração do pensamento em constelação pretende superar o obscurecimento da diferença e da diversidade num mundo em que, à revelia de muitos, cada vez mais é preciso reconhecer a “história plural” e a pluralidade de tradições culturais e estéticas (motivo do pensamento decolonizador), por outro lado, os impasses e indecidibilidades (resultantes das dificuldades inerentes à abertura, à disseminação e à complexidade) podem favorecer novos obscurecimentos, com o “pós-utópico” redundando, não numa autonomia, mas numa anomia relativista e numa acídia, por exemplo. Em outras palavras, paradoxalmente, a hipertrofia do álubi da diversidade (ou “álubi ao ecletismo regressivo”, nas palavras de Haroldo) pode obscurecer a própria riqueza da diversidade. Ainda assim, as configurações em constelação – fragmentárias e provisórias, não-lineares (isto é, opostas a uma concepção historicista, linear e progressiva), transdisciplinares e não-hierárquicas – parecem ser um método preferível para o futuro que se desenha com tons sombrios, mas que será mestiço e híbrido (movente e aberto às diferenças) – ou não será (pelo menos para nós, humanos). As constelações, da forma como Haroldo as pensou, são imagens que podem nos orientar, justamente, porque são prováveis e provisórias. Nossas incertezas movendo-se num céu de estilhaços.

Bibliografia

- Agra, L. (2020). "Recanibalização da poética: a antologia sincrônica de Haroldo de Campos como proposta descolonizadora". Palestra proferida em 26 de setembro no *Simpósio Haroldo de Campos 2020 – Um passado contemporâneo*, realizado pelo Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas, <<https://www.youtube.com/watch?v=oFmQBVRuuYw>> (último acesso em 2/05/2022).
- Aguilar, G. (2005). *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp.
- Barbosa, T. (2015). "Pontos luminosos. Do linear ao constelar: a (re)visão da historiografia literária proposta por Haroldo de Campos". *Anais do XIV Congresso da Abralic*, <<https://abralic.org.br/anais/?p=38&ano=2015>> (último acesso em 28/04/2022).
- Bastazin, V. (1992). *A semana de arte moderna: desdobramentos*. São Paulo: Educ.
- Bastide, R. (1971). *Usos e sentidos do termo "estrutura"*. São Paulo: Edusp.
- Benjamin, W. (1981). *Angelus Novus – Saggi e Frammenti*. Turim: Giulio Einaudi.
- Buchanan, I. (2010). "Constellation". *Oxford Dictionary of Critical Theory*, <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095633862>> (último acesso em 26/03/2022).
- Calvino, Í. (2009). *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, A.; Campos, H. e Pignatari, D. (1958). "Plano-Piloto para Poesia Concreta". *Revista Noigandres*, n. 4.
- (1975). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades.
- (2013). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, A. (1986). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- (2000). *A máquina do mundo repensada*. Cotia: Ateliê Editorial.
- (1976). *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- (1950). *Auto do possesso*. São Paulo: Clube de Poesia.
- (2002). *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco.
- (1981). *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- (1994). *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade.
- (1977). *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp.
- (2010). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- (1997). *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1989). *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira – o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- . (1979). *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.
- (2008). *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (2015). "Cada vez, isto é, e no entanto, Haroldo...". Trad. Henrique Amaral. *Revista Cisma: edição especial Haroldo de Campos*. São Paulo: FFLCH-USP, pp. 19-21.
- Eco, U. (1991). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Franchetti, P. (1989). *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp.
- (2012). "Funções e disfunções da máquina do mundo". *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, ano 22, <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/funcoes-e-disfuncoes-da-maquina-do-mundo/5220>> (último acesso em 26/04/2022).
- Géfin, L. (1982). *Ideogram – History of a poetic method*, University of Texas Press.
- Góngora, L. (1988). *Poemas de Góngora*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art.

- Junkes, D. (2013). *As razões da máquina antropofágica*. São Paulo: Editora Unesp.
- Kennedy, G. (1958). "Fenollosa, Pound and the chinese character". *Yale Literary Magazine*, vol. 126, n. 5, dez., s.p. <http://pinyin.info/readings/texts/ezra_pound_chinese.html> (último acesso em 4/03/2022).
- Lévi-Strauss, C. (1979). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional.
- (1971). "Os limites e a noção de estrutura em etnologia". In: Bastide, R. *Usos e sentidos do termo "estrutura"*. São Paulo: Cultrix.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo.
- Mignolo, W. (2014). "El pensamiento des-colonial, desprendimiento Y apertura: um manifiesto". In: Linera, Á.; Walsh, C.; Mignolo, W. (orgs.). *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Del Signo, pp. 83-123.
- Pignatari, D. (2004). *Contracomunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- (1998). *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago.
- Sarduy, S. (1979). *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva.
- Scudeller, G. (2008). "Considerações sobre a figura da constelação e suas relações com a ciência em Haroldo de Campos". *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 37 (3), set.-dez., pp. 325-334.
- Sheehan, S. (1995). *The sayings of James Joyce*. Duckworth.
- Shellhorse, A. (2017). *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise*. Campinas, Editora da Unicamp.
- (2021). *Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: EdUERJ,
- Sterzi, E. (2015). "A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual". *Abordagens intersemióticas: artigos do I Congresso Nacional de Literatura e Interssemiose*. Recife: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. <https://www.academia.edu/44852279/A_pele_do_poema_a_dimens%C3%A3o_t%C3%A1til_da_poesia_dita_visual> (último acesso em 24/03/2022).
- Tendência 4. (1962). Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais.
- Williams, R. (2007). *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo.

Tempo, projetos e vida em *O Diário confessional*, de Oswald de Andrade

André Masseno
Universität Zürich
• andre.masseno@rom.uzh.ch

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e976](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e976)

**Resenha: *Diário confessional*,
Oswald de Andrade.
Org. Manuel da Costa Pinto.
São Paulo: Companhia das Letras,
2022.**

Neste ano de 2022, entre homenagens entusiasmadas e posicionamentos contestadores, o centenário da Semana de Arte Moderna é marcado por revisões críticas acerca das tramas da consagração do referido evento. A abertura dos arquivos de seus participantes pode oferecer outras camadas de leituras não somente sobre a Semana, mas também, e especialmente, acerca da dinâmica da vida e do entorno social de figuras célebres do modernismo para além daquela efeméride. A consulta de anotações, correspondências e diários, aliada ao seu incontestável valor literário e apesar do acúmulo de informações – que, no caso do discurso diarístico, podem mais esconder do que supostamente revelar, – permite o exercício de uma mirada crítica mais ampla, sem aprisionar as personalidades modernistas no período festivo da Semana de 22. Neste sentido, o até então inédito *Diário confessional*, de Oswald de Andrade, organizado por Manuel da Costa Pinto e editado este ano pela Companhia das Letras, é uma contribuição ímpar ao apresentar uma contranarrativa feita pelo próprio Oswald, agora apartado daquela etapa mais vigorosa e juvenil de sua vida.

O volume transcreve os diários escritos pelo autor em sete cadernos que vão do ano de 1948 a 1954. Os diários são seguidos pelos escritos “A Antropofagia como visão do mundo” e “Semana de 22, trinta anos” – título deste último dado pelo organizador para uma série de anotações oswaldianas acerca do evento modernista e seus personagens – e por uma sucinta porém cuidada cronologia biográfica encerrando a publicação.

Diário confessional pode ser considerado o segundo volume de uma escrita por vezes memorialista, sendo o primeiro *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*, que cobre o período de 1890 e 1919, e publicado meses antes do falecimento do autor. *Diário confessional* nem sempre é constituído por reminiscências do passado e que caracterizam o discurso memorial. Ele está mais em diálogo com o formato dos diários, que, em linhas gerais, se compõem de entradas acerca de acontecimentos comezinhos, de comentários aparentemente sem pretensões literárias e mais afeitos a uma regulação do tempo privado. *Diário confessional* forma uma espécie de díptico com *Um homem sem profissão...*, pois a escrita diarística e o relato memorial em Oswald são, conforme bem apontado por Manuel da Costa Pinto, “variantes formais e existenciais de um mesmo documento da ‘maioridade’” (Andrade, 2022, p. 10).

Cabe lembrar que Oswald de Andrade, impulsionado pela sugestão do crítico literário Antonio Candido, planejara este diário como parte de um grande projeto memorialista. Em resposta a Alcântara Silveira, assim descreve o autor o seu intuito:

Tive diário na mocidade que depois serviu para alguns dos meus livros. Hoje apresso-me em escrever minhas memórias. Fiz isso depois de grande hesitação. Contar pelo meio, não é de meu caráter. Contar tudo seria talvez desmoralizar o mundo. Este fim de mundo que não passa de um fim apressado da sociedade. Resolvi o caso redigindo, como estou, um *Diário confessional* que será – é o que pretendo – a história das minhas convicções e das minhas ideias, mas onde entra, é verdade, grande lastro de confidências e de queixas. Um diário a gente faz para gritar. É o sentido da velha catarse (Andrade, 2022, p. 91).

Na realidade, *Diário confessional* é uma escrita da maturidade que avança no tempo enquanto o autor vai descrevendo arroubos de desesperança diante de um ciclo de falência econômica infundável. Em certos momentos, as páginas revelam um Oswald que anseia por um acerto de contas com as dívidas, econômicas e simbólicas. Um relato sufocante de perdas e ganhos vai se delineando em meio a endividamentos intermináveis e herdados do pai, que falecera deixando parte do patrimônio hipotecado. Em uma rotina de economias deficitárias, o ideário suicida intensifica-se, assim como o sentimento de angústia provocada pela penúria econômica que ameaça a subsistência de sua família e dependentes. Um Oswald de corpo enfermo, indisciplinado no seguimento de dietas alimentares, e com os nervos à flor da pele, pormenoriza suas negociações incansáveis com credores, diretores de bancos, corretores e agiotas: “Sou um rato vivo, pulando atrás do queijo que tenho direito a sonhar para mim e para os meus” (Andrade, 2022, p. 71).

Em outros momentos, é possível vislumbrar um Oswald pós-euforia modernista e cada vez mais antropofágico, um devorador de leituras variadas, indo desde a filosofia à literatura ficcional. O Oswald de *Diário confessional* é um escritor de construções conceituais mais rebuscadas e que avançam para além do seminal “Manifesto Antropófago” de 1928. Com isso, o diário apresenta a figura do Oswald leitor que vai comprovando para si a relevância da Antropofagia a partir de literaturas alheias, que lhe dão ânimo e força intelectual para avançar os estudos apesar das adversidades. A tentativa de revigorar o debate antropofágico é uma constante, buscando pô-lo em diálogo com a realidade e o meio intelectual da época. Ao mesmo tempo, a escrita diarística oswaldiana descreve a esperança em possibilidades que se desmancham, como a publicação da *Pequena enciclopédia proletária* ou a oferta de um curso na Suécia. *Diário confessional* dá a ver um Oswald que, mesmo debilitado, está cercado por diversos projetos, como por exemplo a elaboração do poema “Experiência Passaláquia”, que se insere nas páginas do diário como um *work in progress*, e de cenas para um terceiro volume jamais publicado de *Marco Zero*. Ademais, o diário surge como uma postura ávida por querer ser mais veloz que o tempo, que devora forças e vida: “O que me levou ao *Diário confessional* que estou redigindo foi o medo de não poder terminar a filosofia imatura em que trabalho” (Andrade, 2022, p. 91).

No âmbito da escritura, *Diário confessional* é uma acumulação de apontamentos telegráficos que aparentam ser pontos de partida para futuros textos mais caudalosos. Estas anotações breves e sucintas intercalam-se com passagens de maior fôlego, mais descritivas ou de caráter reflexivo. Estas últimas deixam sobressair a carpintaria literária oswaldiana em exercício. Em certos trechos, *Diário confessional* é um espaço poroso que permite as intervenções de outras grafias, como a da esposa Maria Antonieta d’Alkmin, que exerce a função de transcritora de algumas passagens sob o comando do diarista, e a da filha Marília de Andrade com seus rabiscos infantis.

Não se pode esquecer aqui o tom do célebre Oswald irônico e ácido ao discorrer sobre algumas figuras literárias e o contexto político da época, como a visão do partido comunista como instituição vigilante dos passos intelectuais a ela afiliados. Neste sentido, as entradas reunidas sob o epíteto de “Semana de 22, trinta anos” são exemplares, e que não impedem também de relevar a importância que o autor atribuía a figuras como as de Mário de Andrade e João do Rio, entre outras, para se pensar o legado modernista e, com isso, fazer o balanço do movimento frente ao panorama literário delineado no começo da metade do século XX. Além

disso, as páginas de *Diário confessional* oferecem traços da vida pública do Oswald intelectual, seu contato com Albert Camus, Josué de Castro, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Oscar Niemeyer, entre outras personalidades do meio literário e cultural.

No tocante à organização dos diários, é visível o trabalho meticuloso de Manuel da Costa Pinto em ordenar, de forma cronológica e com auxílio de notas, as informações caóticas de Oswald de Andrade. Tenta-se assim resolver a descontinuidade de uma leva de entradas do diário que estavam distribuídas em cadernos diferentes. A dispersão escritural de um diarista indócil, que acumulava anotações não datadas, fichamentos de leituras, rascunhos de cartas, pronunciamentos e de trechos de colunas publicadas nos jornais, é um traço intrínseco ao processo movediço e afetivo da escrita oswaldiana. O material disperso é contudo demasiado próximo do autor, que considera ainda ser muito cedo para lapidá-lo e ordená-lo: “Este *Diário confessional*, no entanto, é vivido demais. Torna-se episódico. Não tive ainda distância para *panoramar* a minha vida inconclusa” (Andrade, 2022, p. 205 – grifo de Oswald). Entretanto, a edição de *Diário confessional* adquire uma estrutura diacrônica, embora o gesto do diarista fosse dotado muitas vezes de um impulso que oscilava entre o anacrônico e o sincrônico.

Oswald de Andrade demonstra-se ciente da importância de manipulação e reescrita dos diários, pois estes deveriam criar um sentido para o leitor: “Não releio estes cadernos brutos do meu diário, este o de capa azul para ter mais tarde uma visão de conjunto e assim poder trabalhá-los” (Andrade, 2022, p. 119). Contudo, o caos e o adiamento do exercício efetivo da edição, algo que o diarista vislumbrava como prática bastante posterior, é evidente no fato de que páginas do diário serviam de espaço para o cálculo das dívidas. A vida em meio a cifras negativas invadia o mundo das letras. Contudo, as contas foram suprimidas na presente edição impressa dos diários, em decorrência do “teor altamente contábil” de tais passagens (cf. Andrade, 2022, p. 199). Se, por um lado, há uma supressão das cifras deste “diário de dívidas” por parte do organizador, por outro, tal gesto evidencia, por via da omissão, um sentimento trágico que, quando não aparece cifrado, se situa para além daquelas páginas: “O trágico neste diário são as ausências, os claros, os dias sem anotações” (Andrade, 2022, p. 173). É como se as descrições e os números inscritos naqueles sete cadernos jamais pudessem dar conta da real tragicidade que se abatia sobre a rotina de Oswald, conforme ele mesmo explicita: “Minha vida é mostrar terreno e trotar pela rua. Deixei estudos, leituras, tenho medo de desabar morto deixando tudo assim” (Andrade, 2022, p. 196).

Mas as agruras do corpo modernista enfermo, afogado em dívidas e sem segurança no andamento de seus projetos, não o impede de, em alguns momentos, oscilar entre o fardo do fracasso e o alimento de uma centelha utópica: “Confesso que estou completamente escangalhado [...]. Mas sinto que trago nos bolsos os segredos atômicos. Hei de revirar o mundo mosaico com a Antropofagia” (Andrade, 2022, p. 411). Neste sentido, vale a pena mencionar o inconcluso e também inédito texto “A Antropofagia como visão do mundo”, datado de 1930 porém inserido no volume de *Diário confessional* sob a alegação de seu formato ali apresentado ter sido elaborado no período de convalescência do ator em uma de suas internações. Ali, o desenvolvimento das hipóteses antropofágicas lança mão da criação de termos conceituais como “empreendimento fáustico” e “acomodação sancha” (Andrade, 2022, p. 540), cujo aspecto inusitado lhes confere um tom ao mesmo tempo poético e teoricamente inovador. Permitindo-nos um trocadilho, e parodiando o título do filme de Glauber Rocha, “A Antropofagia como visão do mundo” é uma espécie de “Fausto e Sancho na terra (antropofágica) de Oswald”, onde o autor busca argumentar o devorativo como elemento fundante de uma humanidade apartada do viés da cultura e da moral, fora do ímpeto colonizador ocidental e da aceitação massificada do senso comum. O texto ademais é relevante pelo giro epistemológico proposto, ao enfatizar uma maior problematização sobre a esfera do consumo do que sobre os processos de produção, que seria legatário do pensamento marxista.

Diário confessional é um projeto em alguns momentos ostentado e em outros posto em dúvida. Oswald resolve tal hesitação ao decretar o fim do ciclo dos diários em 1954, no dia de seu aniversário de 64 anos. As descrições retalhadas da vida comezinha, um traço peculiar dos diários, são por vezes substituídas por passagens cuja linguagem elaborada amplia a noção convencional do gênero diarístico, transformando-o em espaço para o exercício da carpintaria literária e do experimento filosófico. Neste sentido, *Diário confessional* vai para além do suposto e esperado relato da intimidade para apresentar-se como uma escrita plural: diário de uma vida de contabilidades e dívidas; registro de processos de criação e de exercício intelectual; autorretrato da crise pessoal e do corpo enfermo; crônica enviesada da decadência econômica de uma fatia da sociedade paulista herdeira do latifundiário urbano.

Em suma, *Diário confessional* dismantela a visão de berço e vida esplêndidos que comumente recai sobre certos participantes do movimento modernista e para quem, na realidade, “[a] vida é uma calamidade a prestações” (Andrade, 2022, p. 123) e muito distante do tom festivo e

utópico da Semana de Arte Moderna de 1922. Ademais, *Diário confessional* é um desenrolar de quedas, registros dos desajustamentos simbólicos de Oswald de Andrade com a retidão da verticalidade – não é por acaso que, em certos momentos, o autor chega a relatar seus tombos e tropeços constantes no espaço público. Por outro, *Diário confessional* é o grito catártico da fome pela sobrevivência, por uma vida pós-utópica cujo corpo, embora aquebrantado, ainda encontra forças para lutar diante da força do capital: “Os negócios vão indo. Forçado a viver o jogo bruto do capitalismo, aguento mal a parada, mas de vez em quando dou duro” (Andrade, 2022, p. 562).

Bibliografia

Andrade, O. de. (2022). *Diário confessional*.
Org. Manuel da Costa Pinto. São Paulo:
Companhia das Letras.

Um horizonte de utopias: Fulgor e imprevisibilidade na *Obra incompleta* de Oswald de Andrade

Eduardo Jorge de Oliveira
Universität Zürich
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e977>

**Resenha: *Obra incompleta*,
Oswald de Andrade (dois volumes).
Coordenação de Jorge Schwartz.
São Paulo: Edusp, 2021
(Coleção Archivos, n. 37).**

As palavras de Antonio Candido resumem bem a empreitada de Jorge Schwartz que, ao estabelecer a *Obra Incompleta*, de Oswald de Andrade, escreve que “a intenção que norteia este volume é a de transmitir ao leitor, ainda que de maneira parcial, o fulgor e a imprevisibilidade que Antonio Candido, na ‘Liminar’, assinalou como traços marcantes de Oswald de Andrade” (2021, pp. XXI-XXII, grifos nossos). Sem esses dois elementos, *fulgor e imprevisibilidade*, nenhuma utopia seria possível. E, ao mesmo tempo, é a impossibilidade das utopias que lhes dão horizonte de possibilidade. Eis dois elementos-chave na obra de Oswald de Andrade, textos que se situam à beira de um curto-circuito literário e cultural. Por mais que possa parecer contraditório, foram esses dois elementos, tão essenciais na sua obra, que o marginalizaram em um debate mais amplo sobre Brasil. A dimensão de *obra incompleta* também é fundamental para não monumentalizar Oswald que, pelo contrário, é posto em movimento em dois volumes cuidadosamente editados.

Da metáfora da incompletude à materialidade do texto, Oswald de Andrade ganhou uma edição filologicamente bem cuidada por Maria Augusta de Fonseca e Gênese de Andrade. No primeiro tomo, o leitor encontrará os textos de Oswald de Andrade, da sua poesia, com *Pau Brasil*, de 1924, a ensaios fundamentais que datam dos anos cinquenta tais como *A crise da filosofia messiânica*, “O antropófago” e *A marcha das utopias*. Esses são alguns dos ensaios menos lidos e discutidos de Oswald de Andrade que mereceriam estar mais presentes nos debates sobretudo em torno da antropofagia. Esse volume confere a Oswald de Andrade o papel de um dos grandes pensadores do Brasil. Seu trabalho intelectual merece

ser considerado como um dos grandes intérpretes do país, considerando a singularidade de um poeta que se vale das lentes da história para atingir o seu âmago: a invenção das utopias que para ele é indissociável de outra invenção, a América, como se lê em “O achado de Vespúcio”.

Os ensaios de Oswald absorveram toda a sua capacidade de síntese que fornecem a pesquisadores da literatura e das ciências afins, elementos para que se produzam novas interpretações. Seus textos passam por cada época deixando rastros, como se pode perceber ao longo dos anos sessenta e setenta, a partir do concretismo e do neoconcretismo bem como nos anos noventa com a vigésima quarta Bienal de São Paulo (cf. Bachmann; Carrillo-Morell; Masseno; de Oliveira, 2021). As leituras de Oswald de Andrade continuam na virada do século. Sua obra abre diversas temporalidades do futuro ao identificar uma crise no messianismo e uma virada do patriarcado sobre o matriarcado. Esses são traços de um choque de civilização e de cultura que sobrevivem ao longo de processos colonizatórios.

A força da obra de Oswald de Andrade é pré-póscolonial, chegando a exceder agendas teóricas que absorveram sua obra sob esse prisma. Se pudéssemos renomear a parte mais tardia da sua obra, ela contém não apenas o desenvolvimento do “Manifesto Antropófago” como também levanta camadas históricas. Por exemplo, em “Civilização e dinheiro” Oswald de Andrade observa que “o dinheiro, atomizando o poder, [...] foi o campeão das franquias e liberdades do homem comum no Renascimento” (Andrade, 2021, p. 655). Oswald é um mestre da elaboração de sínteses históricas que, além disso, soube dialetizá-las como ninguém. Esse é apenas uma delas que Oswald de Andrade operou ao longo do breve ensaio citado que, segundo ele, não era uma conferência com pretensão pedagógica e mais “uma ordenação feita para o uso próprio de ideias, conceitos e afirmativas que vivem no ar agitado do nosso tempo” (Andrade, 2021, p. 651).

Uma pena que os manifestos da “Poesia Pau-Brasil” e “Antropófago” não tenham sido suficientemente levados a sério quando foram publicados e talvez esse tenha sido o motor para seus ensaios escritos mais no final da sua vida. Eles desenvolvem inquietações que estão materializadas sob a forma de um texto breve como é de praxe do manifesto em si. Os dois manifestos estão bem editados e anotados. O primeiro com as anotações de Benedito Nunes e Gênese de Andrade e o segundo com as notas de Benedito Nunes. Convém retomar do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”:

Como cada época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala
Andrade, 2021, p. 622).¹

Dos “fatores destrutivos” a “uma nova escala” existe toda uma filosofia da história, esboçada numa perspectiva crítica que ganhará posteriormente o eixo de uma crítica messiânica em relação ao “rotamento dinâmico dos fatores destrutivos” (Andrade, 2021, p. 622). A *crise da filosofia messiânica* é onde Oswald de Andrade dá um salto maior. O texto foi apresentado como tese para a cadeira de Filosofia da Universidade de São Paulo e um dos exemplos pode ser lido no seguinte trecho:

Sören Kierkegaard já havia conduzido para o subjetivo e para o cotidiano a emoção da sua dúvida. Karl Marx reduzira à contabilidade os voos da metafísica alemã. E Friedrich Nietzsche afirmou que o habitat dos grandes problemas é a rua. Na rua, na contabilidade e no dia útil, nesta metade de século, o homem trabalhou sobre o homem. E hoje, pode-se restaurar um velho brocardo da Idade Média – *Philosophia ancila theologiae*. Apenas o último termo mudou, introduzindo-se no vocabulário clássico um barbarismo de boa hora: – *Philosophia ancila sotiologiae* (Andrade, 2021, p. 660).

A rua, a contabilidade e o dia útil são as unidades mais elementares da sociologização do mundo que foram identificadas por Oswald de Andrade ao longo do lento processo de secularização. O mundo se tornou absolutamente sociológico quando o homem reduz a sua percepção de mundo ao próprio homem. Esse “rebaixamento” da teologia à sociologia pode ser retomado a partir de um suplemento antropológico ou antropofágico como escreverá Oswald de Andrade em 1928 no “Manifesto Antropófago”, fato que não ocorre sem uma “rítmica religiosa”. Mas essa dimensão assume uma força processual da transformação do tabu em totem. Nesse sentido, caberia observar as operações mais recentes de leituras de Oswald de Andrade, nomeadamente aquelas praticadas por Eduardo Viveiros de Castro a partir da sua noção de perspectivismo ameríndio que, segundo ele:

¹ No próprio “Manifesto”, Oswald de Andrade precisa a “nova escala”: “Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte” (Andrade, 2021, pp. 623-624). O que impressiona nesta nova escala é que existe nela, *in nuce*, toda uma teoria das imagens que as redimensionam no tempo e no espaço.

[...] 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 (Viveiros de Castro, 2007, p. 129).

A antropofagia oswaldiana não está isolada da “obra incompleta” do seu autor; ao contrário, ela é a força centrípeta e centrífuga que permite um contato direto com o que fora anunciado no manifesto anterior: “a volta ao *sentido puro*” (Andrade, 2021, p. 624). É centrípeta porque existe nela uma compreensão da ação dos fatores destrutivos, nesse sentido, a antropofagia é um vetor cultural e expressa um caráter bem mais material; sua dimensão centrífuga estaria na própria “rítmica religiosa”. O breve modo de situar a antropofagia oswaldiana por esse viés não tem por objetivo simplificá-la por um processo físico-matemático, mas muito mais para se servir de uma das partes do próprio manifesto que é a seguinte: “Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (Andrade, 2021, p. 629). Por mais que tenha existido uma realidade concreta do manifesto e que existam nela críticas a companheiros de geração, Oswald de Andrade soube situar o conflito entre o mundo não-datado contra a capa matemática que o cobriu ao longo dos mais diversos processos históricos que legitimaram a autenticidade do homem. Em “o antropófago”, ele detalha:

O progresso das ciências naturais, a ascensão das ciências chamadas exatas, as descobertas, os inventos e as expedições que vararam a terra e procuram varar os abismos, do céu e do solo, tudo soma na direção do conhecimento do homem e da sua autenticidade. Esse movimento se escalou desde o século XVI até o século XX em dominantes que tomaram as seguintes denominações: Renascimento e Humanismo do Progresso no século XIX (Andrade, 2021, p. 705).

É ainda a partir desse conflito de mundos e de processos históricos que mais se assemelham a uma locomotiva ideológica da autenticação do homem que vai do renascimento ao progresso. Nesse conflito de mundos, um deles venceu: o mundo das “religiões de meridiano” (Andrade, 2021, p. 629), o mundo da técnica e do capitalismo no qual sobrevive o messianismo. No período em que escrevia suas reflexões sobre o messianismo e o matriarcado, Oswald de Andrade era um leitor de Roquette-Pinto e Rondon. Em “Ainda o matriarcado”, ele escreve:

Nem a exogamia, nem o parentesco, nem o totemismo foram abordados pelos homens privilegiados que palmilharam a nossa terra índia, ainda virgem nessa hora. Só depois da criação das universidades é que se começa a compreender aqui quanto haveria de útil e precioso nesse primeiro contato com o primitivo (Andrade, 2021, p. 792).

É nessa referência à universidade, lugar que ele poderia ter ocupado, que existe uma referência à sociologia, à antropologia e à etnologia, campos de saber que, para Oswald, também exerceram um papel fundamental em termos de um vocabulário capaz de lidar com os limites de uma estrutura “autêntica” do homem. Nesse sentido, a figura do antropófago atuou – e atua – como uma resposta ou uma vacina, como se pode ler em um dos fragmentos do manifesto de 1928: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade de vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões do meridiano. E as inquisições exteriores” (Andrade, 2021, p. 629). A reunião dos escritos de Oswald de Andrade em um único volume, o de número 37, da coleção *Archivos*, é um passo decisivo e fundamental para manter esse horizonte da utopia antropofágica naquilo que ela tem de fulgor e de imprevisibilidade.

No que concerne ao segundo tomo da *Obra incompleta*, convém ressaltar que nele estão coletados estudos fundamentais sobre Oswald de Andrade, dos mais conhecidos como os de Haroldo de Campos, “A recepção estética de Oswald de Andrade”, passando por Renato Cordeiro Gomes, que focaliza a análise de *O santeiro do mangue*, e o incontornável estudo de Benedito Nunes, “Dois manifestos e um só primitivismo”. Ampliando o panorama crítico combinado com observações mais reticulares, o volume apresenta textos de Nicolau Sevchenko, Vinicius Dantas, Silviano Santiago, Maria Augusta Fonseca, Eduardo Subirats, João Almino, Leyla Perrone-Moisés e Jorge Schwartz. Diante de uma perspectiva tão diversa, a seção subsequente intitulada “retratos” apresenta um Oswald cubista, isto é, o retrato de um autor todo composto de dobras. São textos-documentos assinados por Guiseppe Ungaretti, Albert Camus, Carlos Drummond de Andrade, Vera Maria Chalmers, Roger Bastide, dentre outros.

O ensaio de Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, é fundamental para reposicionar Oswald de Andrade não pela sua “pouca seriedade”, mas pela força do *ethos* da sua alegria. Segundo Perrone-Moisés, “Oswald é cheio de energia, de entusiasmo e de graça. Isso faz uma exceção mundial”. E continua:

Os grandes escritores do século XX não são, em geral, alegres e bem-humorados. Refiro-me à alegria como *ethos*, e não apenas como humor, traço genérico e estilístico. Diante das tragédias do século, que se distinguem por terem atingido proporções maiores e sobretudo por serem de conhecimento geral do planeta, não é fácil manter a alegria (Andrade, 2021, p. 1052).

É por esse difícil resultado de uma prova dos nove que a obra de Oswald de Andrade afirma a vida, mesmo diante das maiores dificuldades pelas quais o escritor passou nos últimos anos. Outra exceção que não faz regra é Ungaretti. Ambos partilham um *ethos* da alegria ao qual se referia Leyla Perrone-Moisés.

Ungaretti assinou o prefácio da edição italiana de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Ele escreveu: “o selvagem significou para Oswald o que Confucio significava para Pound: a visão de uma nova moral não-cristã e de uma nova linguagem direta, ideográfica”² (Andrade, 2021, p. 1187). Nessa sentença ecoa não apenas a memória de um diálogo com Décio Pignatari sobre a obra de Oswald de Andrade, mas a própria vida do autor de *L'allegria* no solo brasileiro. Ungaretti escreve:

Mas Osvaldo é Osvaldo na poesia dita em verso, como ele costumava praticar. Esses são momentos tirados dos antigos cronistas que em seus diários seguiram os primeiros passos dos europeus no Brasil, enquanto iam com suas lâminas para esculpir as árvores das quais a escorria borracha, ou para extrair aquela madeira de tintureiro que chamávamos pau-brasil³ (Andrade, 2021, p. 1187).

Entre a borracha e a pigmentação vermelha, Oswald de Andrade faz da poesia matéria-prima assim como a antropofagia também segue um percurso semelhante: matéria-prima para o pensamento que encontra sempre uma aderência diferente a depender da época em que é lido. Nesse sentido, não são propriamente obras-primas que um leitor vai encontrar – muito embora a obra de Oswald de Andrade seja um grande acontecimento na literatura brasileira –, mas matérias-primas para a poesia e para o pensamento.

² Na edição brasileira, o texto foi publicado no original, em italiano: “il selvaggio significò per Osvaldo ciò che Confucio significava per Pound: la visione di una nuova morale non cristiana e di un nuovo linguaggio diretto, ideogrammatico” (tradução nossa).

³ No original tal como foi publicado na edição brasileira, lê-se: “Ma dove Osvaldo è Osvaldo è nella poesia detta in versi, fatti come da sempre si usava fare. Sono momenti ripresi dagli antichi cronisti che nei loro diari seguivano i primi passi degli europei in Brasile, mentre andavano costoro con le loro lame a incidere gli alberi dai quali colava il caucciù oppure a scorticare quel legno da tintori che chiamavamo il pau-brasil” (tradução nossa).

Reeditar Oswald de Andrade vai além das efemérides. Muito ainda está por vir ao longo das leituras de suas obras. No entanto, não são apenas as efemérides que irão incluir definitivamente Oswald de Andrade numa posição canônica ou retirá-lo totalmente desta possibilidade. A sua obra possui a maturidade para ocupar um espaço ambivalente. Essa *inconstância* faz com que a sua obra encontre uma forte homologia com tudo o que ele pensou e em cada época que ele o fez, mostrando que não se pode agarrar-se a identidades definitivas. Com todas as suas contradições, Oswald de Andrade encarna devires utópicos. Sua inconstância é sem distração. Para lembrar um dos fragmentos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta do vosso destino” (Andrade, 2021, p. 620). Oswald não partiu na direção oposta do seu destino e, por isso, sua inconstância se inscreve como um forte ponto de contato com a obra de Eduardo Viveiros de Castro. Oswald de Andrade teve uma alma selvagem. Sua obra tanto é um reflexo quanto acolhe seus estilhaços. Lê-lo nos expõe ao fulgor e à imprevisibilidade de sua obra-vida, cuja temporalidade ainda comporta uma multiplicidade de passados e de futuros que seguem embaralhados nos próprios arquivos da utopia.

Bibliografia

Andrade, O. de. (2021) *Obra incompleta* (dois volumes). Org. Jorge Schwartz. Coleção Archivos. São Paulo: Edusp.

Viveiros de Castro, E. (2008). *Encontros*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Bachmann, P.; Carrillo-Morell, D.; Masseno, A.; Oliveira, E. de. (2021). *Antropofagias! Um livro manifesto*. Berlim: Peter Lang.

**Fora do
lugar**

Denilson Baniwa: Desmontagens da paisagem colonial

Texto de Eduardo Jorge de Oliveira

Universität Zürich

• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

Trabalhos de Denilson Baniwa

• denilsonbaniwa@gmail.com

• www.behance.net/denilsonbaniwa

doi [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2022.e978](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e978)

A seção *Fora de lugar* traz a obra de Denilson Baniwa (Barcelos, 1984). Do Rio Negro a Niterói, o percurso do artista vai além dos deslocamentos geográficos, pois sua obra articula níveis históricos em duas velocidades: a primeira vem de um vasto processo colonial que existe ao longo dos séculos com práticas que não se esgotaram com o surgimento do Brasil como um Estado-Nação; a segunda vem de um protagonismo indígena nas artes brasileiras, rompendo com o espaço de representação indígena que foi romantizado na própria da história das artes e da literatura. Vindo do povo Baniwa situado na região do Rio Negro, na Amazônia, o artista reelabora o vocabulário *moderno* adquirido no país que, em processo de modernização, é pleno de assimetrias nas quais se incluem uma série de equívocos raciais, cuja finalidade perpetua uma hierarquia racial extremamente verticalizada.

Os gestos de Baniwa reagrupam os elementos da paisagem colonial através de colagens e de montagens, cuja combinação técnica envelhece o próprio gênero como aquele tratado, por exemplo, nas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Em *O antropólogo moderno, já nasceu antigo*, de 2019, Baniwa retoma a clássica posição do “nativo” na posição de informante ao estrangeiro que escreve o que ouve. O artista altera a sobriedade colonial da célebre gravura em questão: “Sábio trabalhando em seu gabinete”. Essa cena infinita da transcrição “etnográfica” e de transferência cultural parece encontrar o seu termo na colagem do artista. Com uma colagem, o artista interrompe o fluxo histórico da imagem. Trata-se de procedimento que substitui a *Weltanschauung*, isto é, uma representação do mundo na sua dimensão cartográfica e na recolha de

objetos e informações, por uma crítica do conhecimento etnográfico e de gabinete. A crítica do artista não dispensa nem mesmo os protagonismos do próprio modernismo brasileiro que encontram em Oswald de Andrade e Mário de Andrade, seus nomes mais representativos. Uma de suas pinturas mais polêmicas, a cabeça de Mário de Andrade está posta em um cesto junto de uma edição de *Macunaíma*. Em um primeiro momento, a imagem marca um ritual crítico ao modernismo. Junto a essa crítica existe uma ligação profunda com uma tradição que se devora, a mesma que foi elaborada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral posteriormente sob o signo do antropófago. É por esse viés que a obra de Denilson Baniwa propõe uma meta-antropofagia ou, ainda, uma antropofagia da antropofagia. Suas colagens agem sob o signo de uma devoração da devoração.

Ainda no espírito da colagem, Baniwa faz uma *assemblage* de espíritos, marcando nas suas imagens uma paronímia visual. É ainda numa prancha de Debret que Baniwa sobrepõe outras corporeidades coloniais, uma mais situada na vanguarda no corpo de uma dançarina, e outra mais tradicional na imagem de um explorador que imita os movimentos ameríndios, completamente alheios ao seu corpo. O efeito de estranhamento vem do próprio ato de desmontagem de uma paisagem exótica no olhar dos antigos viajantes. O estatuto *selvagem* da colagem produz deslocamentos de uma civilização a outra: a imagem se torna um lugar de captura que desmonta a hierarquia de uma história contada através de séculos. Nesse sentido, a obra de Baniwa se junta a uma rede de artistas dos mais diversos povos e nações indígenas que jogam com o repertório do selvagem representado nos signos civilizados. Ele inverte o civilizado com o vocabulário cinematográfico de filmes que retratam vidas extraterrestres. Nesse jogo, os civilizados são os alienígenas. É comum ver na sua obra parte desses objetos e de corpos alienígenas, naves espaciais, abduções e representações intergalácticas. Eis, o universo galáctico da colonização que recebe, pelas imagens de Baniwa, um retorno decolonial. Ainda nessa *assemblage* espiritual, existe um modo de redimensionar as cosmovisões para o campo artístico. Ao seu modo, o artista baniwa se serve de técnicas xamânicas para alterar o fluxo de imagens do mundo colonial e pós-colonial no qual ele está inserido. Na sua obra, a história é objeto de pastiche porque foi essa mesma história que serviu para delimitar e organizar da imaginação sobre povos que não estavam nela incluídos. Diante de suas imagens, fica a pergunta se somos capazes de reimaginar concretamente outra possibilidade dessa história.

Com isso, um outro protagonismo é reivindicado. Não o dos milhares de corpos e de crenças que foram devastados pela ideia fixa de uma descoberta de um continente, mas sim o do uso e domínio técnico das imagens fixas e em movimento que marcam um momento que ultrapassa as operações decoloniais, pois são gestos contracoloniais. Baniwa não hesita em situar nas suas colagens e montagens esses monstros e alienígenas mencionados, seguindo uma referência do universo do cinema americano aliada a uma estética dos quadrinhos. Estaria ele relendo o próprio Oswald de Andrade a contrapelo que no próprio manifesto antropológico escreveu: “o cinema americano informará”. E nas suas palavras de Denilson Baniwa: “Transformar o descobrimento do Brasil em invasão alienígena, foi o modo que encontrei de contar a construção colonial deste país.”¹ Nessas colagens há também uma sobreposição de símbolos, como a imagem do uso do arco e flecha combinada ao ícone da conexão da internet via wi-fi. Próxima da montagem, os dois símbolos sobrepostos em *Arqueiro digital*, de 2017, produzem um terceiro sentido, a saber, o de uma conexão permanente com o mundo natural e sobrenatural vindo de um saber xamânico e ancestral que são para vários povos as duas fontes da mais alta tecnologia.

¹ Entrevista publicada na Revista Zoom, <<http://obind.eco.br/2021/05/20/folha-de-s-paulo-ficcoes-coloniais-denilson-baniwa-na-nova-edicao-da-revista-zoom-do-instituto-moreira-salles/>> (último acesso em 18/06/2022).

Imbuído de gestos próximos ao do indígena com arco e flecha, o artista é certo nas suas composições. Baniwa libera xamanicamente os animais pela cidade. A referência ao xamanismo é apenas para situar os trânsitos entre mundos operados pelo artista que organiza a *hybris* de uma circulação entre mundos em pinturas, em colagens, em performances, em filmes. Prova disso é o seu “lambe-lambe” *Yawareté* que ora circula sob a forma de grandes cartazes, ora como pintura em muros. A ocupação do espaço público ganha uma forma animal da onça. Sua geometria interna também não deixa de experimentar uma dimensão xamânica das formas. Por essa gramática visual, o espiritual e o material se condensam nas imagens que pedem passagem pela sua selvageria construtiva e desconstrutiva de modelos urbanos que excluem uma imaginação advinda dos povos da floresta.

É por essa imaginação desconstrutiva que o artista revisita a cultura ocidental no que poderia ser chamado de uma arte de descolonizar os rostos. A intervenção *Tupã salve a cacique* faz referência à canção iconoclasta do grupo punk Sex Pistols: *God save the Queen*. Com livre trânsito pelos quadrinhos e pela música punk, Denilson Baniwa pinta o rosto da rainha da Inglaterra de urucum, saudando-a, não sem ironia, de cacique. Essa piada-visual muito bem executada pode até não terminar com as seculares tentativas de educação indígena no âmbito da civilização ocidental, mas ela mostra que enquanto houver índio neste mundo, outra imaginação é possível.





3

Comodato



MARCO BASSO
2012

4

Danse des selvagem



DANSE DE SAUVAGES DE LA MISSION DE S^r JOSÉ.

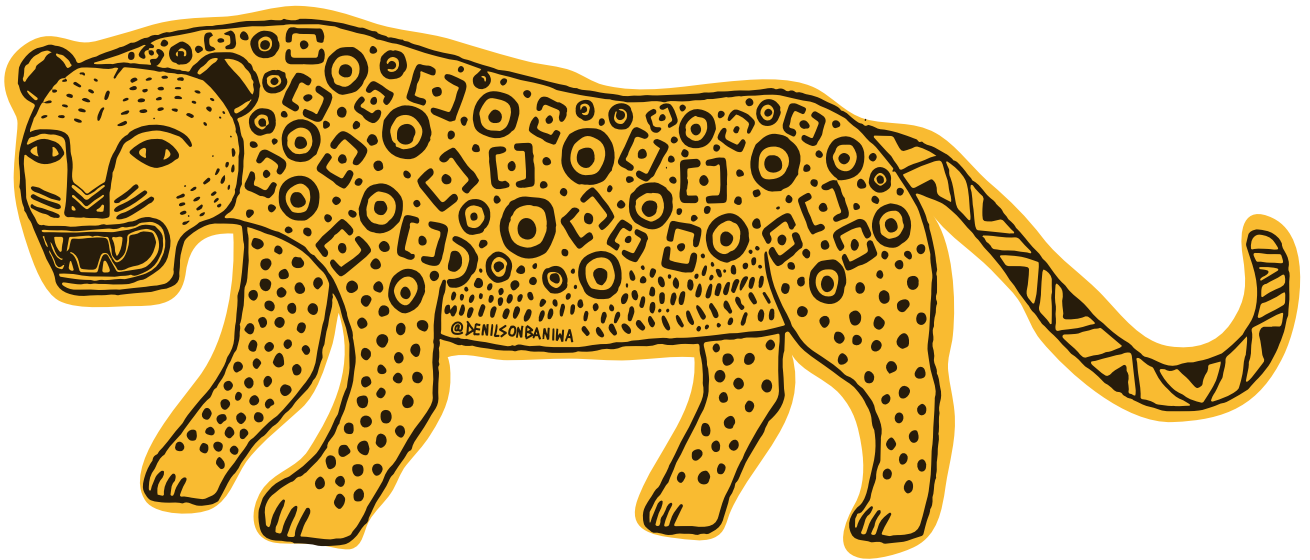
O antropólogo moderno já nasceu antigo



O antropológo moderno, já nasceu antigo.

6

Yawareté



Entrevista

“Ainda temos muito que descobrir e se divertir”: uma entrevista com Chacal

Conduzida por André Masseno

Universität Zürich

• andre.masseno@rom.uzh.ch

Ricardo Chacal

• ricardo.chacal@gmail.com

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2022.e979>

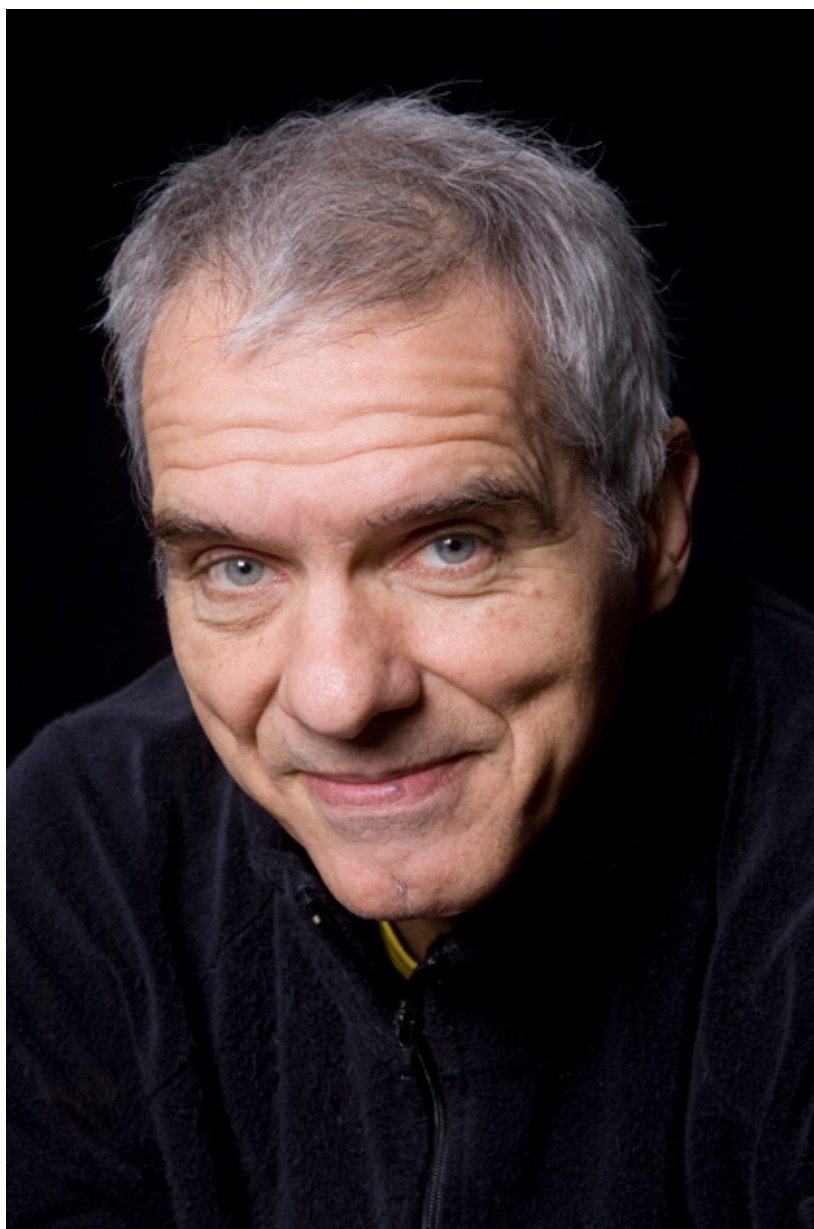


imagem 1
Ricardo Chacal.

A produção de Ricardo Chacal é notória por expandir o entendimento convencional de poesia e da figura do poeta no espaço público. Desde a sua estreia no âmbito da contracultura dos anos 1970 até os dias de hoje, quando a sua poesia habita e dialoga com os meios digitais, Chacal vem revisitando e refazendo de forma incansável o seu fazer poético. É inegável o investimento recorrente na ressignificação de sua figura como poeta na arena pública, partindo de um entendimento peculiar da fisicalidade e de uma relação íntima entre arte e vida. Palavra, voz e corpo se confundem e se recriam; a práxis poética adquire formas diversas, transformando-se em um jogo que ativa tanto os corpos do poeta e de seus leitores. O espírito da descoberta e do divertimento – a atitude de “ver com os olhos livres” tal como aspirada por Oswald de Andrade – atravessa e constitui o modo como Chacal encara o fazer/viver a poesia. Na entrevista a seguir, Chacal nos convida a percorrer as tramas de sua trajetória ímpar, refletindo acerca dos projetos de ontem e hoje e os possíveis rumos da poesia na era atual.

* * *

LL: Como sabemos, este primeiro semestre de 2022 está marcado por uma série de eventos, conversas e publicações em torno dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Uma revisita ao legado modernista faz-se presente e imagino que esta discussão, em algum sentido, deve ressoar em sua trajetória como poeta, pois é sabido a importância que tem para você a figura de Oswald de Andrade. Você poderia nos contar um pouco sobre o primeiro impacto que lhe causou a obra oswaldiana, quando e como isso ocorreu e os possíveis atravessamentos deste impacto em sua produção?

RC: A primeira vez que li Oswald foi em 1970, um livrinho da coleção nossos clássicos, da editora Agir, com excelente introdução de Haroldo de Campos. Haroldo apresentava cada uma das múltiplas veredas de Oswald: o verso, a prosa, o teatro, os manifestos político-poéticos. Isso ajudou a melhor degustar o antropófago. Era o que eu buscava: a síntese, o humor, a crítica literária e política. Amor/humor é o poema síntese da sua obra. Um poema logo, um poema visual. Me ensinou que o autor não deve subestimar o leitor e sim fazê-lo coautor do poema. Para quem vale a pena, não é preciso explicar o poema.

LL: E como se deu o seu encontro com a poesia de Carlos Drummond de Andrade? Este aspecto é pouco mencionado, e parece que isso se deu antes do encontro com a obra oswaldiana...

RC: Sim. Veio no colégio André Maurois, onde fazia o clássico. Foi “Romaria”, poema pinçado de uma antologia escolar. Foi a primeira vez que gostei de um poema. Eu gostava era das canções em que o poema vinha embalado. Mas desacreditava do soneto e formas fixas que não correspondem ao grovelinho do pensamento. Deve ter sido em 68/69. Gostava do jeito afetivo que Drummond pintava Jesus, que indiferente aos homens, *dorme sonhando com outra humanidade*. Nesse momento, poderia ter me aprofundado mais no poeta mineiro, mas a contracultura me levava na direção de rock, da psicodelia, do carnaval. Era meio piloto de provas da indústria química. Assim falava Carlos Castañeda.

LL: De que modo você entrevê a leitura dos dois Andrades (isso sem mencionarmos o Mário de Andrade) para a geração de poetas que despontavam nos anos 1970? Em retrospecto, como você via este debate naquele contexto e como o vê no momento atual?

RC: A poesia carioca nos anos 70 era uma colcha de retalhos. Dentro do saco de gatos que era a poesia marginal, cabiam vários caminhos. Dos modernistas ao rock, passando por João Cabral de Melo Neto, os tropicalistas e os Andrades. Da grandiloquência do poema engajado ao engraçado do *koan* minimalista. E era assim que tinha que ser. Instinto de sobrevivência diante do pelotão de fuzilamento. Entre os grupos havia diferenças, mas não divergências que abrissem nosso flanco. Num momento em que a macropolítica implodia sob a sutileza micropolítica do discurso marginal, o poema era nossa arma para participar daquela cena sinistra, de muita repressão, prisão, tortura e morte. E ali se criava, a contragosto de alguns, à contrapelo da ordem do dia, o lendário “poemão” coletivo, ao qual Cacaso se refere, vivência que a muitos frequentava: o terrorismo do governo militar, o vivo da revolução moderna, o solo tropicalista, o sol do rock antropofágico. Hoje o fascismo volta disfarçado em fundamentalismo cristão e a destruição de todas as conquistas trabalhistas para o bem estar social, de todas as conquistas existenciais para amortecer o impacto letal do convívio. A palavra perde a potência, depreciada no vasto mercado de iguarias *big tech big pharma*. Tudo que não é produto desvanece no éter. O processo da vida se torna invisível. Não convém ao capital, que se alimenta do presente, tempo preciso que o predador precisa para consumir a presa. Vivemos condenados ao presente e a palavra se perde em solilóquios sobrepostos. Os poetas se dividem em vários grupos e pouca interação. O frenesi digital ajuda na produção e distribuição dos livros, mas criam uma nova velocidade de percepção, mais inclusiva e mais atraente que a palavra no papel. O poema deve sair de seu casulo e interagir mais com esse meio para se espalhar.

LL: Em relação à sua produção poética, é interessante como você amplia a definição de “ser poeta” pelo modo que conjuga as relações entre escrita, performances vocal e corporal, além de se dedicar a ações culturais que tradicionalmente não são relacionadas à figura do poeta e aos modos de fazer e viver a poesia. Neste sentido, como você se confronta com o fato de “ser” poeta e de “fazer-viver” poesia?

RC: O poeta é um cara que se comunica com palavras. Comunica o quê? A vida que ele percebe passando diante de seus sentidos, vibrando em cada mínima molécula de seu organismo. Acho que o poema traz em si a forma aleatória como o poeta percebe o mundo e a habilidade que ele tem com a palavra, adquirida no ato de ler e escrever. Esse poema resume isso:

EXP
 mal vc abre os olhos
 e uma voz qq vem lhe dizer
 o q fazer o q comer
 como investir
 todos querem se meter
 numa coisa q só
 a vc compete:
 viver a sua vida
 deletar, destruir, detonar
 esses atravessadores
 a vida é uma só
 e o mais confiável
 é sua experiência direta

não terceirize sua vida

viva viva viva
 essa é a sua vida

Até entrar para a Escola de Comunicação – ECO – da UFRJ, em 1970, aos 18/19 anos, minha experiência era mais com a contracultura e a psicodelia. Livros, só Guimarães Rosa. Poesia, uma romaria aqui, outra ali. Mas já sabia que minha vida estava atrelada às letras. Era esse meu prazer. Quando entro na faculdade, me deparo com a Linguística, Saussure, Roman Jakobson. Para um cara que gostava de ler e escrever era uma descoberta fenomenal. Fora de universidade era Waly, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e o rock. Era a contracultura e maio de 68 ainda vigorava. Veio a leitura de Oswald de Andrade e da poesia concreta. Tudo isso se somando na cabeça de um aprendiz de poeta. Quis juntar tudo, mas quase fico entredado por querer explicar cada

verso através dessas teorias ainda e sempre mal digeridas. Tenho muitas deficiências como poeta, mas mergulhei fundo na conjugação arte/vida. Decifra-me ou devoro-te, gargalhava a poesia. Formei uma turma de argonautas para navegar nesse misterioso mar. Passei da arrebentação graças ao apoio de algumas comunidades interpretativas como o Grupo de Biopoética, algumas antologias de renome e outras escolares e apoio e críticas de poetas como Waly Salomão e Cacaso. Mas a sede ainda é muita. Voltei aos estudos agora em 2016, quase meio século depois de ter me formado na ECO em Editoração e Teoria da Informação em 77. Queria agora, mais aprumado na vida, voltar àqueles estudos. Fui fazer o mestrado em letras na PUC. Me decepcionei. O velho estudo de Linguística caiu em desuso. As funções da linguagem de Jakobson saíram de moda. É o tempo dos estudos culturais, que se entrujam numa área alheia a seus propósitos, o de identificar o fato poético, apesar da excelência de uma Josefina Ludmer e sua literatura pós-autônoma, tirando as letras do seu foro de classe privilegiada, trazendo a horizontalidade das redes sociais, buscando ler o mundo contemporâneo. O ensino de poesia nas universidades ainda se guia pelos velhos padrões de versificação com ênfase no poema-forma. E eu pensando e fazendo um poema-força onde a vida vem junto, onde o descartável é apenas um reflexo da vida como ela é. Por isso trabalho poema/voz/corpo em eventos onde convoco a juventude com olhos livres, a fim de experimentar em ato. Ainda temos muito que descobrir e se divertir. O poema-força traz a vida, o momento, o corpo, a voz, para dentro da roda. É mais víscera que cérebro.

LL: Como se relacionam a palavra falada e a experiência corporal na sua maneira de encarar o fazer poético? Em suma, qual é a importância do corpo, dessa “presença acintosa” tal como você o menciona ao falar sobre a poesia dos anos 1970 em seu livro *Uma história à margem*?

RC: O corpo na poesia é capital. A presença, criar em ato, o corpo com seu feixe de percepções por segundo. Tudo vertendo em devir vida plena. Em performance, a atenção no texto, sua entonação, seu ritmo, se conectar à cena, o visual, o respirar junto com o público. Um encontro de corpos produzindo signos que emitem/receptam. Código Morse, ponto-traço, vertiginosa codificação decodificação, operando junto num todo único de invenção fremente. Percebendo a potência da invenção e a necessidade de alguma referência para a invenção não virar ruído, o poema para o performer é escrito num palco vazio, não numa página branca. O poeta que não interage com um rato em chamas, de repente cruzando o palco, está fazendo hora extra. O bit marcando a cena negligencia a força do silêncio. Rato em chamas desmonta a cena e será sempre bem-vindo nas performances.

LL: O seu fazer poético, ademais, é marcado por uma experiência da oralidade, como se convidasse uma leitura do poema em voz alta, ou melhor, a sua performance. Seus poemas evocam uma relação saborosa com a linguagem poética e que expande os limites da palavra escrita. Um exemplo é o poema “Uma palavra”, incluído no livro *América* (1975):

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
uma palavra maldita é uma
gravada como gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa

Gostaríamos de escutar um pouco mais de você sobre esta relação de (não)saber/sabor que se desprende de sua poesia, e seu contato íntimo com a oralidade.

RC: Esse é um poema sinestésico, agrega os sentidos. Você pode perceber com os olhos, o ouvido, íntimos de tato e olfato. Aí você saca que ele está dizendo e fazendo a mesma coisa no mesmo texto. Da palavra à música, do som ao sentido. Racional tribal. Primitivo futurista. No poema, tudo que você puder dar à luz, mostrar para diversos sentidos, é louvável. Tudo é o corpo e suas sinapses atravessado por mil e uma transações. Nada é, nem sentido tão somente, nem tampouco só o som, como não é a textura da pele do papel. Bilhões de microrganismos, patógenos ou não, coabitam nosso quarto e nós, vivemos nesse consórcio de muitos sóis. Não há armadura, túnica inconsútil, que nos blinde dos acasos, onde uma reta será sempre uma reta, até o ponto final. Assim corre o *enjambement* crioulo sem régua ou compasso. Dodecassílabo acentuado na quarta, na sétima e na décima, joguei no macaco, deu zebra. Na real, tudo é roleta, catavento, biruta, vibrando para onde o vento vai. Fui.

LL: Em 2016, você esteve na Suíça, mais precisamente no Cabaret Voltaire, onde apresentou, junto com alguns célebres poemas de sua safra, a série *Os bichos*, que investe em um estado performático (e podemos dizer poético?) do corpo. Pode nos contar um pouco sobre esta série, como ela abre novas diretrizes na sua produção poética e como foi a experiência de apresentá-la no Cabaret Voltaire?

RC: Foi uma alegria me apresentar no Cabaret Voltaire em 2016. Conhecer a Universidade de Zurique, viver um pouco essa cidade. Se fosse cem anos atrás, teria feito só “os bichos” porque é a novidade maior no meu

trabalho e teria melhor recepção. Talvez “mago magu” por estar num cabaré. Mas os poemas da parte inicial do show saíram. Entraram por uma certa acomodação acadêmica, que ainda considera o poeta aquele que faz versos. Meu bestiário é uma reação a essa ideia. Um poema, uma canção, uma mímica, uma dança, são gestos expressivos. Fazer um poema sem palavras que seja percebido como poesia ou dê um nó na cabeça de quem se guia pelo lugar comum, é o que busco agora. São muitos anos escrevendo, falando, performando palavras. Ficou previsível. Nesse momento de total perplexidade, acuados, amedrontados com a real possibilidade do fim da espécie, quero experimentar o que ainda não experimentei. O corpo é o centro de tudo: dos sentidos, da nossa orientação pelo planeta. Direita e esquerda só existem em relação com nosso corpo. A palavra nos atira longe em busca de entendimento. O corpo em cena quer ser ouvido. Em silêncio. Um gesto, uma piscada, um rastejar, é o suficiente para colocar em movimento a máquina interpretativa. Como o poema.

LL: Ainda nestas relações entre poesia e corpo, podemos em certo sentido afirmar que, na sua contínua afirmativa de um pensar coletivo sobre a cultura dentro do Rio de Janeiro (sem contar os projetos que você participou em todo Brasil e no exterior), você sempre contribuiu para uma experiência expandida da poesia. Um exemplo é a criação do Centro de Experimentação Poética, o CEP 20.000, um evento que acaba de completar 32 anos e que continua atraindo a atenção da cultura carioca pela forma democrática que tantos poetas e artistas de diversas gerações são por ele acolhidos. Como você entrevistê esta dinâmica do CEP 20.000 e em que medida ela evidencia uma relação entre poesia e coletividade?

RC: O CEP 20.000 é minha utopia de bolso. Tenho imenso prazer e uma necessidade vital, de perceber quem está chegando, sem os vícios e ademanos da vida literária. Me alimento desse estágio embrionário do poeta e do poema. O início do processo. Escrevi minha dissertação de mestrado sobre o CEP. O que me interessa mais, são as relações que se criam a partir do contato e da vivência das pessoas. Não o produto ainda descosturado, mas o processo, a energia vital se espalhando naquele espaço experimental. O CEP é um Cabaret Voltaire longevo no cú do mundo. Escrevi a partir de textos de Suely Rolnik, psicanalista e curadora de artes brasileira, a partir de conceitos de Deleuze e Guattari. O trabalho chamou-se “CEP 20.000, um corpo que vibra”. Apesar da excelente orientação de Helena Martins, foi difícil de realizar. Falar sobre um corpo que vibra, sobre o CEP, numa instituição jesuítica, onde em cada sala há um cristo crucificado, foi osso duro de roer.

LL: Há um certo tempo você vem habitando as redes sociais com experimentações poéticas. No Instagram, por exemplo, você vem propondo um jogo poético bastante focalizado nas relações entre palavra e visualidade:



imagem 2

Posts poéticos na conta de Instagram de Ricardo Chacal (@ricardo.chacal).

Quais são as possibilidades encontradas neste contexto virtual? O que você vem percebendo com esta forma poética de habitar tais redes?

RC: Sempre me interessaram os meios de comunicação. Trabalhei em rádio, editei jornais e revistas de arte/cultura, cresci vendo televisão e agora arranco os cabelos tentando entender as possibilidades e os efeitos da era digital em nosso corpo. Estamos condenados ao virtual. Então que ele nos permita criar também como acontece em qualquer mídia. Sou McLuhiano de primeira hora. Ele diz que um novo meio de comunicação é ocupado primeiramente com a fala da anterior. Assim foi a televisão com o rádio e tem sido a mídia digital com a TV. Para ele, a TV atingia o sistema nervoso central, não só os olhos, como o cinema e os ouvidos, como o rádio. Onde o meio digital se concentra? Provavelmente no corpo todo. Sinestesia absoluta. Acredito que em breve, não teremos mais músicos, escultores, poetas, dançarinos, pintores, em estado bruto e sim artistas que coletam informações e as editam com as ferramentas que as plataformas digitais disponibilizam e as anexa ao corpo. O mix

entre presença / bits & bytes, numa exposição permanente, em busca de *likes* e *comments*. Mas como não sou futurólogo ou algo que o valha, mergulho no processo e me divirto, hedonista, como se não houvesse amanhã.

LL: No final de 2021 você lançou *Brotou Capivara* (ed. Zazie), após seis anos sem publicar um novo título. Como se deu a criação deste livro? Além disso, algumas matérias assinalam como se fosse “uma volta” aos livros, como se este tempo sem uma publicação nova fosse uma lacuna, ou uma espécie de hiato, na vida do poeta. Sendo assim, como você analisa esta relação entre poesia e mercado editorial?

RC: Essa é uma longa conversa. Uma tarde encontrei um casal de capivaras no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, vizinho à minha casa. Ato imediato, como é comum hoje, escrevi o encontro em mínimas palavras e publiquei no Facebook. Resultado imediato: muitos *likes* e comentários. Continuei visitando as capivaras e escrevendo. Isso já me satisfazia. As redes sociais são as mais caóticas e democráticas enciclopédias jamais escritas, filmadas, fotografadas. Então a poeta, professora e editora da Zazie, livros online, Laura Erber, me convidou para publicar. Eu comecei em 71 no mimeógrafo, autoproduzindo de forma independente 100 exemplares do meu primeiro livro *Muito Prazer, Ricardo*. Me interessava fazer essa passagem do analógico ao digital para alcançar de imediato outro público, fora do Rio. De poder enviar para os amigos, amigas, fora do Brasil. Mas o mundo é muito grande e minha vitalidade não é mais a mesma de 50 anos atrás. A Zazie também não tem essa potência toda e ainda faz a travessia para o meio digital. Estamos todos nessa viagem, sonhando que um dia o meio digital, tão inclusivo/expansivo, possa resolver o nosso problema de afeto e comunicação. *Who knows?*

Notas biográficas

Alexandre Nodari

Professor de literatura e filosofia na Universidade Federal do Paraná, e fundador do *species – núcleo de antropologia especulativa*. Pesquisador 2 do CNPq, prepara um livro sobre a Antropofagia de Oswald de Andrade.

André Masseno

Andre Masseno é doutor em Literatura em Língua Portuguesa pela Universidade de Zurique. É professor de português na Universidade de St. Gallen. Mestre e especialista em Literatura Brasileira pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Foi organizador das publicações *Bioescritas/Biopoéticas: pensamentos em trânsito* (2018, com Daniele Ribeiro Fortuna e Marcelo dos Santos), *Bioescritas/Biopoéticas: corpo, memória, arquivos* (2017, com Ana Chiara et al), *Filosofia e cultura brasileira* (2012) e *Para ouvir uma canção: ciclo de conferências sobre a canção popular brasileira* (2011, com Tiago Barros).

Beatriz Azevedo

Doutora em Artes da Cena e mestre em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, USP. Pesquisadora de Pós-Doutorado na UNICAMP Universidade Estadual de Campinas. Autora de *Antropofagia Palimpsesto Selvagem* (Cosac Naify, 2016), “Transmatriarcado de Pindorama” em *Modernismos 1922-2022* (Companhia das Letras, 2022); “Antropófago Manifesto” em *Antropofagias: um livro manifesto!: Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade* (Peter Lang, Berlim, 2021) e *Abracadabra* (Demônio Negro, 2019).

Cristiano de Sales

Professor Adjunto do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação da UTFPR (Curitiba). Licenciado em Letras pela UFSC, mestre e doutor em Literatura pela UFSC. Estuda poéticas modernas e contemporâneas. Escreve poesia. Colabora como crítico com o *Jornal Rascunho*.

Denilson Baniwa

Artista visual, curador e ativista dos direitos indígenas. Suas obras lançam mão da performance, pintura, projeções a laser e imagens digitais, trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as do povo Darí. Como ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários, o impacto do sistema colonial, além de propor reflexões acerca da condição atual do indígena e a valorização de sua cultura.

Eduardo Jorge de Oliveira

Eduardo Jorge de Oliveira é professor assistente de Literatura Brasileira no Departamento de Estudos Românticos da Universidade de Zurique. Ele é o autor de *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras* (Iluminuras, 2018) e *Signo, Sigilo: Mira Schendel e a escrita da vivência imediata* (Lumme Editor, 2019).

Gonzalo Aguilar

Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de Buenos Aires e pesquisador do CONICET. Diretor do mestrado de Literaturas da América Latina na Universidade Nacional de San Martín, UNSAM. Autor dos livros *Poesía concreta brasileira. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traduzido para o português pela Edusp), *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* (2016), entre outros.

Julio Mendonça

Poeta, doutor em Comunicação e Semiótica e coordena o Centro de Referência Haroldo de Campos, na Casa das Rosas. Foi o curador das exposições “Esdrúxulo! 100 anos da morte de Augusto dos Anjos” e “As ideias concretas – poesia 60 anos adiante” e organizou os livros *Poesia (Im)Popular Brasileira* e *Que pós-utopia é esta?*. Publicou o livro *Democratizar a participação cultural* e as plaquetas “De ‘A’ a Zukofsky” e “Poesia, memória e o presente que nos arrasta”.

Pedro Cerdeira

Pedro Cerdeira é doutorado em História Geral pela Universidade de Genebra, como uma tese sobre a administração colonial na Guiné-Bissau e o papel dos intermediários africanos na gestão quotidiana do império. Atualmente é *chargé d’enseignement* no Departamento de História Geral da mesma universidade. É investigador associado do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa e membro da Cátedra Lídia Jorge da Universidade de Genebra. Publicou o livro *A Sociedade Propaganda de Portugal e a Construção do Turismo Moderno (1888-1991)* (Imprensa de Ciências Sociais, 2019).

Rafael Cardoso

Historiador da arte e escritor. Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Instituto de Artes) e pesquisador associado à Freie Universität Berlin (Lateinamerika-Institut). É autor de numerosos livros sobre história da arte e do design no Brasil, séculos 19 e 20, sendo o mais recente *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (Companhia das Letras, 2022). Atua ainda como curador independente. Desde 2020 preside a Comissão contra a censura e pela liberdade de expressão da AICA Internacional.

Ricardo Chacal

Poeta, publicou em mimeógrafo os livros *Muito prazer, Ricardo* (1971) e *Preço da passagem* (1972), dando início à poesia marginal no Brasil. Chacal é criador e produtor do Centro de Experimentação Poética – Cep 20.000 – um acontecimento multimídia mensal, que há mais de duas décadas revela nomes no cenário musical, poético e dramático do Rio. Em 2007 lançou *Belvedere*, suas poesias reunidas, pela Editora Cosac Naify (Prêmio APCA 2008). Em 2010, publicou suas memórias *Uma história à margem*.

208

Tiago Hermano Breunig

Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Tem Bacharelado e Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE



CÁTEDRA
LÍDIA JORGE



CAMÕES
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



Universität
Zürich^{UZH}



Apoio
Joint Seed Funding
UNIGE & UZH

**setembro
outubro
2022**

Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

