

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**GUERRA E POESIA: LUTAS SIMBÓLICAS DO MODERNISMO**

**.Rita Lenira de Freitas Bittencourt**

**Florianópolis, Santa Catarina  
1999**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**GUERRA E POESIA: LUTAS SIMBÓLICAS DO MODERNISMO**

**Rita Lenira de Freitas Bittencourt**

**Dissertação apresentada à Universidade  
Federal de Santa Catarina como requisito à  
obtenção do grau de Mestre em Literatura.**

**Prof. Dr. Raúl Hector Antelo  
Orientador**

**Florianópolis, Santa Catarina  
1999**

**Guerra e Poesia**  
**Lutas Simbólicas do Modernismo**

**RITA LENIRA BITTENCOURT**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

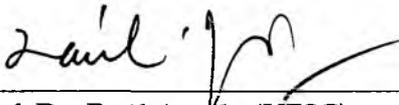
Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

---

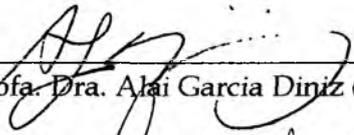
Prof. Dr. Raúl Antelo  
ORIENTADOR

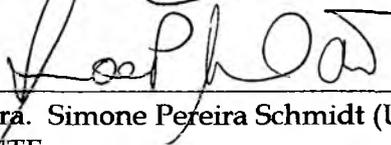
  
Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)  
PRESIDENTE

  
Prof. Dra. Gema Areta (Universidad de Sevilla)

  
Prof. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)

  
Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)  
SUPLENTE

*Para:  
Maria Eloá, Doraci,  
Sabrina,  
Henrique  
e vó Neusa, em memória.*

## Agradecimentos

Agradeço ao prof. Raúl Antelo, por me orientar, com generosidade e delicadeza, nesta difícil e gratificante experiência intelectual, sem perder a paciência ou o otimismo.

À prof<sup>a</sup>. Suzana Scramin, pelo apoio, desde os tempos da especialização, e por ter feito parte da banca de qualificação desta dissertação, o que muito contribuiu para a versão final.

Ao prof. Sérgio Medeiros, por ter feito parte da banca de qualificação, pelos empréstimos e pelas indicações bibliográficas.

Às prof<sup>as</sup> Ana Luiza Andrade, Tereza Virginia de Almeida e Maria Lúcia de Barros Camargo pela agudeza nas avaliações, sugestões e críticas durante a nossa convivência.

Aos colegas e às colegas de curso, especialmente Jefferson, Dilma, Raquel, Eleonora, Eduardo, Rafael, Caco e Renata, pelos momentos de cumplicidade.

Aos colegas de trabalho, da Escola Básica Municipal Osvaldo Machado, de Ponta das Canas, que elaboraram e encaminharam um abaixo-assinado à Secretaria Municipal de Educação, ato que contribuiu para a homologação de uma licença sem vencimentos, o que me permitiu, apesar das evidentes dificuldades, dar continuidade a esta pesquisa.

Às funcionárias do Arquivo da Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina, que me garantiram a obtenção de cópias de microfilme durante a greve da UFSC de 1998.

À colecionadora Marion Helft, de Buenos Aires, e ao Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, da USP, por me possibilitarem o acesso a textos raros.

Às amigas prof<sup>as</sup>. Ivonete da Silva Souza e Márcia Gonçalves d'Ávila, pelas discussões, leituras, empréstimos, presentes e pela colaboração na editoração deste trabalho.

À Elba, pelo auxílio com as gírias em espanhol, e à Anne, pela ajuda com o francês.

Aos Franzoni, pelos cafés e pelo carinho.

Às amigas e aos amigos que, de uma forma ou de outra, me estimularam a concluir esta dissertação.

Aos meus familiares, pelas diversas formas de solidariedade.

## RESUMO

A partir da temática da Guerra contra o Paraguai e com o intuito de localizar, no momento da construção política das nacionalidades da região, os indícios de outra guerra, a nível intelectual e simbólico, que se desenvolveria, alguns anos depois, com o advento das vanguardas, pretendemos captar, neste estudo sobre “Guerra e Poesia”, os usos que a prática modernista fez dos corpos e das vozes populares, bem como as subversões lingüísticas e espaciais propostas pelos artistas, consideradas como estratégias que sustentaram o confronto entre o velho e o novo, base do teatro agônico com o qual trabalhamos e no qual se definiram pelo menos duas direções: o de uma dicção que caminhou no sentido de acomodar-se a uma proposta institucional e fundar o Estado Moderno, e o de outra que, por manter-se num espaço de exterioridade, constituiu um tipo nômade e “sem-terra”.

Sintetizamos algumas teorias contemporâneas que se relacionam à “guerra de escrituras”, marco inicial do imaginário moderno para boa parte dos teóricos da literatura e da linguagem. Em seguida, empreendemos uma investigação, através da produção poética e pictórica, das estratégias assumidas pelos modernistas na construção da sua identidade como movimento artístico e na construção da identidade nacional como direcionamento político: ouvir a voz popular, falar a identidade modernista e ver os imaginários de nação. Investigamos, também, os usos e representações dos dispositivos artísticos de guerra: a língua, o verso e a produção plástica. Montamos, finalmente, uma “Antologia da Guerra”, na qual transcrevemos alguns mitos indígenas, todos os poemas analisados e as obras pictóricas com as quais nos defrontamos ao longo deste percurso.

## **ABSTRACT**

Starting from the subject of the War against Paraguay and elaborating textual analyses to localize representations of another war, at an intellectual and symbolic level, that was developed some years later with the advent of the vanguards, this study tries to understand the use that modernists poets and painters of South America made of popular bodies and voices, as well as their linguistics and plastic forms of subversion. The confront between different kinds of experience occurred in two directions: to a diction that constructed the Modern State's language and to another that became a "landless" condition, as a nomad art's speech.

We made a comparative study of contemporary theories about war in relation to the initial mark of the modern imaginary: a metaphoric "writing's war". After, we developed an investigation, across the poetical and pictorial production, about the strategies used by the modernists to the construction of their identity as an artistic movement and to the construction of national identity as a political direction: to hear the popular voice, to speak the modernist identity and to see the imaginaries of nation. We also investigate the uses and representations of artistic dispositives of war: the language, the verse, the plastic production and finally define a "War Anthology" in which we transcribe all of poems, texts and pictures analyzed.

## SUMÁRIO

1. PRIMEIRAS ANOTAÇÕES.....	01
2. TEORIAS DE BELONA OU DA MODERNIDADE .....	07
2.1. Aspectos Gerais .....	07
2.1.1. John Keegan e o conceito de <i>guerra moderna</i> .....	07
2.1.2. Deleuze/Guattari e a <i>máquina de guerra</i> .....	13
2.1.3. Foucault e <i>a guerra na filigrana da paz</i> .....	20
2.2. Aspectos Específicos .....	27
2.2.1. A Escola de Frankfurt: Hannah Arendt, Adorno e Walter Benjamin .....	27
2.2.2. O Collège de Sociologie: Roger Caillois e Georges Bataille .....	35
2.2.3. A Guerra de Escrituras: Jacques Rancière, passando por Mallarmé.....	38
2.2.4. Uma sintaxe da guerra modernista.....	40
3. OUVIR A VOZ POPULAR.....	48
3.1. Quadras e <i>sambas</i> .....	48
3.2. <i>Apropriações</i> .....	51
3.3. Quadrão e <i>trava-línguas</i> .....	54
3.4. Mulheres, crianças e ironias .....	58
4. FALAR A IDENTIDADE MODERNISTA.....	63
4.1. No espaço: Ronald de Carvalho e Oliverio Girondo .....	63
4.1.1. Ronald e a diagramação do Território.....	66
4.1.1.1. <i>Fiat lux</i> - E assim nasceu o continente americano.....	66
4.1.1.2. O Brasil aos olhos e ouvidos de um liberal .....	71
4.1.1.3. O sul moderno, de máquinas e metais.....	77
4.1.2. Girondo e a cidade de animação.....	86
4.2. No tempo: Raul Bopp, Murilo Mendes , Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo .....	90
4.2.1. O cotidiano da guerra .....	91

4.2.1.1. A <i>outra guerra</i> de Raul Bopp.....	92
4.2.1.2. O tango e a marcha de Murilo Mendes .....	98
4.2.1.3. O fantasma da guerra.....	108
4.2.1.4. O futuro da guerra.....	112
4.3. Na linguagem: Murilo Mendes, Gironde, Borges e Xul Solar .....	119
4.3.1. A paródia em Murilo Mendes.....	120
4.3.2. A rebelião. das palavras em Oliverio Gironde .....	125
4.3.3. O itinerário da cidade em Jorge Luis Borges e Guilherme Juan.....	129
4.3.4. O <i>neocriollo</i> de Xul Solar.....	136
5. VER OS IMAGINÁRIOS DE NAÇÃO.....	151
5.1. Alberto da Veiga Guignard e Xul Solar.....	152
5.2. Tarsila do Amaral .....	160
5.3. Gironde .....	167
6. USOS E REPRESENTAÇÕES DOS DISPOSITIVOS BÉLICO-POÉTICOS .....	172
6.1. A língua e o verso .....	172
6.2. Imagens de Belona.....	182
7. ANTOLOGIA DA GUERRA .....	189
7.1. Tres leyendas .....	189
7.2. Poemas .....	193
7.3. Reproduções pictóricas.....	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	221

um texto morcego  
se guia por ecos  
um texto texto cego  
um eco anti anti anti antigo  
um grito na parede rede rede  
volta verde verde verde  
com mim com com consigo  
ouvir é ver se se se se se  
ou se se me lhe te sigo?

Paulo Leminski, *distâncias mínimas*

## 2. TEORIAS DE BELONA OU DA MODERNIDADE

### 2.1. Aspectos Gerais

#### 2.1.1. John Keegan e o conceito de *guerra moderna*

O autor inicia *Uma história da Guerra* estudando o fenômeno da *guerra primitiva*, opondo-o às guerras travadas neste século, extremistas e destruidoras em níveis nunca antes praticados:

A guerra moderna deu má fama à moderação ou auto-restrição; os intervalos ou mediações humanitárias são vistos cinicamente como um meio pelo qual o intolerável é mitigado ou disfarçado. Porém o homem que guerreia, como mostram os “primitivos”, tem capacidade para limitar a natureza e o efeito de suas ações. Os primitivos recorrem a toda espécie de dispositivos que poupam a eles e a seus inimigos do pior que poderia acontecer.<sup>1</sup>

Constrói, ao longo do texto, uma contestação à resposta que Clausewitz<sup>2</sup> dá à pergunta *o que é a guerra?* pela fórmula *a guerra é a continuação da política por outros meios*, explicando que foram as circunstâncias locais e intelectuais da época que o levaram a esta conclusão:

Clausewitz era um homem de seu tempo, filho do Iluminismo do século XVIII, contemporâneo dos românticos alemães, um intelectual, um reformista prático, um homem de ação, um crítico de sua sociedade e um apaixonado crente na necessidade de mudá-la. Era um observador perspicaz do presente e um devoto do futuro. No que fracassou foi em ver quão profundamente enraizado estava em seu próprio passado, o passado de um oficial

---

<sup>1</sup> KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998, p. 400.

<sup>2</sup> Clausewitz foi um oficial prussiano das guerras napoleônicas que escreveu o tratado mais famoso sobre a guerra: *Da Guerra*. Da perspectiva de Keegan, o pensamento de Clausewitz é incompleto e equivocado, pois implica a existência de Estados, de interesses de Estado e de cálculos racionais, e a guerra precedeu o Estado, a diplomacia e a estratégia por vários milênios.

profissional de um Estado centralizado europeu. Se sua mente tivesse apenas mais uma dimensão intelectual - e se tratava de uma mente já muito sofisticada -, talvez pudesse ter percebido que a guerra abarca muito mais que a política, que é sempre uma expressão de cultura, com frequência um determinante de formas culturais e, em algumas sociedades, é a própria cultura.<sup>3</sup>

A cultura ocidental, responsável pela prática da *guerra moderna*, compreende, segundo Keegan, três elementos: um derivado de si mesma - o moral -, o outro tomado emprestado da cultura oriental - o intelectual - e o terceiro produzido por sua própria potencialidade para a adaptação e a experimentação - o tecnológico.

O elemento moral deve-se aos gregos, pois foram eles que, no século V a.C., pela primeira vez, desprenderam-se dos limites do estilo primitivo, com seu respeito ao ritual na guerra, e adotaram a prática da batalha face a face até a morte.

O conflito entre muçulmanos e cristãos, no Oriente Médio, resolveu o dilema religioso sobre a moralidade da guerra, já que o Oriente absorveu a ética da “guerra santa” que, a partir de então, forneceu a dimensão ideológica e intelectual de que carecia a cultura militar ocidental.

À combinação do estilo face a face - no qual se embutia a ética da honra pessoal - com a dimensão ideológica só faltava o elemento tecnológico para caracterizar a forma final de guerrear do Ocidente. Ele chegou no século XVIII, quando a revolução da pólvora foi implantada e as armas de fogo aperfeiçoadas e culminou, no século XX, com as experiências atômicas.

Dessa maneira, na sua forma de guerrear, o Ocidente levou de roldão tanto o ritualismo primitivo quanto a cautela do guerreiro montado que preferia lutar à distância,

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 28.

usar projéteis a armas cortantes, retirar-se quando enfrentado com determinação, e desgastar o inimigo até derrotá-lo a derrubá-lo em um único teste de armas.

Por outro lado, a natureza da guerra aproximou-se da política quando os colonos norte-americanos enfrentaram a Inglaterra e inspiraram os sul-americanos contra a Espanha: “Foi a primeira guerra realmente política, alheia aos motivos tradicionais de diferença religiosa ou usurpação de direitos legais, travada para obter o reconhecimento de princípios abstratos e conquistar não somente a independência, mas a liberdade de fundar uma sociedade nova e, esperava-se, superior.”<sup>4</sup>

Quinze anos depois, ainda que não planejassem fazer de *cada homem um soldado*, pois os ideais fundadores de sua luta eram antimilitaristas, racionais e legalistas, para defender o império da razão e o papel de leis justas, os cidadãos da Revolução Francesa tiveram de recorrer às armas.

Em pouco tempo, uma sociedade europeia em que somente os homens que viviam à margem da economia corriam o risco de serem incorporados às fileiras militares, tinha se militarizado de alto a baixo e a vida de soldado, até então conhecida apenas por uma minoria voluntária ou, com mais freqüência, involuntária, tornou-se a experiência comum de gerações inteiras.

A obra **Arte da Guerra**<sup>5</sup>, de Maquiavel, teve 21 edições só no século XVI e Keegan a considera um texto revolucionário, por ser o primeiro manual que ligou diretamente o guerrear com a arte de governar: “Maquiavel demonstrou como um exército bem

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 358.

<sup>5</sup> MAQUIAVEL, Nicolo. **A arte da guerra e outros ensaios**. Trad. Sérgio Barth. 2ª. ed. Brasília, UnB, 1982, pp.15-42. Este texto, um dos mais famosos de Maquiavel (1469-1527) começa a ser escrito em 1519 e é concluído em 1520. Mostra o escritor técnico militar, que, com a voz de Patrício Collona, defende teses conservadoras, elogia a ordem de combate dos antigos romanos, critica a cavalaria e é cético com relação ao emprego das armas de artilharia, prática relativamente nova na época.

organizado - o que para ele significava uma força recrutada entre os súditos e não contratada no mercado de mercenários - poderia realizar os objetivos do governante.”<sup>6</sup>

Este livro, junto com a orientação de Clausewitz, em **Da guerra**<sup>7</sup>, serviram de base para a idéia do *cidadão-soldado*, que identifica o militar com o Estado e converte o exército num instrumento lógico do poder estatal.

Em 1914, esta perspectiva cultural, inteiramente nova, já dominava a sociedade européia. Aceitava-se o direito do Estado de exigi-la e o dever de todos os homens aptos a prestar serviço militar e fazer um treinamento necessário em virtudes cívicas, aceitá-la, considerando-se a velha distinção entre o guerreiro e os outros como um preconceito ultrapassado.

Uma vez que os objetivos da primeira Guerra Mundial foram determinados, em muitos pontos, por pensamentos de origem clausewitziana, no pós-guerra ele passou a ser considerado o autor intelectual de uma catástrofe histórica. Para Keegan, entretanto:

O sentimento mais forte que contribuiu para o apoio popular à militarização talvez tenha sido a excitação do próprio processo. A proclamação do igualitarismo proporcionara à Revolução Francesa um de seus apelos mais decisivos. Este apelo estivera enraizado na identificação da igualdade com o porte de armas e colocara na consciência européia a idéia de que servir como soldado tornava o homem mais cidadão. (...) os exércitos que emergiram das guerras da Revolução Francesa e de Napoleão vieram a ser considerados instrumentos de coesão e até de nivelamento social.<sup>8</sup>

Foi assim que, na Primeira Guerra, registrou-se um derramamento de sangue sem precedentes, sob dois aspectos: “O total das perdas, para qualquer período de hostilidades, foi maior em termos absolutos do que qualquer outro conhecido da história; a taxa de perdas, calculada

---

<sup>6</sup> KEEGAN, op.cit., p.364.

<sup>7</sup> CLAUSEWITZ, Carl Von. **Da guerra**. Trad. Maria Tereza Ramos. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

<sup>8</sup> KEEGAN, op. cit., p. 368.

como porcentagem dos efetivos em combate, também não encontra paralelo, porque jamais uma proporção tão alta de qualquer população tinha entrado em combate.”<sup>9</sup>

Os povos guerreiros primitivos podiam ter feito de cada homem um soldado, mas tomavam o cuidado de lutar apenas em condições que evitavam o conflito direto ou sustentado com o inimigo; admitiam a ruptura de contato e o recuo como respostas permissíveis e razoáveis à resistência resoluta, não faziam um fetiche da coragem desesperada e mediam com muito cuidado a utilidade da violência.

Keegan salienta, por isso, que:

Hitler deve ser visto retrospectivamente como o líder guerreiro mais perigoso que jamais atormentou a civilização, pois combinava três crenças selvagememente complementares, freqüentemente encontradas separadas, mas nunca antes reunidas em uma única mente. Ele estava obcecado pela tecnologia da guerra, envaidecendo-se com seu domínio dos detalhes dela e mantendo-se fiel à concepção de que armas superiores podiam ser a chave da vitória; (...) ele também acreditava na primazia da classe guerreira, que revestia de um conteúdo racial implacável em suas mensagens políticas ao povo alemão; (...) e era um clausewitziano convicto: não via a guerra e a política como atividades separadas.<sup>10</sup>

Se o modo de guerrear ocidental finalmente triunfou, ao abarcar e subjugar todos os outros, isto não quer dizer que seus resultados tenham sido satisfatórios. Dirigido contra outras culturas militares, mostrou-se irresistível. Voltado contra si mesmo, provocou o desastre e ameaçou transformar-se em catástrofe:

A Primeira Guerra Mundial, travada quase que exclusivamente entre Estados da Europa, acabou com o domínio europeu do mundo e, através do sofrimento que provocou nas populações participantes, corrompeu o que havia de melhor em sua civilização - seu liberalismo e sua confiança no futuro - e deu aos militaristas e totalitários o papel de proclamadores do futuro. O futuro que desejavam causou a Segunda Guerra Mundial, que completou a ruína iniciada na Primeira. Causou também o desenvolvimento das armas nucleares, a culminação lógica da tendência tecnológica no modo de guerrear ocidental e a negação definitiva da proposição de que a guerra era, ou deveria ser, uma continuação da política por outros meios.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 370.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 383-384.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 404-405.

Keegan acredita que *A política deve continuar; a guerra, não*. O que não implica em acabar o papel do guerreiro. Para ele, *os soldados não são como os outros homens*, o que o faz suspeitar de todas as teorias e representações da guerra que a colocam no mesmo pé de outras atividades humanas:

A guerra está indiscutivelmente ligada à economia, à diplomacia e à política, como demonstram os teóricos. Mas a ligação não significa identidade ou mesmo semelhança. A guerra é completamente diferente da diplomacia e da política porque precisa ser travada por homens cujas habilidades e valores não são os dos políticos e diplomatas. São valores de um mundo à parte, um mundo muito antigo, que existe paralelamente ao mundo do cotidiano mas não pertence a ele. Ambos os mundos se alteram ao longo do tempo, e o do guerreiro acerta o pé com o do civil. Mas o segue à distância. Essa distância nunca pode ser eliminada, pois a cultura do guerreiro jamais pode ser a da própria civilização.<sup>12</sup>

Assim, os guerreiros do presente, vistos como protetores da civilização e não como seus inimigos, precisam transformar seu estilo:

O estilo com que lutam pela civilização - contra fanáticos étnicos, déspotas regionais, intransigentes ideológicos, saqueadores comuns e criminosos organizados internacionais - não pode derivar unicamente do modelo ocidental de guerrear. Os pacificadores e mantenedores da paz do futuro têm muito a aprender com culturas militares alternativas, não só do Oriente, mas também do mundo primitivo. Há uma sabedoria nos princípios da limitação intelectual e mesmo do ritual simbólico que precisa ser redescoberta.<sup>13</sup>

Notamos que, embora coloque-se contra a prática de matanças indiscriminadas desenvolvidas nas lutas do Ocidente, John Keegan valoriza uma cultura e uma ação guerreiras que manteriam ligações muito próximas às formas primitivas de guerrear e, ao mesmo tempo, teriam participação em “guerras justas”, de cunho pacifista, promovidas por entidades internacionais que, em última análise, determinariam quem são os “inimigos”, dos quais, inclusive, ele cita exemplos.

---

<sup>12</sup> Ibid., pp. 16-17.

<sup>13</sup> Ibid., p. 405.

Não seria esta uma forma, ainda que bem intencionada, de continuar vendo a guerra como uma continuação da política ou, pelo menos, como um de seus desdobramentos? A intervenção de forças representantes de entidades como a ONU ou a OTAN, por exemplo, em conflitos internos de determinados países não teria uma intenção política? Sabendo em quais circunstâncias e de que modo estas entidades foram criadas e passaram a exercer o seu poder, ter tanta confiança na isenção de órgãos supranacionais, a serviço da verdade e da paz, que manteria posturas não-políticas, parece-nos bastante suspeito, senão utópico.

Ainda assim, **Uma história da guerra** fornece informações valiosas, principalmente sobre o desenvolvimento da cultura do guerreiro, que se confunde com a própria história da guerra, aponta alguns aspectos que serão desenvolvidos por outros teóricos, seja a respeito do totalitarismo, seja a respeito da guerra primitiva e relaciona a idéia do soldado-cidadão com a forma de poder do Estado Moderno, tornando-se fonte fundamental de consulta para a elaboração deste estudo.

### **2.1.2. Deleuze/Guattari e a *máquina de guerra***

Sob o título de **Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra**<sup>14</sup>, Gilles Deleuze e Félix Guattari confrontam o aparelho de Estado e a máquina de guerra, salientando a existência exterior de um em relação à outra e caracterizando esta última como invenção dos povos nômades.

---

<sup>14</sup> DÉLEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Tratado de nomadologia - a máquina de guerra*. In. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart. Vol 5. São Paulo, 34, 1997, pp. 11-110.

Localizam, inicialmente, a dupla articulação que, na mitologia indo-européia, mostrou que a soberania política, ou dominação, possuía duas cabeças: a do rei-mago e a do sacerdote-jurista, que acabaram tornando-se os elementos principais do aparelho de Estado, como distinções binárias que formam um meio de interioridade e constituem um *estrato*<sup>15</sup>, e confirmam a ausência da guerra neste aparelho.

Diante de um Estado de relação mágica, portador de um tipo de violência que não passa pela guerra, ou daquele que integra juridicamente a guerra na organização da função militar pela formação de exércitos, a máquina de guerra não se reduz a nenhuma dessas duas formas de organização do poder, tampouco constitui uma terceira:

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devoir*, em vez de operar repartições binárias entre “estados”: todo um *devoir-animal* do guerreiro, todo um *devoir-mulher* que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado.<sup>16</sup>

Os autores usam a teoria dos jogos para comparar a máquina de guerra ao Go e o aparelho de Estado ao Xadrez:

O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. (...) No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino,

<sup>15</sup> “Os estratos são fenômenos de espessamento no Corpo da Terra, ao mesmo tempo moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, desdobramentos. São Cintas, Pinças ou Articulações(...) A estratificação é como a criação do mundo a partir do caos, uma criação contínua, renovada.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Estratos, estratificações*. In. **Mil Platôs - capitalismo...**, pp. 216-218.

<sup>16</sup> DELEUZE/GUATTARI. *Tratado de nomadologia: A máquina de guerra*. In. op. cit., pp. 13-14. As palavras grifadas e entre aspas aparecem assim no próprio texto traduzido.

sem partida nem chegada. Espaço “liso” do go, contra espaço “estriado” do xadrez. *Nomos* do go contra Estado do xadrez, *nomos* contra *polis*. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o e o desterritorializa ( fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte...). Uma outra justiça, um outro movimento, um outro espaço-tempo.<sup>17</sup>

Nesta dimensão, o papel do guerreiro é ser aquele que “desliga” e se opõe tanto ao liame mágico quanto ao contrato jurídico da organização estatal. A excentricidade e originalidade do homem de guerra aparece, do ponto de vista do Estado, sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado,... Sua situação é a de ser ao mesmo tempo excêntrico e condenado, na situação de trair tudo, inclusive a função militar, ou de nada compreender.

A exterioridade da máquina de guerra, que revela-se por toda a parte, é algo difícil de pensar:

Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar. O que complica tudo é que essa potência extrínseca da máquina de guerra tende, em certas circunstâncias, a confundir-se com uma ou outra das cabeças do aparelho de Estado. Ora se confunde com a violência mágica de Estado, ora com a instituição militar de Estado. Por exemplo, a máquina de guerra inventa a velocidade e o segredo; no entanto, há uma certa velocidade e um certo segredo que pertencem ao Estado, relativamente, secundariamente. Há, portanto, um grande risco de identificar a relação estrutural entre os dois pólos da soberania política e a relação dinâmica do conjunto desses dois pólos com a potência de guerra.<sup>18</sup>

Na verdade, “*O Estado por si só não tem máquina de guerra; esta será apropriada por ele exclusivamente sob a forma de instituição militar, e nunca deixará de lhe criar problemas. Onde a*

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 14.

<sup>18</sup> Ibid., p.15.

desconfiança dos Estados face a sua instituição militar, dado que esta procede de uma máquina de guerra extrínseca.”<sup>19</sup>

Se, no enfrentamento, a máquina de guerra sempre perde para o aparelho de Estado, é no próprio movimento de ser ultrapassada, condenada, que ela toma novas formas e reafirma a sua irredutibilidade e exterioridade.

Deleuze/Guattari apontam na obra de Kleist, na qual o autor canta a máquina de guerra e utiliza dos elementos segredo, velocidade e afeto para colocar a modernidade do seu lado, a invenção, pela primeira vez, em literatura, de um elemento de exterioridade que dá um novo ritmo ao tempo, numa sucessão sem fim de catatonias ou desfalecimentos, de fulgurações ou precipitações: a concretização de uma estética do jogador de go.

Outras áreas do conhecimento, além da mitologia, da epopéia, do drama e dos jogos confirmam a exterioridade da máquina de guerra com relação ao aparelho de Estado: a epistemologia, que deixa pressentir a existência de uma ciência excêntrica, um devir nômade e heterogêneo, um modelo turbilhonar num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, que propõe problemas e não mais teoremas, diferente daquele que duplica o aparelho de Estado, conhecido como o da ciência régia; e a noologia, cujo objeto é a forma-Estado desenvolvida no pensamento, pois “só o pensamento pode inventar a ficção de um Estado universal por direito, de elevar o Estado ao universal de direito.”<sup>20</sup>

Se, de Hegel a Max Weber, desenvolveu-se toda uma reflexão sobre as relações do Estado moderno com a razão, ao mesmo tempo como racional-técnico e como razoável humano, é porque, para os autores, a razão realizada confunde-se com o Estado de direito e o Estado de fato é o devir da razão.

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 16.

<sup>20</sup> Ibid., p. 44.

Por outro lado, de Kierkegaard a Nietzsche, desenvolveram-se contra-pensamentos cuja existência é móvel através da história, que criticam e destroem a imagem do pensamento em sua relação com o Estado, colocando-o em contato imediato com as forças do *fora*, tornando-o uma máquina de guerra, testemunha de uma solidão absoluta que é, ao mesmo tempo, absolutamente povoada, como o deserto:

É fácil caracterizar o pensamento nômade (...) É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Estabelece-se aqui outro tipo de adaptação entre a raça definida como “tribo” e o espaço liso definido como “meio”. Uma tribo no deserto, em vez de um sujeito universal sob o horizonte do Ser englobante.<sup>21</sup>

Garantindo a possibilidade de se escapar ao racismo, os autores sustentam que

A tribo-raça só existe no nível de uma raça oprimida, e em nome de uma opressão que ela sofre: só existe raça inferior, minoritária, não existe raça dominante, uma raça não se define por sua pureza, mas, ao contrário, pela impureza que um sistema de dominação lhe confere. Bastardo e mestiço são os verdadeiros nomes da raça. (...) a raça só existe graças à constituição de uma tribo que a povoa e a percorre. Todo o pensamento é um devir, em vez de ser um atributo de um Sujeito e a representação de um Todo.<sup>22</sup>

Os nômades não têm história, só geografia. Sua derrota foi tal, tão completa, que a história identifica-se com o triunfo dos Estados. E daí, paradoxalmente, introduzem-se as possibilidades de um novo nomadismo e de uma máquina de guerra mundial:

Conversor e capturador, o Estado não só relativiza o movimento, mas torna a produzir movimento absoluto. Não só vai do liso ao estriado, mas reconstitui um espaço liso, torna a produzir liso ao final do estriado. É verdade que este novo nomadismo acompanha uma máquina de guerra mundial cuja organização extravasa os aparelhos de Estado, e chega aos complexos energéticos, militares-industriais, multinacionais.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 49.

<sup>22</sup> Ibid., p. 50.

<sup>23</sup> Ibid., pp. 61 e 62.

Ao mesmo tempo, quando se trata de uma confrontação à fórmula de Clausewitz - *A guerra é a continuação das relações políticas por outros meios* -, compreende-se que se a máquina de guerra nômade não tinha como objeto justamente a guerra, é a partir do momento em que o aparelho de Estado se apropria da máquina de guerra, subordinando-a a fins políticos, que a guerra passa a ser o seu objeto. Ou seja,

É aí que a fórmula de Clausewitz se revira efetivamente, pois, para poder dizer que a política é a continuação da guerra por outros meios, não basta inverter as palavras como se se pudesse pronunciá-las num sentido ou no outro; é preciso seguir o movimento real ao cabo do qual os Estados, tendo se apropriado de uma máquina de guerra, e fazendo-o para os seus fins, desenvolvem uma máquina de guerra que se encarrega do fim, apropria-se dos Estados e assume cada vez mais funções políticas.<sup>24</sup>

Por fim, é possível definir dois pólos da máquina de guerra: um deles toma a guerra por objeto e forma uma linha de destruição prolongável até os limites do universo, naquelas condições sob as quais os Estados se apropriam dela; e o outro tem por finalidade não a guerra, mas o traçado de uma linha de fuga criadora, dirigido contra o Estado, num espaço liso de deslocamento.

A situação atual é desesperadora porque vem estabelecendo diferenças entre os dois pólos, sobretudo do ponto de vista da morte: tanto pode ser uma linha de fuga que cria, como transformar-se em linha de destruição:

As próprias condições da máquina de guerra de Estado ou de Mundo, isto é, o capital constante (recursos e material) e o capital variável humano, não param de recriar possibilidades de revides inesperados, de iniciativas imprevistas que determinam máquinas mutantes, minoritárias, populares, revolucionárias (...) justamente porque a máquina de guerra tem uma relação variável com a própria guerra<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 108.

<sup>25</sup> Ibid., pp. 108-109.

Um movimento artístico, científico, ideológico, pode ser uma máquina de guerra potencial. Do mesmo modo, a guerrilha, a guerra de minoria, a guerra popular e revolucionária. Todos têm na guerra um objeto necessário e, ao mesmo tempo, suplementar: só a podem promover se criam outra coisa ao mesmo tempo.

Para Deleuze/Guattari, entretanto, “a pior máquina de guerra mundial reconstitui um espaço liso para cercar e clausurar a terra.”<sup>26</sup>

Se há uma constante comunicação entre os dois pólos, entre os dois tipos de linha, cada um nutrindo-se e emprestando ao outro, máquinas que se constituem contra os aparelhos que se apropriam das máquinas, o perigo está, talvez, no objetivo de paz, estabelecido pela máquina mundial, que pode ser tão ou mais terrível que a morte fascista: porque pode suscitar ou manter as mais terríveis guerras locais como partes dela mesma e porque fixa um novo tipo de inimigo, que já não é nem um outro Estado ou regime, mas o *inimigo qualquer*, multiforme, manipulador e onipresente, que se introduz a partir da diluição, do inassinalável. Neste sentido, “a figura pós-fascista é a de uma máquina de guerra que toma diretamente a paz por objeto, como paz do Terror ou da Sobrevivência.”<sup>27</sup>

Os últimos acontecimentos mundiais, envolvendo a política de “limpeza étnica” empreendida pelo governo ditatorial da Iugoslávia e o revide, em nome da paz, capitaneado por um organismo supostamente “supranacional”, nas formas de bombardeios, ataque direto à população civil e intervenção armada, nos fazem pensar que as premissas apontadas pelos autores confirmam seus alcances e possibilidades.

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 110.

### 2.1.3. Foucault e a guerra na filigrana da paz

Do mesmo modo que Deleuze/Guattari, mas enfocando aspectos intrínsecos do aparelho estatal e de seu discurso, Michel Foucault, na **Geneologia do Racismo**<sup>28</sup>, inverte a posição de Clausewitz, afirmando que a política é que é a continuação da guerra. Elabora uma análise das relações de poder e da construção do aparato técnico de dominação, a partir da utilização da guerra como matriz das técnicas de dominação.

Sua “genealogia” inscreve-se na tradição nietzscheana, que articula as lutas com a memória e descreve as forças históricas que, em seu enfrentamento, tornaram possíveis as culturas e as formas de vida. Chama de *contra-história* à introdução do modelo de guerra para pensar a história e anunciar uma nova forma de continuidade da mesma: o direito à rebelião. Para a contra-história, o acontecimento inaugural das sociedades, o ponto zero da história é a invasão e, por isso, ela investe contra as histórias sustentadas na concepção filosófico-jurídica do contrato, subvertendo os fins da relação entre a força e a verdade.

Para Foucault, o “como” do poder está no triângulo poder, direito, verdade, e suas relações não podem se dissociar, nem se estabelecer sem uma produção, uma acumulação, um funcionamento dos discursos:

Não há exercício de poder possível sem uma certa economia dos discursos de verdade, que funcione em, a partir de e através deste jogo: estamos submetidos à produção da verdade do poder e não podemos exercê-lo a não ser através da produção da verdade. (...) estamos forçados a produzir a verdade do poder que a exige, que necessita dela para funcionar: devemos dizer a verdade, estamos obrigados ou condenados a confessá-la ou a encontrá-la. O poder não cessa de interrogar-nos, de indagar, de registrar: institucionaliza a busca da verdade, profissionalizando-a e recompensando-a. No fundo, devemos produzir a verdade como devemos produzir riquezas, até devemos produzir a verdade para podermos produzir riquezas. Por outro lado, estamos também submetidos à verdade, no sentido em que esta se faz lei, produz o discurso verdadeiro que, ao menos em parte, decide, transmite e leva

<sup>27</sup> Ibid., p. 108.

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. **Genealogia del racismo**. Trad. Alfredo Tzveibel. Altamira, Buenos Aires, s/d. O livro, cujo título original é **Il faut défendre la société**, é a transcrição do curso ministrado por Foucault no Collège de France, do final de 1975 à metade de 1976, à qual tivemos acesso por uma tradução para o espanhol. Portanto, toda vez que fizermos uma citação, a tradução será nossa.

adiante os efeitos do poder. Depois de tudo, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a deveres, destinados a certo modo de viver ou de morrer, em função dos discursos verdadeiros que comportam efeitos específicos de poder. Assim, há regras de direito, mecanismos de poder, efeitos de verdade ou, inclusive, regras de poder e poder dos discursos verdadeiros.<sup>29</sup>

Ao longo do texto, o teórico enfoca as táticas discursivas que acabaram transformando a guerra de raças em racismo de Estado, expondo como o poder dos Estados Modernos e o discurso biologizante irão apoiar-se sobre a contra-história - produto intelectual de uma nobreza retrógrada que elaborou a matriz do futuro discurso proletário - para desenvolver as bases teóricas do racismo. Assim, analisa também a reversibilidade tática dos discursos e mostra que as tramas epistêmicas podem ser independentes das teses sustentadas e das posições políticas. Tomás Abraham, no prólogo do livro, elabora uma espécie de *sinopse* bastante esclarecedora:

a guerra de raças muda a sua orientação com a ascensão da burguesia. A aristocracia decadente pensava a guerra como enfrentamentos entre campos antagônicos, choque entre povos, a guerra como conflito entre forças exteriores. A burguesia do século passado pensará a guerra em termos civis e problemas interiores à sociedade. Fala-se dos inimigos internos. O inimigo não é o estrangeiro nem o invasor, mas o perigoso, aquele que possui a potencialidade de afetar a ordem social. A noção de periculosidade assinala a passagem do potencial ao efetivo no sistema das ameaças. O colonizado ou nativo, o louco, o criminoso, o degenerado, o perverso, o judeu, aparecem como os novos inimigos da sociedade. Concebe-se a guerra em termos de sobrevivência dos mais fortes, mais sãos, mais ajuizados, mais arianos. É a guerra pensada em termos histórico-biológicos.<sup>30</sup>

Ao longo das onze *lições* ministradas por Foucault, percebemos o quanto os processos biológicos puderam converter-se em assuntos de Estado e como o racismo funcionou como condição de aceitabilidade da matança em uma sociedade na qual a norma, a regularidade e a homogeneidade, são as principais funções sociais.

---

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *Segunda lección*. Op. cit., p. 24.

<sup>30</sup> Tomás Abraham. *Prólogo*. In. FOUCAULT, Michel. Op. cit., pp. 9-10.

A partir dos séculos XVI e XVII, a teoria da soberania foi uma arma que circulou de um campo a outro. Foi o grande instrumento da luta política e teórica em torno dos sistemas de poder. No século XVIII, é ainda esta teoria, reativada pelo direito romano, que encontramos em Rousseau e seus contemporâneos com a função de construir um modelo alternativo: o das democracias parlamentares. E esta segue sendo a sua função no momento da Revolução.

Nos séculos XVII e XVIII, inventou-se uma nova mecânica que se funda sobre os corpos, uma mecânica de poder que permite extrair dos corpos tempo e trabalho, mais que bens e riquezas. Apoiase sobre um princípio que se configura como uma verdadeira e própria economia do poder: crescem, ao mesmo tempo, as forças avassaladoras e a força e a eficácia do que as avassala. Este novo tipo de poder é um dos grandes inventos da sociedade burguesa, instrumento fundamental do capitalismo industrial e se opõe à teoria da soberania - esta permite fundar um poder absoluto no dispêndio absoluto do poder, e não calcular o poder com o mínimo de gasto e o máximo de eficácia.

Nas sociedades modernas - do século XIX até hoje - temos, por um lado, uma legislação, um discurso e uma organização do direito público articulados em torno do princípio da soberania do corpo social e da delegação, da parte de cada um, de sua própria soberania ao Estado; por outro lado, há uma densidade de coerções disciplinares que assegura a coesão deste corpo social. O exercício do poder joga entre um direito de soberania e uma mecânica de disciplina. Por isso, a noção de repressão está viciada e condenada, pela dupla referência jurídica e disciplinária, à soberania e à normalização.

O projeto geral de Foucault seria o de, ao invés de derivar os poderes da soberania - fazendo a gênese do soberano -, individualizar, histórica e empiricamente, os operadores de

dominação dentro das relações de poder, ou seja, fazer emergir as relações dos operadores de dominação - enfocando a fabricação dos sujeitos.

Se o que deve ser estudado não é a soberania e sim a dominação, esta última, como relação de força, pode, numa primeira análise, aproximar-se da guerra: “A relação de poder não é, talvez, - por trás da paz, da ordem, da riqueza, da autoridade - uma relação de enfrentamento, de luta até a morte, de guerra? Por trás da ordem calma das subordinações, por trás do Estado e de seus aparatos, por trás das leis, não será possível observar e redescobrir uma espécie de guerra primitiva e permanente?”<sup>31</sup>

Uma sociedade atravessada inteiramente por relações guerreiras é substituída por um Estado, dotado de instituições militares. Quando a guerra se viu ao mesmo tempo centralizada e enviada às fronteiras do Estado, apareceu um discurso novo e estranho: o primeiro discurso histórico-político sobre a sociedade, distinto do discurso filosófico-jurídico mantido até então. Um discurso sobre a guerra, entendido como relação social permanente e ao mesmo tempo como substrato insuprimível de todas as relações e instituições de poder.

A lei nasce de conflitos reais: massacres, conquistas, vitórias. Não é a pacificação porque, atrás dela, a guerra continua enfurecendo, constituindo o motor das instituições de ordem, sendo a senha da paz.

Além disso, uma estrutura binária atravessa a sociedade: há sempre dois grupos, duas categorias de indivíduos, dois exércitos que se enfrentam. Para Foucault, somos, então, os eruditos das batalhas, pois

o sujeito que fala neste discurso, que diz “eu”, que diz “nós”, não pode ocupar (e tampouco trata de fazê-lo) a posição do jurista ou do filósofo, vale dizer, a posição do sujeito universal totalizante ou neutra. O que fala, o que diz a verdade, o que conta a história, o que

---

<sup>31</sup> FOUCAULT, Michel . *Tercera lección*. Op. cit. p. 38.

reencontra a memória e conjura os esquecimentos, está necessariamente - dentro desta luta geral da qual é relator - situado de um lado ou de outro: está na batalha, tem adversários, bate-se para obter uma vitória particular. Sem dúvida, tem o discurso do direito e o reivindica. Mas o que reclama e faz valer é seu direito: um direito singular, fortemente marcado por uma relação de propriedade, de conquista, de vitória, de natureza. Pode tratar-se dos direitos de sua família ou de sua raça, dos direitos de sua superioridade ou da anterioridade, dos direitos das invasões triunfantes ou das ocupações recentes e efêmeras. Em todo o caso, temos que nos apoderarmos destas relações com um discurso ancorado em uma história e ao mesmo tempo descentrado com respeito a uma universalidade jurídica. Se o sujeito que fala do direito (ou melhor, de seus direitos) fala da verdade, será daquela que não é a verdade universal do filósofo. O discurso da guerra geral, que tenta decifrar a guerra por trás da paz, não é um discurso da totalidade ou da neutralidade. É sempre, ao contrário, um discurso perspectivo. Tem como objetivo a totalidade. Mas só a entrevê, a atravessa e a transpassa a partir de seu próprio ponto de vista. A verdade é, em suma, uma verdade que só pode desdobrar-se a partir de sua posição de luta ou da vitória que quer obter, de algum modo, no limite da mesma sobrevivência do sujeito que fala. (...) Num discurso como este, tanto mais se dirá a verdade quanto mais se está situado dentro de determinado campo. (...) A verdade é um “plus” de força e se desenvolve somente a partir de uma relação de força.<sup>32</sup>

O problema da guerra como padrão de inteligibilidade dos processos históricos, concebida, desde as origens da era moderna até o século XVIII, como guerra de raças, é enfocado por Foucault como algo completamente diferente, a partir do século XIX: no racismo de Estado, reside a marca da estatalização do biológico, a presença do biopoder. Por trás de uma primeira tomada de poder sobre o corpo, que se efetuou pela individualização, tem-se uma segunda, que procede no sentido da massificação.

O poder biopolítico conseguirá instaurar mecanismos que terão funções diferentes das dos mecanismos disciplinares:

Por um lado uma técnica disciplinária, centrada no corpo, que produz efeitos individualizantes que o manipulam como foco de forças que devem fazer-se úteis e dóceis. Por outro, uma tecnologia centrada sobre a vida, que recolhe efeitos massivos próprios de uma população específica e trata de controlar a série de acontecimentos aleatórios que se produzem em uma massa vivente. (...) Temos então duas séries: a série corpo- organismo - disciplina - instituições; e a série população - processos biológicos - mecanismos reguladores - Estado. Por um lado um conjunto orgânico institucional: a organo-disciplina da instituição; por outro, um conjunto biológico-estatal: a bio-regulação através do estado.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. *Tercera lección*. Op. cit. pp. 41 - 42.

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. *Undécima lección*. Op. Cit., pp. 178 - 179.

Isso não significa oposição entre Estado e instituições. Ao contrário, como o conjunto de mecanismo regulador e o disciplinário não ocupam os mesmos espaços, nem se estabelecem nos mesmos níveis, isto permite que não se excluam e que se articulem um com o outro.

O que permitiu a inscrição do racismo nos mecanismos de Estado foi justamente a emergência do biopoder. O racismo é o modo como, no âmbito da vida que o poder tomou sob sua gestão, se introduz uma separação entre o que deve viver e o que deve morrer. É uma maneira de produzir um desequilíbrio entre os grupos que constituem uma população.

No racismo irá funcionar uma relação do tipo bélico: se queres viver, o outro deve morrer. Numa sociedade de normatização, raça e racismo são a condição de aceitabilidade do homicídio, do direito de matar. O que não significa apenas o assassinato direto, mas a morte política, a expulsão.

Em finais do século XIX, a guerra aparecerá não só como um modo de reforçar a própria raça, eliminando a raça adversa, mas também como um modo de regenerá-la: quanto mais dos nossos morrem, mais pura será a nossa raça.

Há algo mais profundo que uma velha tradição ou uma nova ideologia. O que faz a especificidade do racismo moderno não está ligado a mentalidades, a ideologias, a mentiras do poder e sim à tecnologia do poder. O racismo, cada vez mais afastado da antiga guerra de raças, liga-se ao funcionamento de um Estado que é obrigado a valer-se da raça, da eliminação das raças ou de sua purificação, para exercer seu poder soberano.

Com os nazistas, tomou corpo uma coincidência entre um biopoder generalizado e uma ditadura absoluta que se retransmite a todo o corpo social. Emerge um Estado absolutamente e ao mesmo tempo racista, homicida e suicida.

Segundo Foucault, encontramos o racismo também na forma de regimes socialistas e capitalistas modernos. Cada vez que há momentos do socialismo que acentuam o problema da luta, nos encontramos com o racismo. O blanquismo, a comuna e o anarquismo seriam as formas de socialismo mais racistas, considerando a utilização dos mecanismos de bio-poder apontados por ele, num contexto europeu de análise. Em estudos sul-americanos, que articulem as multiplicidades étnicas a seus desdobramentos no campo político, entendemos que estes pressupostos devam sofrer algumas alterações, haja visto que as formas tradicionais do socialismo sofreram, por aqui, uma espécie de “diluição”, e os aspectos raciais, muitas vezes confundidos com as diferentes formas de “pobreza”, parecem fazer parte de um jogo de forças bem mais complexo.

## **2.2. Aspectos Específicos**

### **2.2.1. A Escola de Frankfurt: Hannah Arendt, Adorno e Walter Benjamin**

Os estudos empreendidos pela Escola de Frankfurt são um reflexo teórico da crise do trabalho formador, em especial da questão da articulação entre processo de trabalho social e processo de formação cultural.

A teoria do pós-guerra, indissociável do estudo das práticas de governo totalitárias, estabeleceu-se a partir da análise da experiência de transformar a ficção em realidade, que exigiu campos de concentração como laboratórios especiais para os testes de domínio total.

Hannah Arendt, representante da cultura de Weimar, examinando a crise do mundo contemporâneo – na lacuna existente entre o passado e o futuro – que, na dimensão

intelectual, corresponde ao esfacelamento da tradição, afirma que o fenômeno totalitário comprova que não existem limites às deformações da natureza humana, situando as bases para a organização burocrática das massas no Terror e na Ideologia.

A autora sustenta que a tradição de nosso pensamento político teve seu início definido nos ensinamentos de Platão e Aristóteles e que chegou ao fim com as teorias de Karl Marx. Começou quando Platão descobriu que, de alguma forma, é inerente à experiência filosófica repelir o mundo ordinário dos negócios humanos; terminou quando nada restou dessa experiência a não ser a oposição entre pensar e agir, que, privando o pensamento de realidade e a ação de sentido, torna a ambos sem significado. O mérito está, ao que parece, no fato de tanto Marx, quanto Kierkegaard e Nietzsche terem desafiado tradição, colocando-a “de cabeça para baixo”, ainda que não tenham conseguido sair do seu quadro de referências.

Neste sentido, a atitude de Marx, com respeito à tradição de pensamento político, foi a de uma rebelião consciente que, em tom desafiador e paradoxal, articulou certas proposições-chave que constituíram a sua filosofia política, subjazendo e transcendendo a parte estritamente científica de sua obra. Sobre uma dessas proposições - *A violência é a parteira de toda a velha sociedade prenhe de uma nova* - interessa-nos a leitura feita por Hannah Arendt:

Ser a violência a parteira da História significa que as forças ocultas do desenvolvimento da produtividade humana, na medida em que dependem da ação humana livre e consciente, somente vêm à luz através de guerras e revoluções. Unicamente nestes períodos violentos a História mostra sua autêntica face e dissipa a névoa de mera conversa ideológica e hipócrita. (...) A violência é, tradicionalmente, a *ultima ratio* nas relações entre nações e, das ações domésticas, a mais vergonhosa, sendo considerada sempre a característica saliente da tirania. (...) Para Marx, pelo contrário, a violência, ou antes, a posse de meios de violência, é o elemento constituinte de todas as formas de governo; o Estado é o

instrumento da classe dominante por meio do qual ela oprime e explora, e toda a esfera da ação política é caracterizada pelo uso da violência.<sup>34</sup>

A diferença entre a violência estatal e a violência totalitária estaria na adoção, por parte desta última, do conhecido arsenal político da tirania, do despotismo, da ditadura.

Os habitantes de um país totalitário são arremessados e engolfados num processo da Natureza ou da História para que se acelere seu movimento; só podem ser carrascos ou vítimas, numa proposição bilateral, que substitui o princípio da ação e que caracteriza a manipulação física e ideológica:

O Terror, como execução da lei de um movimento cujo fim ulterior não é o bem-estar dos homens nem o interesse de um homem, mas a fabricação da humanidade, elimina os indivíduos pelo bem da espécie, sacrifica as “partes” em benefício do “todo”. A força sobre-humana da Natureza ou da História tem o seu próprio começo e o seu próprio fim, de sorte que só pode ser retardada pelo novo começo e pelo fim individual que é, na verdade, a vida de cada homem.(...) O Terror, portanto, como servo obediente do movimento natural ou histórico, tem de eliminar do processo não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte de liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo. No cinturão de ferro do Terror, que destrói a pluralidade dos homens e faz de todos aquele Um que invariavelmente agirá como se ele próprio fosse parte da corrente da História ou da Natureza, encontrou-se um meio não apenas de libertar as forças históricas ou naturais, mas de imprimir-lhes uma velocidade que elas, por si mesmas, jamais atingiriam. Na prática, isto significa que o Terror executa sem mais delongas as sentenças de morte que a Natureza supostamente pronunciou contra aquelas raças ou aqueles indivíduos que são “indignos de viver”, ou que a História decretou contra as “classes agonizantes”, sem esperar pelos processos mais lerdos e menos eficazes da própria História ou na Natureza.<sup>35</sup>

Ainda que a autora aponte para uma mudança da noção de teoria, tornando-se esta uma hipótese de trabalho que não deve apenas revelar verdades, mas funcionar, utiliza conceitos de cunho eminentemente marxistas, situando todos os problemas na super-estrutura da sociedade, como decorrentes do descompasso entre a produção econômica e a cultural, ou, em última instância, da reificação provocada pelo regime capitalista em

<sup>34</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. 2ª. Ed. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 49.

<sup>35</sup> ARENDT, Hannah. *Totalitarismo, o paroxismo do poder- As origens do totalitarismo III*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Documentário, 1979, pp. 231 - 233.

expansão. Por isso, admite que, a partir da Revolução Industrial, perdeu-se a pretensão de tecer prescrições mentais de regras destinadas a regular as ações dos homens e de estabelecer uma prioridade da razão sobre o agir.

O interessante de sua proposta é o fato desta inserir a política no campo do pensamento plural, opondo-se à razão pura, ao pensamento monológico, de Platão à Kant, e instaurando o pensamento político no diálogo, no espaço da palavra e da ação, mais do que no da racionalidade. Isto aponta para um rompimento da noção teleológica de História e para o moderno conceito de processo, repassando igualmente a História e a Natureza, separando a época moderna do passado, mais que qualquer outra idéia:

Kierkegaard, Marx e Nietzsche situam-se no fim da tradição, exatamente antes de sobrevir a ruptura. O predecessor imediato deles foi Hegel. Foi ele quem, pela primeira vez, viu a totalidade da história universal como um desenvolvimento contínuo, e essa tremenda façanha implicava situar-se ele mesmo no exterior de todos os sistemas e crenças do passado com reclamos de autoridade; implicava ser ele tolhido unicamente pelo fio de continuidade da própria história. O fio da continuidade histórica foi o primeiro substituto para a tradição; por seu intermédio, a avassaladora massa dos valores mais divergentes, dos mais contraditórios pensamentos e das mais conflitantes autoridades, todos os quais haviam sido, de algum modo, capazes de funcionar conjuntamente, foram reduzidos a um desenvolvimento unilinear e dialeticamente coerente, na verdade, não para repudiar a tradição como tal, mas a autoridade de todas as tradições. Kierkegaard, Marx e Nietzsche permaneceram hegelianos na medida em que viram a História da filosofia passada como um todo dialeticamente desenvolvido; seu grande mérito está em que radicalizaram essa nova abordagem ao passado da única maneira em que ela podia ser ainda desenvolvida, isto é, questionando a tradicional hierarquia conceitual que dominara a Filosofia Ocidental desde Platão e que Hegel dera ainda por assegurada.<sup>36</sup>

Com certeza, hoje em dia, a maneira kantiana e hegeliana de reconciliação com a realidade através da compreensão do significado mais profundo de todo o processo histórico é tão refutada quanto a tentativa do pragmatismo e do utilitarismo de *fazer a história* e de impor à realidade o significado e a lei preconcebidos pelo homem.

---

<sup>36</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o passado...*, pp. 55-56.

As análises de Hannah Arendt apontam, também, para uma dicotomia aparente no campo do pensamento e no da política: no do primeiro, há o diálogo do eu consigo mesmo, caracterizado pelo livre arbítrio; no segundo, há o diálogo plural que se estabelece no já citado campo da palavra e da ação, caracterizado pelo mundo público, no qual a liberdade se dá na interação com os outros.

Assim, a textura do domínio político estaria na verdade factual, com o agravante de que fatos e eventos são entidades infinitamente mais frágeis que axiomas, descobertas e teorias produzidas pelo cérebro humano. Mesmo que esta verdade factual, como qualquer outra verdade, tenha um caráter despótico: nada pode demover fatos indesejáveis a não ser mentiras. Somente quando uma comunidade adere ao mentir organizado é que a veracidade torna-se fator político:

Ela ( a verdade) é, portanto, odiada por tiranos, que temem com razão a competição de uma forma coerciva que não podem monopolizar, e desfruta de um estado um tanto precário aos olhos de governos que se assentam sobre o consentimento e abominam a coerção. Os fatos estão além de acordo e consentimento, e toda a conversa sobre eles - toda a troca de opiniões baseada em informações corretas - em nada contribuirá para seu estabelecimento. Podem-se discutir opiniões inoportunas, rejeitá-las ou chegar a um compromisso acerca delas, porém fatos indesejáveis possuem a enfurecedora pertinácia de nada poder movê-los a não ser mentiras cabais. O estorvo é que a verdade fatual, como qualquer outra verdade, pretende peremptoriamente ser reconhecida e proscree o debate, e o debate constitui a própria essência da vida política. Os modos de pensamento e de comunicação que tratam com a verdade, quando vistos da perspectiva política, são necessariamente tiranizantes; eles não levam em conta as opiniões das demais pessoas, e tomá-las em consideração é característico de todo o pensamento político.<sup>37</sup>

A manipulação em massa de fatos e opiniões tornou-se evidente no reescrever a história, na criação de imagens e nas políticas governamentais efetivas: a mentira política moderna lida com não segredos. Já os governos totalitários adotam conscientemente a mentira como primeiro passo para o assassinato e para a ocultação pela persuasão e pela violência.

Considerar a política, como faz Hannah Arendt, da perspectiva da verdade, significa situar-se exteriormente ao âmbito político e o ponto de vista exterior é um dos vários modos de existência solitária, modos existenciais de dizer esta verdade. A solidão do filósofo, o isolamento do cientista e do artista, a imparcialidade do historiador e do juiz e a independência do descobridor de fatos, da testemunha e do relator conflituam com as exigências do político. Para ela, existe uma natureza não política, anti-política na verdade: “A verdade racional ilumina o entendimento humano, e a verdade fatural deve informar opiniões, mas essas verdades, embora nunca sejam obscuras, tampouco são transparentes, e é de sua própria natureza resistir à ulterior elucidação, como é da natureza da luz resistir à iluminação.”<sup>38</sup>

Essa opacidade da verdade é mais intensa na que reside nos fatos, pois estes não têm razão conclusiva alguma para serem o que são e essa é uma contingência ilimitada.

Assim, se a importantíssima função política de fornecer informações é exercida exteriormente ao domínio político ela não envolve, ou não deveria envolver nenhuma ação ou decisão. A realidade é diferente da totalidade dos fatos e ocorrências, é, mais que esta totalidade, algo inaveriguável. Aquele que diz o que é sempre narra uma estória e isto requer descompromisso e imparcialidade, isenção do interesse pessoal no pensamento e no julgamento. A verdade, conceitualmente, seria aquilo que não se pode modificar. Mas, paradoxalmente, na medida em que a verdade fatural se expõe à hostilidade dos defensores de opiniões, torna-se tão vulnerável quanto a verdade filosófica racional.

A experiência dos campos de concentração demonstra que os seres humanos podem transformar-se em espécies do animal humano, e que a “natureza” do homem só é “humana” na medida em que dá ao homem a possibilidade de tornar-se algo a-natural, isto

---

<sup>37</sup> Ibid. pp. 298 - 299.

<sup>38</sup> Ibid., p. 300.

é, um homem. A insanidade dos sistemas totalitários está na lógica em que se baseiam, no desprezo à realidade e aos fatos e na imposição das normas do mundo fictício que criaram.

Adorno, de uma perspectiva pedagógica, aponta, também, para um giro em direção ao sujeito, seja através do combate consciente à inconsciência dos perseguidores, seja através da educação para a reflexão crítica. Invoca o conceito Kantiano de autonomia como única força verdadeira contra o *princípio de Auschwitz*<sup>39</sup>, capaz de impulsionar a reflexão, a auto-determinação, o não se deixar levar. Assim, retorna a um racionalismo de práxis em propostas de programas de TV, de grupos de voluntários, valendo-se da psicologia para possibilitar a conscientização dos mecanismos subjetivos que levam à violência.

Ao mesmo tempo, desvaloriza os juízos bem informados e perspicazes, baseados nas estatísticas e nas experiências, utilizados pelos “inteligentes” que, por exemplo, negaram as chances de Hitler chegar ao poder ou afirmaram ser impossível a ascensão do fascismo. Sua idéia de “esclarecimento” compreende a *ratio* burguesa que pretende a universalidade e que, ao mesmo tempo, desenvolve-se no sentido de restringi-la, como contradição necessária, pois a forma reflexiva da economia da troca, a razão dominante, é também justa, universal e, no entanto particularista, isto é, o instrumento do privilégio na igualdade. Acaba transformando-se numa forma de provar para a razão que ela pode ser irrazão e para o fascista, que representa abertamente o particular, revela as suas próprias limitações.

---

<sup>39</sup> Ver ADORNO, Theodor W. *Educação após Auschwitz*. In.: “Palavras e sinais” - Modelos críticos 2. Trad. Maria H. Rushel. Petrópolis, Vozes, 1995, pp. 104-123.

É uma postura teórica semelhante à de Walter Benjamin, quando afirma que a experiência se transformou no evangelho dos filisteus<sup>40</sup>, aqueles que nunca levantam os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido, que permanecem amarrados à vulgaridade da vida e que adotam a intolerância como postura.

Benjamin aponta como uma das experiências mais monstruosas da história universal aquela vivida na guerra de 1914 a 1918, que atingiu todos os campos humanos: o econômico, o físico, o moral, e que instituiu uma pobreza nova: a cultural. Trata-se de um novo tipo de miséria, advindo com o desenvolvimento da técnica e da desilusão com a própria época, uma espécie de nova barbárie que faz o homem retornar ao ponto zero, começar novamente a partir da negação, do incomunicável que foi a guerra, na tentativa de sobreviver à cultura:

Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência incomunicável. Os livros sobre a guerra que proliferavam nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, isto não era estranho. Pois jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégias pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome e as morais pelos donos do poder.<sup>41</sup>

O que está em questão é que a crise, a decadência tornada experiência de choque e de fragmentação, implicou numa saturação da percepção, e, paradoxalmente, aprofundou, com isso, a própria experiência, exigindo um “retirar de si” tão mais difícil quanto mais

---

<sup>40</sup> No artigo *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin explicita, com um trecho extraído do jornal chauvinista alemão *Leipziger Anzeiger*, o conceito filisteu de “arte” que aparece, com todo o peso da sua nulidade, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da fotografia. É, no entanto, com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, sem chegar a qualquer resultado. Eis o trecho jornalístico: “Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio e sem qualquer artifício mecânico.” In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 92.

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In. **Obras escolhidas**. Op. cit., pp. 114-119.

urgente, indelimitando e suavizando as barreiras entre norma e desvio, entre teoria e prática:

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda e experiência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o contrário: “Devoram” tudo isso, a “cultura” e o “homem” e estão supersaturados e exaustos.<sup>42</sup>

Numa contundente combinação entre messianismo e materialismo histórico, elabora a sua famosa tese de ser a tarefa do historiador *escovar a história a contrapelo*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.<sup>43</sup>

Os regime de guerra, cenário coletivo de violência, provocou uma tentativa de incorporar a dimensão do indivíduo e de suas relações com o mundo – e, dentro disso, a categoria do relativo – nas discussões teóricas, produzindo uma espécie de subjetivização da crítica. Talvez este seja um dos aspectos mais marcantes do pensamento dos três teóricos brevemente citados aqui, ainda que eles, em maior ou menor grau, mantenham certa ligação com as grandes categorias vindas do marxismo.

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 118.

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. No.6. In. **Obras Escolhidas**. Op. cit. pp.224 - 225.

### 2.2.2. O Collège de Sociologie: Roger Caillois e Georges Bataille

De uma perspectiva sociológica e antropológica, o grupo pós-vanguardista de teóricos franceses do Collège de Sociologie, conhecido como “acefálicos”, situa a guerra no que chama de *mundo sagrado*, aquele dos deuses, dos reis e da festa – que consome, na sua desmedida prodigalidade, os recursos acumulados no tempo do trabalho. Entende a sociedade como composição entre duas formas: o mundo profano, que é o das proibições, e o mundo sagrado, o das transgressões limitadas. Uma dessas transgressões seria a guerra.

Roger Caillois caracteriza a guerra primitiva como oscilação entre o torneio e a caça, entre o esporte e o massacre, funcionando como luta regulamentada, com todas as características convencionais do jogo: leis estritas, espaço e tempo determinados e não visando matar o adversário, apenas que este reconhecesse a sua derrota. Neste tipo de confronto, o essencial é jogar bem e, de certa forma, até hoje, é considerado inábil o general reduzido a comandar batalhas.

Na guerra moderna, como já observamos anteriormente, muito se perdeu deste aspecto cortês. A partir das campanhas de Napoleão, a guerra passou a ser uma diplomacia reforçada, um modo mais enérgico de negociar cujo objetivo é capturar o chefe inimigo. E, do século XVIII em diante, transformou-se no choque entre duas nações que tendem cada vez mais a afrontar a totalidade dos seus recursos em homens, bens e energia. A regra geral é, então, a de agir em massa e ofensivamente, a travar grandes batalhas e combater o inimigo até a destruição total. Acontece uma transformação na própria natureza<sup>44</sup> da guerra.

Georges Bataille salienta que a crueldade é o aspecto humano da guerra, sendo, como ela, uma forma de violência organizada. Nunca representa, entretanto, um regresso à

---

<sup>44</sup> Cfe. a oposição entre o fenômeno da *guerra primitiva* e o da *guerra moderna* elaborada por John Keegan, citada nas pp. 7-8.

animalidade, um esquecimento definitivo dos limites, pois subsiste sempre uma reserva do desejo de matar mais ou menos refreada<sup>45</sup>.

Mesmo assim, a organização que baseia as suas operações militares na disciplina, que exclui a maioria dos combatentes da felicidade de exceder os limites, impele a guerra para um mecanismo estranho aos impulsos que a exigiam primitivamente. As relações desta guerra moderna com a primitiva tornam-se cada vez mais longínquas, pois as aberrações praticadas pela primeira não têm outros motivos além dos políticos.

Haveria, segundo a antropologia dos povos ditos “primitivos”, um período sagrado da vida social no qual as regras seriam suspensas e se recomendaria, até se incentivaria, a licença. O gasto e a destruição, formas do excesso, entrariam na essência da festa e a violência nasceria dela, espontaneamente. A luta entre dois conjuntos envolve uma forma ritual com um mínimo de regras. O gosto pela disputa magnífica, pela exuberância agressiva, é o caráter da guerra arcaica que o aproxima da festa.

Caillois considera a guerra/festa, o sacrifício e o erotismo como formas de transgressão menos complexas que a religião. Mas todos participam de uma necessária refundição, de uma recriação, um ato positivo para restaurar a natureza e a sociedade, para retornar à ordem e instaurar uma estabilidade nova.

Bataille argumenta que o mundo em que vivemos está consagrado à perda e a própria sobrevivência das sociedades só é possível ao preço de despesas improdutivas. Esta concepção esclarece grande número de fenômenos sociais, políticos, econômicos, estéticos. As artes e a poesia seriam manifestações desta despesa improdutiva e a guerra, uma despesa catastrófica de energia excedente.

---

<sup>45</sup> Ver BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Bernard da Costa. Lisboa, Moraes, 1968, especialmente na primeira parte: *O proibido e a transgressão*.

### 2.2.3. *A guerra de escrituras: Rancière, passando por Mallarmé*

Para Jacques Rancière<sup>46</sup>, se a poética é uma ciência da percepção, retirada da natureza e da história, a crise leva a arte e o pensamento a formas inesperadas: justamente por ser profunda, pode significar um enriquecimento de criatividade, como se dá, também, com a ciência e com a tecnologia.

A guerra total, com o amplo uso da aviação, de gases, das novas armas atômicas, colabora para que, entre intelectuais e artistas, renasça a postura anti-intelectual, recrudesça a dúvida na razão, a descrença na civilização e nos valores, e se intensifique a busca por elementos que joguem o fazer estético para além da lógica e do senso comum.

Uma sociedade atravessada inteiramente por relações guerreiras é substituída por um estado dotado de instituições militares. Quando a guerra se vê ao mesmo tempo centralizada e enviada às fronteiras do estado, aparece outro discurso, novo e estranho. Os “ismos” das vanguardas batem-se contra a tradição, numa luta com acento na negação e no desespero, com ênfase na contradição e na construção de novas sintaxes.

É na poesia que os artistas atingem mais intensamente a radicalidade, no culto da palavra inventada ou dividida, na valorização da forma gráfica e no uso, aparentemente paradoxal, da linguagem para produzir silêncio. Se antes as noções de literatura e de literariedade remetiam a um estatuto escrito, livresco, no pós-guerra o que interessa é a noção de performance, seja da palavra como ato, seja da palavra que petrifica palavra, em face a um poder desmesurado que se impõe sobre corpos físicos e textuais.

---

<sup>46</sup> Cfe o artigo *La parole muette (notes sur “la littérature”)*, publicado em *Critique*, número 601-2, de junho/julho, 1997.

É um discurso de guerra e na guerra, entendido como parte da relação social permanente e ao mesmo tempo como substrato insuprimível de todas as relações e instituições de poder.

À palavra viva dos pedagogos da República, partidários da ilustração e da letra errática que fala não importa a quem, assumindo claramente a impropriedade democrática da escritura, contrapõe-se a idéia de hiper-escritura do poeta hermético, de uma escritura que se inscreve diretamente na comunidade sensível das formas, no livro involuntário e sobre nada, inteiramente semelhante, nas palavras, ao mutismo das coisas.

A literatura, tagarela e muda, concretiza-se como guerra de escrituras, guerra onde a palavra viva prende a figura do conflito dentro dos espaços sem sons. O próprio conflito é figura de ficção, o mundo interior dos sentidos se esconde atrás do mundo exterior, silencioso e duro como a aparência das pedras.

De um lado, a poesia é uma manifestação particular da poeticidade do mundo, da maneira como uma verdade é trazida à consciência coletiva sob a forma de obras e de instituições; de outro, ela é um órgão privilegiado no processo da inteligência desta verdade, um fragmento do grande poema do mundo e a hermenêutica de sua poeticidade. Sua verdade se antecipa em obras mudas/falantes, em obras tão loquazes quanto imagens, tão condensadas quanto pedras, matéria pura, resistente à significação e ao mesmo tempo reveladora.

#### 2.2.4. Uma sintaxe da guerra modernista

Em janeiro de 1962, no prefácio de **Bellone ou la pente de la guerre**, referindo-se aos seus trabalhos publicados anteriormente<sup>47</sup> e que vieram compor este livro, Roger Caillois aponta o dilema decorrente da dupla face da atividade bélica como ponto-chave a partir do qual desenvolve suas reflexões:

La voie qui conduit à l'assimilation de l'Etat et de l'armée, aboutit, d'une parte aux guerres nationales, de l'autre à la nation égalitaire, totalitaire. Mais il peut arriver à l'inverse qu'une civilisation - celle de la Chine classique, par exemple - mette avec succès son effort à séparer l'armée et la nation. L'Occident chrétien, pendant la période qui court entre le Moyen Age et la Révolution française, tenta, de son côté, d'y parvenir avec des fortunes diverses. Voici définis les termes d'un des plus graves dilemmes que l'homme ait rencontrés au cours d'une histoire plusieurs fois millénaire et qui n'a pas encore reçu, semble-t-il, de solution satisfaisante.

E conclui nos seguintes termos:

Ce dilemme, je pourrais pousser la simplification jusqu'à le formuler ainsi: ou bien les inégalités sociales entre les hommes sont codifiées et entretenues par les rites, les coutumes et les lois, et alors les guerres sont en général limitées, courtoises et peu sanglantes, des sortes de jeux et de cérémonies; ou bien les hommes sont égaux en droits, ils participent également aux affaires publiques et, dans ce cas, les guerres ont tendance à se transformer en chocs illimités, meurtriers et implacables. L'homme ne paraît pas avoir jusqu'à présent réussi à gagner sur les deux tableaux à la fois.<sup>48</sup>

Esta premissa permite-nos, a princípio, lançar a hipótese que vai vertebrar nossa pesquisa, a de que a poesia dita modernista é um dos jogos ou cerimoniais de uma guerra simbólica. E, antes de mais nada, esclarecer o que entendemos por isso.

Para explicarmos o sentido do termo *cerimoniais*, conforme é desenvolvido neste trabalho, temos que retroagir às teorias polifônicas de Mallarmé esboçadas em **Crayonné au théâtre**, na qual ele reflete sobre a poesia, a primeira e última das artes, espetáculo intelectual que o apaixona. O verso teria a qualidade de sobrepor-se às demais artes, por ser

<sup>47</sup> Partes de **Bellone ou la pente de la guerre** já haviam sido publicadas sob a forma de ensaios: *Le Vertige de la Guerre* figura em **Quatre essais de Sociologie contemporaine**, O. Perrin, Paris, 1951 e, no Brasil, *A guerra cortês* aparece na revista **Anhembi**, no. 31, São Paulo, em 1953.

elemento de resplendor dos deuses, e o livro, repositório deste alto mundo, conteria todos os mundos, já que, artificialmente, aproxima e mescla o sagrado e o humano:

Vénus, du sang de l'Amour issue, aussitôt convoitée par les Olympiens et Jupiter: sur l'ordre de qui, vierge ni à tous, afin de réduire ses ravages elle subira la chaîne de l'hymen avec Vulcain, ouvrier latent des chefs-d'oeuvre, que la femme ou la beauté humaine, les synthétisant, récompense par son choix (il faut en le moins de mots à côté, vu que les mots sont la substance même employée ici à l'oeuvre d'art, en dire l'argument).<sup>49</sup>

Ou, dizendo de outra maneira, o mundo teria sido feito para terminar num livro no qual nada mais haveria senão a beleza e esta somente poderia ter uma expressão perfeita - a poesia. Esta seria a essência ou a suma teórica para um teatro total, onde vida e arte se conjugariam, isomorficamente, em modulação única:

Quelle représentation! Le monde y tient; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire. Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence au point de simuler peu à peu at d'incarner les héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait); ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tens à reproduire seulement et à feindre. Admirez dans sa toute-puissante simplicité ou foi en le moyen vulgaire et supérieur, l'elocution, puis la métrique qui l'affine à une expression dernière, comme quoi un esprit, réfugié au nombre de plusieurs feuillets, défie la civilisation négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène. Le mime absent et finales ou préludes aussi par les bois, les cuivres, et les cordes, cet esprit, placé audelà des circonstances, attend l'accompagnement obligatoire d'arts ou s'en passe. Seul venu à l'heure parce que l'heure est sans cesse aussi bien que jamais, à la façon d'un messenger, du geste il apporte le livre ou sur ses lèvres, avant que de s'effacer; et celui qui retint l'éblouissement général, le multiple ches tous, du fait de la communication.<sup>50</sup>

Só através de algumas constantes básicas do mundo de Mallarmé - o acaso, o nada, o vazio, o absoluto, a obra, o exercício do mistério<sup>51</sup>, - é que se poderia encontrar as

<sup>48</sup> CAILLOIS, Roger. *Bellone ou la pente de la guerre*. Paris, Fata Morgana, 1994, pp.3-4.

<sup>49</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre*. In: *Oevres complètes*. Paris, Gallimard, 1945, p. 334.

<sup>50</sup> Ibid., p.335.

<sup>51</sup> A lírica de Mallarmé, temida e famosa por sua obscuridade, vincula-se ao caráter hermético da poesia moderna que, com ele, experimenta uma transfiguração e profundidade que não se encontra em seus contemporâneos, nem mesmo nas ousadias de Rimbaud. As constantes mencionadas, identificáveis em seu

possibilidades de apreensão da totalidade do cosmos. Daí a preocupação com o valor e a importância, tanto da palavra em geral, quanto do ato de nomear, capaz de exercer um poder mágico. O poeta coloca as palavras-coisas em cena para o teatro filosófico, no qual se opera a transmutação alquímica da linguagem em amálgama de sujeito e objeto e, nesta sua criação, estão a música, o próprio teatro, as outras artes:

La merveille d'un haut poème comme ici me semble que, naissent des conditions pour en autoriser le déploiement visible et l'interprétation, d'abord il s'y prêtera et ingénument au besoin ne remplace tout que faute de tout. J'imagine que la cause de s'assembler, dorénavant, en vue de fêtes inscrites au programme humain, ne sera pas le théâtre, borné ou incapable tout seul de répondre à de très subtils instincts, ni la musique du reste trop fuyante pour ne pas décevoir la foule; mais à soi fondant ce que ces deux isolent de vague et de brutal, l'Ode, dramatisée ou coupée savamment; ces scènes héroïques une ode à plusieurs voix.

Oui, le culte promis à ces cérémoniaux, songez que il peut être, réfléchissez! Simplement l'ancien ou de tous temps, que l'afflux, par exemple, de la symphonie récente des concerts a cru mettre dans l'ombre, au lieu que l'affranchir, installé mal sur les planches et l'y faire régner.<sup>52</sup>

Cena polifônica do ato criativo, a poesia torna-se algo não a ser inventado, mas descoberto, cerimonial de um poeta-decifrador, que, como um deus ou como um bom estrategista, pode controlar e estruturar todo o seu mundo, além de se utilizar da capacidade fantástica de falar através de todas as vozes. Mallarmé acredita que a poesia, sendo uma linguagem insubstituível, é o único campo onde se pode suprimir por completo a

---

trabalho, constituem estratégias textuais de uma guerra empreendida pelo poeta francês contra a banalização da vida na sociedade moderna, contrapondo o hermetismo ao facilitarismo grosseiro da indústria cultural e considerando o trabalho poético naquilo que pode atuar como resistência. Mallarmé bate-se contra a decifração científica dos mistérios do universo e suas convicções constituem, por vezes, uma espécie de "culto", que renega a inspiração e a subjetividade, instituindo uma espécie de ditadura das formas e das idéias. Um estudo mais elaborado de suas propostas torna-se impossível neste trabalho, já que enfocamos uma profusão de autores e de obras que recorrem a diferentes estratégias, não apenas àquelas inspiradas por Mallarmé. Entretanto, ressaltamos que a relação entre a palavra e o objeto desenvolvida pelo poeta constituiu uma teoria da linguagem e determinou toda uma maneira de ler a modernidade, estando na base de trabalhos como os de Xul Solar, ou de Murilo Mendes, ou mesmo de grande parte dos poemas, cerimoniais guerreiros que traremos à cena de leitura nesta dissertação.

<sup>52</sup> Ibid., p. 335.

banalidade, a estreiteza e a indignidade do real, vencendo o “acaso”, ou seja, instituindo a liberdade absoluta da anormalidade que vira as costas para a sociedade.

Ao definir, por outro lado, o moderno como um sistema de jogos, nos reportamos às teorias do *homo ludens*<sup>53</sup>, desenvolvidas por Huizinga e Caillois e, a partir deles, por teóricos da modernidade, tais como Lyotard e Baudrillard.

Em “Estrutura e classificação dos jogos”<sup>54</sup>, texto que, a seu modo, resume as teses principais da mais alentada enciclopédia sobre *jeux et sports*, Roger Caillois, analisando o texto de Huizinga, salienta que este havia conseguido descobrir o jogo onde ninguém antes, nem mesmo Walter Benjamin em seus ensaios sobre os brinquedos infantis<sup>55</sup>, reconhecia sua influência ou presença, mas que, ao mesmo tempo, deixara de lado a descrição e a classificação dos jogos em si, como se todos correspondessem às mesmas necessidades e traduzissem, indiferentemente, a mesma atitude psicológica. Empenha-se, então, em elaborar um quadro mais exato que, por um lado, através da qualidade de ser uma atividade livre, circunscrita a limites precisos de espaço e tempo e submetida a convenções que suspendem a lei ordinária e instauram uma nova ordem, aproxima todos os jogos; e por outro, diante de categorias específicas, separa-os em *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*<sup>56</sup>, quer tratem, respectivamente, da competição, do acaso, do simulacro ou da vertigem.

---

<sup>53</sup> Segundo Roger Caillois, em 1933, quando era reitor da Universidade de Leyden, J. Huizinga escolheu o tema “Limites do jogo e do sério na cultura” para o seu discurso solene e, posteriormente, retomara e desenvolvera essas teses na obra **Homo Ludens**, publicada em 1938, na qual analisa caracteres fundamentais do jogo e demonstra a importância do seu papel no desenvolvimento da civilização; pretende dar uma definição exata da natureza essencial do jogo e põe em relevância a parte do jogo que verifica ou perturba as manifestações principais de toda a cultura: as artes, a filosofia, a poesia, as instituições jurídicas, a guerra.

<sup>54</sup> Este ensaio de Caillois foi publicado, no Brasil, na revista **Anhembi**, vol XXIV, de novembro de 1956, em São Paulo.

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Trad. M. Mozzan. São Paulo, Summus, 1984.

<sup>56</sup> O *agôn* exprime-se pela ambição de triunfar graças ao mérito, numa competição leal; a *alea*, pela renúncia da vontade em proveito de uma expectativa ansiosa e passiva da decisão da sorte; a *mimicry*, pela ilusão de revestir uma personalidade estranha; a *ilinx*, pelo gosto da vertigem. No *agôn*, o jogador só conta consigo mesmo e esforça-se com afínco; na *alea*, conta com tudo, exceto consigo mesmo, e entrega-se às forças que

Entretanto, como tais designações ainda não abrangem totalmente o universo do jogo, isola um princípio comum de diversão, de turbulência, de improvisação livre e de expansão despreocupada, pelo qual acredita manifestar-se uma certa fantasia, que denomina *paidis*. E, além disso, define uma tendência complementar deste instinto, em certos sentidos inversa a ele, que corresponde ao prazer de dobrá-lo a convenções arbitrárias, imperativas, deliberadamente difíceis, para obter um resultado totalmente inútil, embora determinado, ao qual denomina *ludus*.

É o *ludus* que, menos individual do que parece, satisfaz o desejo de distensão e, principalmente, supre a necessidade, da qual ninguém consegue libertar-se, de utilizar em pura perda seu saber e sua aplicação, sua habilidade e sua inteligência. Além disso, dentro do jogo, é o elemento de maior alcance e de fecundidade cultural mais sensível, que disciplina e organiza a *paidia*.

Só na era industrial a vertigem tornou-se verdadeiramente uma categoria de jogo e a sua busca permanece como a única inovação moderna no setor. Têm-se no maquinário de parques de diversões, por exemplo, todo um aparato pronto a produzir diferentes formas de “suplício”, das quais se espera obter prazer. Existe um certo gozo na busca da vertigem, que ultrapassa o mero divertimento ou a mera distração, mas que funciona como um jogo na medida em que se dá sob condições específicas, dentro de limites precisos, separados do resto da realidade, os quais se tem o direito de aceitar ou de recusar.

---

lhe escapam; na *mimicry*, imagina que é outra pessoa e inventa um universo fictício; na *ilinx*, necessita ver parcialmente arruinados a estabilidade e o equilíbrio do seu corpo, de escapar à tirania da percepção, de provocar a fuga momentânea da consciência.

Em formas artísticas como o romance policial, em jogos como os de construções anagramáticas<sup>57</sup> ou em atividades culturais como a guerra, aparece um caráter do *ludus* que se explica como obsessão do *agôn*, ou no dizer de Caillois, com um “*agôn virtual*”, inserido numa espécie de atmosfera de concurso, em favor de uma multidão que o mantém.

Assim, se retomarmos as duas alternativas já citadas, apresentadas por Caillois, que poderiam ser interpretadas como duas traduções do moderno, ou seja, como um moderno emergente e como um moderno de declínio, teríamos, diante de nós, duas estratégias confrontadas de uma luta simbólica.

A modernidade emergente optou pela primeira, ou seja, a de utilização das estratégias bélicas de uma perspectiva de construção da identidade nacional, e a antropofagia nada mais é do que a ficção que suporta esta concepção de luta histórica.

A modernidade tardia ou pós-moderna, no entanto, vem aprimorando a estratégia contrária: proliferar os confrontos, em nome de uma isonomia ou pluralismo que supõe levar o universalismo moderno às últimas conseqüências, mesmo que essas conseqüências signifiquem a dissolução do quadro anterior.

Se a modernidade é marcada por conceitos fortes, como “poder”, “trabalho”, “capital”, “produção”, a pós-modernidade abre-se para o privado e para o cotidiano, que

---

<sup>57</sup> Baudrillard salienta que a linguagem poética, no campo geral da linguagem, funciona como um modelo de intercâmbio simbólico, como uma espécie de núcleo de uma anti-economia política, lugar de extermínio do valor e da lei e que, neste sentido, “Os Anagramas” de Saussure constituíram uma descoberta fundamental. Este investigador, que forneceu, mais tarde, as armas conceituais para a ciência linguística, havia destacado, anteriormente, em seus **Cadernos de anagramas**, a forma antagonista de uma linguagem sem expressão, para além das leis, dos axiomas e das finalidades, uma operação simbólica da linguagem que não funciona como sistema estrutural de representação através dos signos, mas justamente o inverso, que desconstrói signo e representação. No poético, a linguagem volta-se sobre si mesma para abolir-se. Não está centrada, pelo contrário, descentra-se de si mesma, desfaz todo o processo de construtividade lógica da mensagem e dissolve toda especularidade interna que faz com que um signo seja um signo: algo pleno, refletido e centrado. A construção poética é a perda da clausura e nas duas regras destacadas por Saussure - a lei de acoplamento e a lei da palavra-tema - ela rompe com os princípios fundamentais da linguagem: o de equivalência entre significante/significado e o de linearidade do significante, além de assegurar o ilimitado, ou seja, a produção

eram, até então, o avesso obscuro da esfera política. De um sistema explosivo, mundo da representação e do social, deriva um processo de implosão, no qual é dominante uma hiper-realidade constituída pelos meios de comunicação, os movimentos terroristas e as massas que, com sua força silenciosa, absorvem, neutralizam e impossibilitam a circulação de sentido.<sup>58</sup>

Numa outra perspectiva, talvez menos catastrófica, apontada por Lyotard, temos o esvaziamento dos grandes relatos, sejam eles Marxismo, Religião, Filosofia ou História, e a emergência dos pequenos discursos, fragmentais e periféricos, caracterizando o espaço fluído, mutante e descentrado da pós-modernidade, no qual “todas as direções possíveis são igualmente prováveis<sup>59</sup>”. Como Lyotard a representa, a pós-modernidade refere-se a um deslocamento das tentativas de fundar a epistemologia e da fé no progresso planejado humanamente. Esta condição caracteriza-se por uma exploração da *gran narrative* - o *enredo* dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres possuidores de um passado definitivo e de um futuro predizível. A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado.

A hipótese geral deste trabalho consiste em investigar os modos de articulação do confronto simbólico, ou seja, de que modo a vanguarda modernista escolhe estratégias bélicas, de que tradição as extrai e, ao mesmo tempo, que novos valores insere por essa via.

Cabe, entretanto, e a modo de ilustração, esclarecer que o confronto de que aqui se trata não é uma luta abstrata, e sim uma luta histórica concreta, embora o modernismo

---

sem limites do material significante. BAUDRILLARD, Jean. *La exterminacion del nombre de dios*, in.: *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela, Gallimard, 1976, pp. 221-233.

<sup>58</sup> Ver BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. Trad. Sueli Bastos. São Paulo, Brasiliense, 1985, especialmente a primeira parte, das páginas 7 a 53.

tenha praticado uma certa amnésia deliberada em relação à luta intelectual incruenta que, de fato, organiza o horizonte simbólico do moderno. Além disso, sabemos bem que, para além da esfera literária, a implantação da república deveu-se, desde o início, à correlação entre o exército e os partidos políticos<sup>60</sup>.

Portanto, a emergência, em 1922, de um grupo de intelectuais defendendo os valores poéticos da modernidade, estabelecendo um certo simultaneísmo polifônico, não se deve apenas a questões técnico-estéticas. Reflete e se alimenta de um vasto espírito nacionalista - não podemos esquecer que é o ano do centenário da nossa independência política - que, de forma mais ou menos explícita, há de reaparecer nas ficções modernistas.

---

<sup>59</sup> LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 2ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 105. O autor é o responsável pela noção de pós-modernidade.

<sup>60</sup> Em sua *Pequena história da República*, de 1940, Graciliano Ramos enfatiza:

“*OS MILITARES* - Depois da guerra do Paraguai os militares tomaram uma grande importância, tão grande que os chefes civis acharam prudente meter nos conselhos da coroa heróis que se haviam coberto de glória no sul, como Caxias e Osório. O primeiro chegou a duque, título que nenhum outro alcançou; o segundo foi marquês, honra menor, mas ainda assim muito grande. Desaparecidas essas figuras notáveis, foi difícil conter certas manifestações de azedume das classes armadas, que alguns anos de contato com o caudilhismo sul-americano tinham disposto contra a monarquia. Em 1883, o tenente-coronel Senna Madureira, desobedecendo ao ministro da guerra, discutiu pelos jornais um projeto de lei; repreenderam-lhe e tiraram-lhe o comando. Em 1885 censuraram e prenderam o coronel Cunha Matos, que havia ofendido pela imprensa um deputado. Novas questões surgiram, e solidarizaram-se com Senna Madureira e Cunha Matos o Marechal Deodoro da Fonseca e o General Visconde de Pelotas. Em 1887 os militares se achavam profundamente irritados. E Deodoro e Pelotas publicaram um manifesto que teve a adesão das guarnições das províncias. Pelotas, general e senador, disse ao senado: “Não sabemos o que poderá acontecer amanhã, apesar de o nobre presidente do conselho confiar na força armada que terá à sua disposição. Tais serão as circunstâncias que bem possível é que ela lhe falte”. Realmente faltou, dois anos e meio depois.

*PROPAGANDA* - A idéia de república já se tinha aqui divulgado no tempo da colônia: com Bernardo Vieira de Melo (1711) em Pernambuco, com Felipe dos Santos (1720) em Minas, com os inconfindentes mineiros (1789). Na primeira metade do século XIX várias sublevações apareceram: a Confederação do Equador (1824) no Nordeste, a República de Piratinim (1835-1845) no Rio Grande do Sul, a Sabinada (1837) na Bahia, a Balaiada (1841) no Maranhão, a Revolução Praieira (1848), em Pernambuco. Na segunda metade do século houve alguns anos de calma. E foi depois da guerra do Paraguai, quando começou a lavrar descontentamento no exército, que entramos de novo a torcer pela república. Em 1870 publicou-se no Rio um manifesto assinado por Saldanha Marinho, Aristides Lôbo, Cristiano Benedito Ottoni, Rangel Pestana, Salvador de Mendonça, Lopes Trovão, etc., e em 1873 João Tibiriçá presidiu em São Paulo, a Convenção Republicana de Itu. Em junho de 1889 o visconde de Ouro Preto expôs um programa liberal com que tencionava reprimir o movimento. - É o começo da república, declarou um deputado. - É a inutilização da república, respondeu o presidente do conselho. Engano. Ela veio cinco meses depois, mas o povo recebeu-a friamente. Foi o que disse Aristides Lôbo.” In.: RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**, São Paulo, Martins, pp. 135-137.

Não pretendemos, nesta dissertação, nos determos na produção em prosa do período. Nem mesmo na obra integral de nenhum dos artistas que serão trabalhados. O intuito é o de armar um conjunto variado, construído de cenas emblemáticas, ora por poetas, ora por artistas plásticos, que recorrem, em vários momentos, às manifestações populares.

Para esclarecer melhor, poderíamos dizer que o *corpus* será constituído de peças, por força, muito heterogêneas e, em função da hipótese geral, polifônicas, ainda que, por voltarem-se para a guerra, tendam a uma certa identificação temática.

A título esquemático, diríamos que os desdobramentos poéticos das Teorias de Belona, isto é, a poesia modernista como conjunção teórico-prática de estratégias de confronto, descansa em três operações combinadas que desenvolveremos a seguir: ouvir, falar e ver.

### 3. OUVIR A VOZ POPULAR

As criações populares foram intensamente exploradas pela poética modernista e largamente utilizadas como recursos estratégicos para demarcação de uma área de motivações estéticas locais, que se opusesse às formas tradicionais, tributárias da cultura européia, até então praticadas e valorizadas como “verdadeira” literatura.

Ao recolher e “ouvir” este material, fez-se necessário adotar um critério temático que desse unidade aos textos. Em função do enfoque geral desta dissertação, optamos, então, por aqueles que tratassem da guerra, especificamente da Grande Guerra do Brasil, ou Guerra do Paraguai, nos quais se identifica uma conjunção de subjetividades relacionadas à construção da identidade e à formação da consciência nacional.

#### 3.1. Quadras e *sambas*

Chamaram-nos atenção, inicialmente, as biografias bárbaras, como as quadras citadas por Manuel Gálvez, no romance **Jornadas de agonia**<sup>1</sup>, elaboradas pelos soldados brasileiros em relação aos comandantes e mantenedores das tropas no Paraguai<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> GÁLVEZ, Manuel. **Jornadas de agonia**, Buenos Aires, Gleizer, 1929, p.242.

<sup>2</sup> As forças brasileiras no Paraguai tinham, inicialmente, três comandantes: Polidoro e Osório no exército e Tamandaré na esquadra. Depois do desastre de Curupaiti, em outubro de 1866, quando os três exércitos aliados sofreram uma grave derrota, foi nomeado Comandante-em-Chefe único do exército e da esquadra, o Marquês de Caxias. Caxias retirou-se em 1869, sendo substituído pelo Conde D’Eu.

Osório dava churrasco,  
 O Polidoro farinha.  
 O marquês deu-nos jabá  
 E Sua Alteza sardinha.<sup>3</sup>

Com as mesmas características, encontramos as composições recolhidas por Alexina de Magalhães Pinto, em **Cantigas das crianças e do povo**<sup>4</sup>, em relação ao comandante do exército paraguaio, que ora é satirizado, ora é invocado, a fim de provocar assomos de valentia, tanto no manejo das armas quanto na defesa da “gente”:

1. O López foi à missa  
 Esbarrou no sacristão  
 Sacristão deu-lhe um sopapo,  
 E o López caiu no chão.

Carrega o pai,  
 Carrega a mãe,  
 Carrega toda  
 Sua geração.(Bis)

O López comeu pimenta,  
 Pensando que não ardia;  
 Agora está se usando  
 Colar à Maria Pia.

<sup>3</sup> Em CERQUEIRA, Dionísio, **Reminiscências da campanha do Paraguai - 1865-1870**, Ed. Especial, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980, pp. 137-137, encontramos praticamente a mesma quadra, assim contextualizada: “A nossa vida de campanha não era tão má como se pensa vulgarmente. O Costa Matos achou perto do nosso acampamento, muito fedegoso, e fez uma excelente colheita de vagens maduras. Debulhou-as, torrou-as, moeu-as e preparou um magnífico café, que adoçamos com um pouco de açúcar mascavado já melando. Havia muitos meses que não tomávamos senão mate. Foi uma delícia; e lembramos com saudades do Braguinha do largo do Rocio, que era nessa época um dos cafés mais em voga. No tempo do comando de Osório, a nossa etapa limitava-se a carne em abundância, pouca farinha e erva mate, às vezes caúna. Polidoro mandou aumentar a farinha, porque os soldados do norte gostavam e estavam habituados a esse alimento. O marquês ordenou feijão e carne-seca. O príncipe, para mitigar-nos a fome, em Capivari, nos dias magros das cordilheiras, forneceu uma lata de sardinha de Nantes por praça. Os soldados historiaram essas diferentes fases da nossa alimentação na seguinte quadra:

*Osório dava churrasco  
 E Polidoro farinha.  
 O Marquês deu-nos jabá  
 E Sua Alteza sardinha.*

<sup>4</sup> MAGALHÃES PINTO, Alexina de. **Cantigas das crianças e do povo**, Rio de Janeiro, 1911, p. 168.

Carrega o pai,  
Carrega a mãe,  
Carrega toda  
Sua geração.(Bis)

2. Aí vem o López do Paraguai,  
Com um alferes e dois tenentes,  
Fazendo a guerra, prendendo gente;  
Quando ele prende, não quer soltar;  
Quando ele solta é p'ra judiar;  
Peguei na bala, p'ra balear.

São estrofes de quatro ou seis versos, estruturados em rimas finais, nos quais o ritmo oral é facilmente reconhecível, e que incorporam, inclusive, alguns elementos culturais da época, como o uso de colares mencionado na canção 1<sup>5</sup>.

Os mesmos recursos reaparecem, um pouco mais elaborados, nas formas que Pedro Calmon denomina “sambas guerreiros”<sup>6</sup>, em exemplares citados por Gustavo Barroso<sup>7</sup>, importantes, por um lado, por levantarem todo um discurso de identidade étnica, decorrente da participação do negro na guerra e, por outro, por definirem o conflito interno

<sup>5</sup> Maria Pia foi a princesa de Sabóia, que se casou com D. Luiz I, de Portugal, em 1862. A canção menciona atitudes típicas da prática cotidiana da colônia, ou seja, a imitação da indumentária e dos costumes dos nobres. Neste caso, o que ficou registrado no imaginário popular foi a riqueza dos “colares da princesa”, cujas pedras eram retiradas, certamente, das minas brasileiras.

<sup>6</sup> Segundo CALMON, Pedro, em **História do Brasil na poesia do povo**. Rio de Janeiro, A Noite, s/d, “os “sambas guerreiros” ou “sambas de acampamento” encheram o Brasil com a sua música alegre e a sua rima fácil. Improvisados na cidade ou em viagem, pelos guardas nacionais do norte ou pelos poetas populares que, em sua honra, compuseram tantos hinos patrióticos, tantas canções melancólicas, tantas quadrinhas brejeiras - tinham uma perfeita unidade rítmica, de arrogância soldadesca, de petulância e de bom humor. Revelam a graça e a juventude daqueles heróis obscuros, que no intervalo das marchas e das batalhas ensinavam aos companheiros d’armas a dança e a cantiga da Baía, de Recife, das Alagoas...” Capítulo IV, *Guerra do Paraguai*, pp. 222-223.

<sup>7</sup> Mesmo integralista, Gustavo Barroso figura junto a Tzara, Joyce, Arp, Carpentier, Jung, Carl Einstein, Beckett, Soupault e outros nas páginas de uma revista emblemática de vanguarda, **Transition**, publicada em Paris, no início do século.

que se desenhava, a partir da possível abolição da escravidão, exigindo a incorporação dos negros ao corpo da nação, como seus legítimos cidadãos<sup>8</sup>:

1. Não me pegue nos babados de Iaiá,  
Balabadú!  
Voluntário da Pátria venceu,  
Em Paisandú.

2. A polícia não quer  
que eu sambe aqui.

Aquí mesmo hei de sambá!

A polícia não quer  
que eu sambe aquí.

Vou sambá no Paraguá!

### 3.2. Apropriações

Vários poemas incorporam elementos afro-brasileiros a partir do experimentalismo modernista. Uns, diluindo a tensão do enfrentamento racial numa suposta democracia brasileira, que enveredou para o regionalismo, como os de Jorge de Lima<sup>9</sup>, na sua fase nordestina, ou nativista. O poema *Essa negra Fulô*<sup>10</sup>, publicado em edição limitada, em 1928, e que, em seguida, abria **Novos Poemas**, em 1929, tornou-se conhecidíssimo, por

<sup>8</sup> São composições colhidas por João da Silva Campos e citadas por BARROSO, Gustavo em **A Guerra do López - contos e episódios da Campanha do Paraguai**, 4a. ed. Rio de Janeiro; 1939, p.5. Estes “sambas”, bem como a presença em massa dos negros na guerra não conseguem impedir manifestações extremamente racistas e tensas. Algumas, elaboradas pelos soldados, em situação de desafio, durante uma marcha pelo chaco argentino, foram citadas por CERQUEIRA, Dionisio, op. cit., p. 53.

<sup>9</sup> De feição inicialmente parnasiana, a poesia de Jorge de Lima acaba saindo do universo opressor do soneto e filiando-se, formalmente, ao modernismo. Na sua temática, entretanto, os temas africanos já estavam presentes desde o início: o soneto *Zumbi* é publicado em 1921, em Maceió, no **Jornal das Alagoas**. *Xangô*, já explorando o verso livre e a ausência de rimas, é publicado em **Poemas**, 1927 e *Essa Negra Fulô* abre os **Novos poemas**, em 1929. Em 1947, Jorge de Lima publica **Poemas negros**. Todos estão compilados em LIMA, Jorge de. **Obra completa**, Vol. I, José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1958.

<sup>10</sup> Jorge de Lima publicou *Essa negra Fulô* em edição limitada da Casa Trigueiros, Maceió, 1928. O texto é considerado sua primeira grande manifestação conforme a nova tendência poética. Consta nas páginas finais, na **Antologia da guerra**.

explorar um lugar-comum do imaginário social, que atribui à mulher-negra-escrava um alto poder de sedução, mas estruturado como uma espécie de contra-discurso, que relativiza, na própria fala da sinhá branca, a acusação de roubo aplicada a uma mucama e questiona o seu lugar na hierarquia colonial.

Em 1947, Jorge de Lima publicará **Poemas negros**, com ilustrações de Lasar Segall e prefácio de Gilberto Freyre, que considera sua poesia, pela estilização de elementos autóctones, como “afro-nordestina”<sup>11</sup>. Transcrevemos, nas páginas finais desta dissertação, a segunda versão do poema *Xangô*, que explora não apenas a musicalidade e os temas como o cativo e o sincretismo religioso, atribuídos à cultura dos escravos, como também incorpora na linguagem um alto poder encantatório, jogando-a para além dos equívocos ideológicos evidentes, como o que se percebe, mais uma vez, com relação à sensualidade da mulher negra.

Na mesma linha “afro-nordestina”, podemos mencionar os poemas de Ascenso Ferreira, que exploram as relações de trabalho no cultivo da cana-de-açúcar e nos engenhos, tendo, como protagonistas, negros e brancos e os costumes que eles desenvolveram, numa suposta “confraternização de raças”, como o vício de beber cachaça, por exemplo, que serve de motivo ao poema *Branquinha*<sup>12</sup>, publicado em **Cana caianna**, 1939. O poeta enfatiza as possibilidades vocálicas dos seus poemas e anexa a eles partituras musicais, o que nos permite observar, por uma lado, a incorporação dos elementos populares às suas composições e, por outro, a preocupação com os elementos mais tradicionais do fazer poético, aqueles que, desde a antigüidade, associam poesia e

---

<sup>11</sup> FREIRE, Gilberto, em artigo publicado em 1947, como prefácio a **Poemas negros** e transcrito, posteriormente, in. **O Jornal**, Rio de janeiro, 1953, sob o título de *Jorge de Lima e os seus Poemas Negros*.

<sup>12</sup> Ver na **Antologia da guerra**.

música<sup>13</sup>. Emblemático da posição de Ascenso Ferreira é o poema *O Samba*, que transcrevemos na **Antologia da guerra**.

Uma outra corrente, mais colada à vertente antropofágica, tem Raul Bopp como representante, pois ele também escreveu seus **Poemas Negros**<sup>14</sup>, ainda que sua obra mais conhecida seja **Cobra Norato**<sup>15</sup>, um longo poema de inspiração indígena, impregnado de deslumbramento diante da terra, que recolhe as verdades fabulosas do conto popular e aproxima-se da esfera mítica, na busca de uma ingenuidade original. Entretanto, ao elaborar poemas como *Favela e Favela (n.º. 2)*<sup>16</sup>, Bopp distancia-se da perspectiva do exótico e do regional, localizando os primeiros agrupamentos negros urbanos e aproximando-se, poeticamente, de um certo surrealismo de linguagem.

<sup>13</sup> Mário de Andrade, no ensaio *Ritmo novo*, define a poesia de Ascenso Ferreira como “poesia oratória, que renova e reforça uma das tendências mais estrambóticas e passadistas do modernismo brasileiro, uma poesia em que a voz entra como elemento de valorização.” O ensaio faz parte do prefácio de FERREIRA, Ascenso. **Catimbó e outros poemas**, José Olympio, Rio de Janeiro, 1963, pp.17 - 24.

<sup>14</sup> De BOPP, Raul. **Urucungo ( Poemas negros)** foi uma publicação promovida por Luiz Vergara, Jorge Amado, Danton Coelho e Carlos Echenique, Rio de Janeiro, Ariel ed, Ltda., 1932. Posteriormente, na sexta edição de **Cobra Norato**, Rio de Janeiro, Livraria São José Ltda, 1956, foram incluídos alguns poemas do livro **Urucungo**. Capa de Aldemir Martins. No espaço dedicado à pintura de Tarsila do Amaral, pp.160-166, nos aprofundaremos um pouco no estudo do mito da criação desenvolvido por Bopp em **Cobra Norato**.

<sup>15</sup> Cfe. HILL, Amariles Guimarães. *No caminho do sem-fim*. In: BOPP, Raul. **Seleta em prosa e verso**. José Olympio, RJ e MEC, Brasília, 1975, p. 152: “A CHEGADA DE BOPP - Raul Bopp não participou das primeiras escaramuças. Em 1922, quando explode a revolução, está no Rio de Janeiro, acabando o curso de direito e escrevendo versos bem comportados, sonetos rimados e metrificados. Apesar de manter contato com os focos de agitação cariocas - as casas de Álvaro Moreyra, Aníbal machado, Ronald de Carvalho e o pessoal do grupo Festa -, permaneceu, como ele diz, “numa posição tranqüila”. Só mais tarde, indo para São Paulo em 1926, aproxima-se do círculo verdamarelo, passando a desenvolver estudos indianistas, que sistematizariam e manteriam vivas as experiências das viagens pela Amazônia. O chefe Plínio Salgado recebe o moço gaúcho que chegava com o maior entusiasmo. (...) Mas o flerte com a gente da “Anta” não durou muito. As reuniões em casa de Tarsila do Amaral e o arrebatamento da pregação de Oswald de Andrade atraem-no para a turma do “Pau-Brasil”. Por suas funções na Sociedade Paulista de Boas Estradas e na Agência Brasileira torna-se peça principal da divulgação do movimento e gerente da *Revista de Antropofagia*, aparecida em 1928. Sob o incentivo entusiástico de Oswald, escreve o poema rascunhado no seu tempo de estudante em Belém. Este poema, o **Cobra Norato**, será o principal monumento poético da Antropofagia.”

<sup>16</sup> Ver na **Antologia da guerra**.

### 3.3. Quadrão e trava-línguas

Voltando às criações populares, consideramos importantes, também, por seus posteriores desdobramentos poéticos, as quadrinhas em forma de adivinha, na linha do *o que é, o que é?*, evocando tipos populares como o “Seu Zé Prequeté”, que aparece num dos volumes autobiográficos de Augusto Meyer, em torno da descrição de seu professor de pintura:

Com o feltro verde de abas largas, os bigodões e o rebenquinho pendente do pulso, o velho João Riedel fazia um figurão de chamar narizes curiosos às janelas. De vez em quando, atirava uma dedada nervosa à bigodeira, fustigava com um chicotinho a barriga das pernas. O pigarro anunciava-o de longe. Dos seus anos de Paraguai, onde sonhara encher o saco de patacas, como tantos europeus que acabaram comendo “franguinho de galho”, vinha-lhe o hábito de engolar espanholadas no meio das tentativas de português. “Franguinho de galho”, não sabe o leitor o que é?

*Seu Zé Prequeté  
Arrota franguinho,  
Franguinho de galho.  
Não sabe o que é?  
Franguinho de galho  
Laranja é...*

Se franguinho de galho é laranja, o pão da terra é a mandioca, e a pão e laranja, mais umas cuias de mate amargo por cima, vive-se e engorda-se.<sup>17</sup>

A mesma cena, emblemática da antropofagia, evocando o repasto totêmico - a devoração do pai depois da constituição da lei - teorizado por Freud em *Totem e tabu*<sup>18</sup>, é retomada por Oswald de Andrade, no poema *mate chimarrão*<sup>19</sup>, típica apropriação da vanguarda que reordena as imagens numa seqüência de *flashes*, reduzindo-as a detalhes, como num quadro cubista:

<sup>17</sup> MEYER, Augusto. *O Caruncho*. In: **No tempo da flor**, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966, p. 46.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, **Totem e tabu e outros trabalhos**. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Vol. XIII (1913-1914), Rio de Janeiro, Imago, 1974.

<sup>19</sup> ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. In: **Obras completas**, 3ª ed., tomo 7, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 39.

**mate chimarrão**

Depois da churrascada  
 Ao fogo e ao vento  
 O cavaleiro do gado  
 Trouxe ouro em pó  
 E uma cuia festiva  
 Para sorvermos a digestão

Tanto em Augusto Meyer, quanto em Oswald de Andrade encontramos algumas características do que Câmara Cascudo denomina *quadrão*:

São versos dialogados, tipos que os cantadores profissionais do Nordeste apresentam nas provas públicas, nas exibições das cantorias, mas não participam realmente na batalha do desafio, onde os modelos são outros. (...) Quadrão é o aumentativo de “quadra”, e caracteriza-o o canto alternado, verso a verso, quando no Mourão ou Trocado, cada cantador dirá dois versos ou mais. O cantador cearense José Siqueira de Amorim cantou em nossa casa, na noite de 23 de maio de 1949, alguns “quadrões” de oito e dez, modelos esplêndidos do tipo:

*“A) - Meu amigo e camarada,  
 B) - Vamos cantar um pouquinho  
 A) - Pra melhorar o caminho  
 B) - De nossa grande jornada.  
 A) - Não gosto de palhaçada,  
 B) - Porque causa confusão,  
 A) - Vamos entrar na questão,  
 B) - Pra melhorar o pagode,  
 A) - Nesta luta vai quem pode  
 B) - Cantando dez em quadrão!*

*Qualquer um cantador forte  
 Vindo do sul ou do norte,  
 Me insultando encontra a morte  
 E vai dormir sob o chão!  
 Mesmo sendo valentão  
 Não viaja em minha estrada  
 Diz tudo mas não faz nada  
 Nos oito pés de quadrão!<sup>20</sup>”*

<sup>20</sup> CÂMARA CASCU DO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo, Melhoramentos/INL, 1979, p. 645.

O *quadrão*, por sua vez, nos remete à herança européia, incorporada, no sul e no nordeste, pelos cantos e trovas de *desafio*. É Câmara Cascudo, ainda, quem nos esclarece o que são essas composições:

O **desafio** é uma disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre cantadores. É gênero que recebemos de Portugal e conhecido em todo o Brasil, mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão do que na orla litorânea. Os instrumentos de acoplamento são a viola e a rabeça no Norte, a sanfona e o violão no Sul, sem que se possam fixar preferências. Velhos cantadores do passado, como o negro Inácio da Catingueira, usavam o pandeiro. O desafio é o canto amebeu dos pastores gregos, duelo de improvisação entre pastores, canto alternado, obrigando respostas às perguntas do adversário. (Ver Charles Barbier, “Une Étude sur les Idylles de Théocrite”, *Oeuvres Complètes de Théocrite*, ed. Garnier, 33-34, Paris, 1899). São vestígios claros em Teócrito (*Idílios* V, VIII e IX), Vergílio (*Éclogas* III, V e VIII). A técnica do canto amebeu fora empregada por Homero (*Ilíada*, I, 604, *Odisséia*, CCIV, 60). Horácio alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messius Cicerus (*Sátiras*, I, V). Devia ser muito conhecido nas populações rurais porque Vergílio atesta sua vitalidade nessa região. Passa à Idade Média, reaparecendo na Europa com os *jongleurs*, *trouvères*, *troubadours*, *minnesingers*, na França do sul e do norte, Flandrers, Alemanha com o nome de *disputa*, *tenson*, *jeux-partis*, diálogos contraditados ao som de alaúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja. Também podia dispensar instrumentos musicais, como se vê num códice do século XIV, o *Cancioneiro de Heidelberg*, na miniatura *guerra de Wartburg*. No *Cancioneiro Português* que pertenceu a ângelo Colocci, encontrado na livraria do Conde Brancutti pelos romancistas Molteni e Monaci, há, nas primeiras folhas, um fragmento de poética provençal do século XIV, publicado por Teófilo Braga (*Era nova*, 414-420, Lisboa, 1881) onde o desafio aparece sob a denominação de *tenção*: “Outras cantigas fazem os trocadores, que chamã *tenções*, porque son feytas por maneiras de razon que huã aja contra outro en quaes diga que por bem tener na prima cobra et o outro responda-lhe na outra dizendo o contrayro. Estas poden fazer d’*amor* ou d’*amigo* ou d’*ecarnho*, ou de *mal dizer*, pero que devem de ser de meo. E destas poden fazer quantas cobras (*coplas*) quiseren, fazendo cada huu a sua parte. Se hy houver d’haver fiida, fazem ambos senhas, ou duas duas, ca non conven de fazer cada huu mays cobras nen mais fiidas que o outro.” Os cantos mais preferidos dos mestres-cantores alemães eram os *Wettgesange*. Nos velhos cancionários ibéricos equivalem às *Perguntas y Respuestas*, *desafio* em Portugal, *pallo*, *payada*, *payada-de-contrapunto*, espalhada por toda a América, desde o México à Argentina (ver Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, 125-180, ed. Globo, Porto Alegre, 1939). Não há informação ameríndia para fixar a presença do desafio na América pré-colombiana ou pré-cabralina. Os árabes conheciam o desafio, e a influência é visível na música dos cantadores sertanejos. O desafio na África é uma projeção árabe. Como o desafio é, em linha reta, vindo do canto amebeu e este pertencia ao ciclo pastoral, acompanhado pelos instrumentos de sopro, os cantadores do Nordeste cantam o desafio, o velho, o legítimo, o verdadeiro, sem acompanhamento musical. No intervalo entre a pergunta e a resposta executam um pequenino trecho, exclusivamente musical, enquanto um dos adversários prepara o verso seguinte. Noutros exemplos, embora sem o acompanhamento ao canto, fazem ouvir um harpejo no fim de cada verso, jamais coincidindo com a voz humana. (Ver *Baião* e *Rojão*). Os antigos africanistas não depararam o desafio no continente negro, aonde o árabe podia tê-lo levado há mais de dez séculos. Não conheço registros africanos do desafio na primeira metade do século XIX. O desafio era, mesmo na capital do reino do

Brasil, divertimento típico, indispensável nas festas portuguesas no Rio de Janeiro. “Já se sabe que houve nesse dia função; os convidados do dono da casa, todos d’além-mar, cantaram ao desafio segundo o costume; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançaram o fado.” ( Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um Sargento de Milícias*, 8, São Paulo, 1925 ).<sup>21</sup>

Encontramos, ainda, as construções que envolvem concisão anagramática e equívocidade estrutural<sup>22</sup>, comuns, também, na prática popular, dentre as quais escolhemos como exemplo a registrada por Rocha Pombo e Galanti e resgatada por Câmara Cascudo em **López do Paraguay**:

Wersen allude a *um cabo do batalhão de ulhanos appellidado José Diabo que traspassou López com uma lança*. Galanti registra fielmente - *correu em todo o exercito o boato de que o tyranno succumbira de um golpe de lança desfechado pelo cabo de esquadra José Francisco Lacerda, vulgo Chico Diabo*. E não esquece os versos que se tornaram populares em todo acampamento:

*O cabo Chico Diabo  
Ao diabo Chico, deu cabo*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> CÂMARA CASCUDO, Luís da. Op. Cit. pp. 287-288.

<sup>22</sup> Sobre o estudo dos anagramas em Saussure, desenvolvido por Baudrillard, ver p.44.

<sup>23</sup> O livro **López do Paraguay**, de Luís da Câmara Cascudo, editado em Natal, por A República, em 1927, por tratar-se de obra rara, da qual há apenas um exemplar, pertencente à biblioteca de Mário de Andrade, nos foi fornecido, como cópia de microfilme, pelo IEB da USP. Chegamos até ele através de uma resenha de Alcântara machado publicada na **Revista de antropofagia** no. 4, Ano I, de Agosto de 1928, em São Paulo, que afirma, com ênfase patriótica: “Luis da Camara Cascudo quiz também intervir nessa nova Guerra do Paraguai ( como disse alguém) ora acesa pelos exumadores entusiastas de um caudilho que já não tinha bom cheiro em vida. E entrou na luta com muita lealdade e bastante clareza. Disse o que queria dizer. E o que disse está certo. Êsse negócio de andarem endeuzando López se explica muito facilmente. É a eterna história. O sujeito é ruim, não presta, vive brigando com toda a gente, acorda e dorme fazendo mal. Mas morre. Pronto. Em volta do caixão começam logo os comentários: não era tão mau assim, uma noite recolheu na casa dêle um cachorro doente, usava luvas tão bonitas e assim por deante. Depois quem é que não tem dó de um réu (ainda infame) quando responde a juri? Em todo o caso não deixa de indignar a gente o facto de haver entre nós (sempre o maldito positivismo) quem para defender López procure diminuir o Brasil. O que o Império fez (exigindo a queda do caudilho como condição para a paz) agora em 1918 os aliados fizeram igualzinho. Veja-se o último capítulo do impressionante **Guilherme II** de Emil Ludwig. Principia assim: *As cinco partes do mundo reclamavam o afastamento de um homem*. Os próprios generais alemães (Hindenburg á frente) exigiam a abdicação do imperador por ser essa a única maneira de conseguir o armistício. E ninguém gritou. Ninguém se lembrou de xingar a França ou a Inglaterra ou *as cinco partes do mundo*. É preciso notar ainda que contra López o Brasil não agia sozinho: eram três a guerrear o bicho. Por tudo isso o depoimento de Luis da Camara Cascudo nêsse processo póstumo do paraguaio é dos que desafiam qualquer contestação honesta.”

### 3.4. Mulheres, crianças e ironias

Sobre a participação das mulheres na guerra e as dificuldades causadas pelos estereótipos de gênero, vale a pena mencionar a quadrinha coletada por Gustavo Barroso<sup>24</sup> e citada por Alai Garcia Diniz<sup>25</sup>:

O caso que virou modinha foi o de uma Maria das Alagoas que por ser solteirona e sozinha no mundo queria se inscrever como voluntária. Segundo Gustavo Barroso, ela chegou até a se vestir de homem e cortar os cabelos para o alistamento, mas foi descoberta no exame médico. (...) O preconceito foi tanto que acuada pelos rumores e diz-que-diz, ela se fechou em casa sem sair por muito tempo. Quando o fez, já estava completamente insana. Atirando pedras por onde ela passasse cantavam-lhe assim:

*Sinhá Mariquinha  
da tropa de linha  
tem crista de galo  
com pé de galinha.*

Recolhida por Carvalho Neto<sup>26</sup> e retomada, ainda, por Francisco Doratioto<sup>27</sup>, encontramos, também, uma estranha cantiga de ninar, tendo a guerra como motivo, intitulada *Morreu no Paraguai*:

Na, na, na, na, na,  
Que é feito do papai?  
Na, na, na, na, na,  
Morreu no Paraguai.  
Na, na, na, na, na,  
Na tropa se alistou,  
Na, na, na, na, na,  
E nunca mais voltou.

<sup>24</sup> BARROSO, Gustavo, Op. cit. p.13.

<sup>25</sup> DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: Imaginários da Guerra do Paraguai*. Tese USP, 1997, p.68.

<sup>26</sup> CARVALHO NETO, Paulo de. *Folclore da Guerra do Paraguai*. In: *Journal of Inter-American Studies*. University of Florida, V.3, janeiro, 1961, pp. 273-80.

<sup>27</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *O conflito com o Paraguai - A grande guerra do Brasil*. São Paulo, Ática, 1996, p.50.

Francisco Doratioto<sup>28</sup> informa que em Atibaia, província de São Paulo, na partida de homens para a guerra, em 1867, as mulheres criaram a *Marcha dos voluntários da guerra do Paraguai*, com os seguintes versos, que não parecem demonstrar qualquer tipo de euforia patriótica:

aos vinte e cinco de agosto  
as cinco prá seis da tarde  
embarcavam os voluntários,  
ai meu Deus, que crueldade.

As mães choram prôs seus filhos,  
as mulheres prôs seus maridos,  
as irmãs prôs seus irmãos,  
as jovens prôs seus queridos.

A canção *Tororó* ou *Itororó*, bastante conhecida no folclore brasileiro, em Santa Catarina tinha uma versão antiga<sup>29</sup>:

Eu fui lá no Tororó  
Beber água e não achei,  
Ver Moreno e Caballero  
Já fui, já vi, já cheguei.<sup>30</sup>

Os ecos de *Itororó* tornaram-se a cantiga de roda, cujos primeiros versos, uma variante dos anteriores, escamoteiam a situação de guerra em função do jogo amoroso:

Eu fui no Itororó  
Beber água e não achei,  
Achei bela morena  
Que no Itororó deixei. (...)

---

28

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., pp 49-50.

<sup>29</sup> Citada por CARVALHO NETO, Paulo de. Op. Cit. p. 278.

<sup>30</sup> O verso “beber água e não achei” é alusivo às águas do arroio cheias de sangue. Moreno e Caballero foram dois generais, comandantes dos paraguaios, bastante conhecidos e respeitados pelos soldados dos países aliados. O verso “já fui, já vi, já cheguei” é uma reminiscência da frase do imperador romano César, “Veni, vidi, vinci”. A Batalha de Itororó, uma das mais sangrentas da guerra, travou-se em 6 de dezembro de 1868, sendo Caxias e Osório proclamados heróis. In.: DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva, op. cit. p. 51.

Dentre as brincadeiras infantis, há uma adivinha em forma de rima, da série *carrapato não tem pai* que foi citada oralmente pela professora Alai Garcia Diniz:

Carrapato não tem pai?  
Morreu na Guerra do Paraguai.

Apesar do contexto violento, é o componente infantil que transparece, também, na quadra registrada por Dionísio Cerqueira<sup>31</sup>. Nos dias comuns de acampamento, sempre que, antes das nove horas, ouvia-se o toque de parada, algum soldado à meia-voz acompanhava a toada cantando:

Oh! Tu, que estás de guarda,  
Não te faças de amarelo,  
Que aí vem o sargento  
Com a vara de marmelo.

A veia irônica dos soldados transparece em algumas construções, também resgatadas por Dionísio Cerqueira<sup>32</sup>. Para os praças de um regimento brasileiro, um bom acampamento devia satisfazer a três condições:

- Uma casa para o Sr. Marquês;
- Um laranjal para o Sr. General Osório;
- Um banhado para a artilharia.

Do lado paraguaio, encontrou-se, no pequeno periódico ilustrado **Cabichuí**<sup>33</sup> (abelha, em guarani), a seguinte mofa com relação aos exércitos dos países que compuseram a Tríplice Aliança:

<sup>31</sup> CERQUEIRA, Dionísio. Op. Cit. p. 174.

<sup>32</sup> CERQUEIRA, Dionísio. Op. Cit. pp. 84.

<sup>33</sup> Segundo CERQUEIRA, Dionísio. Op. Cit. p. 122, o jornal **Cabichuí**, da linha de frente paraguaia, “tinha, às vezes, pilhérias muito insulsas; outras, bastante picantes como as suas ferretoadas. Os nossos generais eram representados por lentas tartarugas, arrastando, a custo, pesadas espadas; um macaco, de barbas grandes com uma coroa na cabeça, figurava o Imperador. Dava-nos o nome de *cambai* o que significava macaco. Até o nosso balão cativo, destinado a reconhecimentos, não escapou à veia humorística do Gavarni guarani, que o pintava agarrado nas costas de um cágado.”

Orientales...general sin ejercito;  
Brasilêros... ejercito sin general;  
Argentinos... ni general ni ejercito!!!

Vale acrescentar que o jornal **Cabichuí** é a única composição elaborada pela voz indígena encontrada entre os registros pesquisados. À altura da guerra contra o Paraguai, as formas culturais tupi-guaranis já eram praticamente inexistentes no Brasil, pois os índios vinham sendo sistematicamente dizimados desde o descobrimento.

Ao liquidar os últimos remanescentes da população autóctone, a guerra reafirma seu caráter de discriminação étnica, estendendo, também aos índios, a política de extermínio aplicada aos negros: coloca-os, no teatro agônico, como inimigos, e os incentiva a matarem-se mutuamente.

Todos os recursos técnicos e temáticos utilizados nas construções populares, foram, a seguir, conforme estamos tentando paralelamente mostrar, incorporados na prática poética dos primeiros anos do movimento modernista, seja de modo direto, pela simples apropriação de textos anônimos, incluindo-os nos poemas, seja de modo estilizado, ao explorar as alusões, os paralelismos sintáticos e semânticos, ou mesmo, ao recuperar a musicalidade que eles contêm e desenvolvem.

A fala modernista quebra a dicção altissonante, épica, e tenta montar a identidade nacional aproximando-se do popular. Entretanto, recorrendo a outra área de expressão artística, a música, a partir das observações de José Miguel Wisnik, a respeito da relação entre os compositores nacionalistas brasileiros e o *popular* - estes, usando fartamente o material “folclórico” nas suas composições - conseguimos resgatar uma concepção singular de qual seria este tão falado “povo”:

Mas o que pouco se fala é que o povo homenageado e imaginado por estes músicos, o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade ( nos, carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto.<sup>34</sup>”

Onde se lê “músicos”, leia-se “poetas”. Na esfera literária, a partir da instauração de um tipo de distanciamento semelhante, percebemos que os projetos inviabilizaram-se, em muitos aspectos, por impossibilidades ideológicas. Nem a incorporação pura e simples da voz popular, nem a elaboração estilizada, como veremos a seguir, concretizaram, efetivamente, um movimento de aproximação<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfe. WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: **Música**. São Paulo, Brasiliense, 1982, pp.129-190

<sup>35</sup> Nossa discussão sobre a língua e o verso, no capítulo 6, dedicado ao estudo dos *Usos e representações dos dispositivos bélico-poéticos*, apoiou-se, teoricamente, nos trabalhos de Josefina Ludmer, sobre a apropriação do corpo e da voz do gaúcho, do nômade sem território, para configurar a voz da lei, que forma o Estado a partir de um movimento inicial que utiliza a língua como arma. Ver LUDMER, Josefina. **El género gauchesco - un tratado sobre la patria**. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, especialmente no primeiro capítulo *El cuerpo del género y sus límites*, pp.11-40.

## 4. FALAR A IDENTIDADE MODERNISTA

### 4.1. No espaço: Ronald de Carvalho e Oliverio Gironde

Os poemas escolhidos para trabalharmos as perspectivas espaciais propostas pelos artistas ligados ao modernismo oficial foram, num primeiro momento, agrupados pelo apelo mais óbvio, ou seja, preferimos aqueles que enfatizassem a temática geográfica e que buscassem, simbolicamente, definições e delimitações territoriais, concretizando o esforço teórico de elaborar os “mapas” do nacional, conectando, assim, as pesquisas lingüístico-formais às concepções políticas de nação.

Sabemos que, decorrente direta das informações e técnicas desenvolvidas no período das grandes navegações, a espacialidade do século XIX foi construída, basicamente, por escalas. Os mapas, nos momentos fundacionais das nações, funcionaram como uma tentativa de “tradução” do território, ou seja, tentaram representar, diagramar em seus contornos, a fatia material demarcada na terra, exercendo, ao mesmo tempo, as tarefas de delimitação e de apropriação simbólica e disseminando-se, tradicionalmente, como meios de comunicação. De uma perspectiva artística, as cartas geográficas tornaram-se pontos de partida e modelos de uma estética aberta sobre o infinito<sup>1</sup>, sendo

---

<sup>1</sup> Cfe. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1996. Especialmente no capítulo 1, intitulado *L'oeil-monde ou le fantasme d'Icare*, a autora desenvolve a perspectiva de que a geografia e a topologia são mapas do mundo, tendo o olhar funcionando como ponto focal e a viagem visando ao mesmo tempo a “construção de uma figura do outro” e a “configuração espacial” dos confins. A carta geográfica seria uma mônada do mundo e o olhar cartográfico funcionaria como uma mônada de mônadas, sem Deus. A queda de Ícaro é o irremediável do olhar-mundo próprio à pintura, o momento mesmo de uma transposição de fronteiras que desenha um tipo de geografia de transgressão, uma topologia nômade. Desta leitura, interessa-nos investigar, no terreno da poética, como se dá o cruzamento mencionado, entre figuração do outro e configuração espacial e quais as marcas textuais que o sustentam.

responsáveis, especialmente na pintura, pelos momentos de mutação do olhar que se desloca, provocando experiências de projeção-transferência que territorializam e desterritorializam o já existente.

De uma perspectiva militar, o mapa torna-se a matriz simbólica que cristaliza todos os imaginários e organiza todas as estratégias de ocupação e controle do espaço, constituindo-se por operações e deslocamentos e praticando toda uma arte de passagens.

Nestes processos de passagem, a letra - ou o diagrama, a cifra, a escala - dobra-se sobre a “coisa” original, metaforizando-a. Assim, os poemas que preocuparam-se, de alguma maneira, com a perspectiva de mapeamento, participaram, também, desta metaforização, elaborando um espaço fluido que vai da preocupação mimética de apreensão da realidade ao signo arbitrário que escorrega sempre, tecendo suas linhas de fuga e permitindo, a partir da instauração da dialética, uma multiplicidade de leituras.

Deleuze e Guattari<sup>2</sup> vêem na carta geográfica o contrário do cálculo, ou seja, um modelo aberto e rizomático, com múltiplas possibilidades de entrada. Entretanto, a literatura de feição cartográfica, bem como seu texto, o mapa, assumiram e assumem a função de uma máquina abstrata que é operada a serviço dos jogos de poder.

Dentre as elaborações modernistas brasileiras selecionadas em relação ao olhar que diagrama o espaço, optamos pela *Advertência*, de Ronald de Carvalho, poema publicado na abertura de **Toda América**, em 1925, como uma espécie de “explicação” ao europeu do que é ser americano, a partir das diferentes formas de ocupação desenvolvidas nos dois continentes. Incluímos, ainda, *Brasil*, o segundo poema, que dá continuidade à proposta de “mapear” o nacional, apelando para todas as diversidades naturais que, ainda assim, têm

---

<sup>2</sup> Cfe DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**, Paris, Minuit, 1980, p.20.

“algo” em comum, ou seja, participam da elaboração do imaginário da nacionalidade. E, finalmente, optamos por *Entre Buenos Aires e Mendoza*<sup>3</sup>, que trilha uma rota bastante conhecida no sul, localizando uma zona ordenada de ocupação agrícola, de avanço industrial e tecnológico, refazendo o antigo caminho, desta vez sob nova perspectiva.

Do modernismo argentino, escolhemos o poema *Río de Janeiro*<sup>4</sup>, de Oliverio Gironde, por exibir o ponto de vista do “estrangeiro-quase-familiar” em visita e por permitir uma leitura de cidade que se desdobra, inclusive estilisticamente, tendendo mais ao caricato e ao exótico.

É importante acrescentar, por um lado, que as semelhanças entre os poemas de Ronald de Carvalho e o de Oliverio Gironde não se resumem à localização simbólica, mas correspondem a toda uma caracterização cultural, uma conjunção de atributos que tornam o homem e o espaço americanos especificamente americanos, ou seja, distintos dos de outros continentes.

Por outro lado, as diferenças estilísticas entre os dois autores, mesmo sendo os poemas bastante próximos temporalmente, ressaltam afinidades que eles tinham com as vanguardas, especialmente futurismo e cubismo, no caso de Ronald, e cubismo e expressionismo, no caso de Gironde, filtradas, é claro, pelas adaptações às condições americanas, pelo viés nacionalista e pela proposta de criação de uma identidade comum.

Dos precoces esboços de ficção científica armados por Ronald de Carvalho ao roteiro de desenho animado ensaiado por Oliverio Gironde, a espacialidade moderna é reta

---

<sup>3</sup> Os poemas *Advertência*, *Brasil* e *Entre Buenos Aires e Mendoza*, de Ronald de Carvalho, fazem parte de **Toda a América**, Rio de Janeiro, Summula, 1935, pp. 9-10-11, 13-14-15, 34-35.

<sup>4</sup> O poema *Río de Janeiro*, de Oliverio Gironde, datado de 1920, foi incluído nas suas **Obras completas**, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 61-62. Vem ilustrado por uma aquarela, também de Gironde, analisada nas pp. 167-171.

e fria como o metal ou tem cores básicas e gordos contornos, dependendo da própria colocação do olhar no espaço, ou seja, das perspectivas adotadas pelos poetas para edificar as suas visões de mundo/linguagem, além do golpe de vista que o pesquisador-leitor aplica aos textos que lê, pois a leitura imprime, também, a sua marca espacial, ou seja, implica em deslocamento.

#### **4.1.1. Ronald e a diagramação do território**

Os poemas, nesta abordagem, seguirão a seqüência em que foram publicados, ou seja, a partir do primeiro que, abrindo **Toda a América**, parte de um caos primordial, serão chamados à cena de leitura, os demais, que seguem, temporalmente, até a industrialização, representada pelo auge do desenvolvimento tecnológico e da evolução capitalista, o que para Ronald de Carvalho parece assemelhar-se à passagem da barbárie à civilização ou, em outras palavras, da natureza à cultura.

##### **4.1.1.1. “Fiat Lux”- E assim nasceu o continente americano**

A geografia de Ronald de Carvalho, em *Advertência*, promove a imediata definição e distinção entre o “teu” espaço, europeu e material e o “nosso” espaço, americano e espiritual. Este último, por ser um amálgama entre acidentes da natureza e animais ainda em estado selvagem, seria muito mais livre.

*Advertência* - ato ou efeito de advertir, de admoestar, de observar, de avisar, de comunicar, de repreender, de chamar a atenção, de reparar - não por acaso, abre **Toda a**

**América.** É um poema que condensa a proposta do livro inteiro, qual seja, a de caracterização e incorporação das diferenças entre o Velho Continente - a Europa - e o Novo Continente - a América.

Inicia com um vocativo “europeu!”, que se repete nos quatro movimentos do poema (versos 1, 15, 23, 35), e, em versos longos e livres, de certa feição épica, vai elaborando contrastes, passando gradativamente do que está mais próximo, ao alcance dos olhos do europeu, para o que só pode ser evocado, no presente, através de resíduos, ou seja, que precisa ser perseguido no tempo para ser recuperado pela história. Reconhece que a caracterização do homem europeu ultrapassa as fronteiras do imediato visível, apelando, então, para a profundidade, que não se restringe ao meramente espacial por ingressar também no temporal. Desta perspectiva, no entanto, parece prescindir o americano, pois como se tentará demonstrar, as partes do poemas destinadas ao espaço da América praticamente inauguram um território até então inexistente.

O primeiro movimento dirige-se diretamente ao homem da Europa, situando-o em seu próprio espaço. Fala, com certa familiaridade, da “tua aldeia”(verso 2), “tua casa” (verso 4), “tua sala de jantar” (verso 6), das “tuas arcas” (verso 10) e do “teu riacho” (verso 13), colocando, já no início do poema, a comparação da aldeia européia a um tabuleiro de xadrez, ou seja, enfatizando uma espacialidade ordenada - estriada, diria Deleuze<sup>5</sup> -, com cada coisa em seu lugar. Do mesmo modo, a verticalidade das “cercas paralelas” (versos 4 e 5) e a seqüência temporal imutável de “casamentos, colheitas, enterros” (verso 9), relacionada aos “avós” e à “Bíblia” (verso 8), tornam-se formas de expressar a tradição, as

---

<sup>5</sup> Ver o artigo de Deleuze/ Guattari sobre as diferenças de configuração espacial: *O liso e o estriado*, Trad. Peter Pál Pelbart, in.: *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5, São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 179-214.

quais, conforme já mencionado no parágrafo anterior, dirigem-se para trás, num movimento em direção ao passado.

A história da Europa exhibe-se na referência às “Cruzadas” (verso 13), mas, sobretudo, grava-se no presente, nos pequenos objetos, tirados das “arcas bojudas e pretas”: “lãs felpudas e linhos encardidos, colares, gravuras, papéis graves e moedas” (versos 10, 11 e 12). Manifesta-se como algo possível de ser guardado, colecionado, acumulado. Note-se um certo desprezo pelo passado manifestado pelo adjetivo “encardidos” aplicado ao substantivo “linhos” (versos 10 e 11).

O segundo movimento, ainda enumerativo, estende-se à “tua paisagem” (verso 16), marcada por “estradas, quintalejos, campanários e burgos” (versos 16 e 17), construções planejadas e previsíveis, todas ao alcance da vista: a metafórica “bola de vidro do teu jardim” (versos 17 e 18), ao mesmo tempo fechada e transparente, visível por todos os lados, e infinitamente frágil, podendo transformar-se em cacos.

Do mesmo modo, “tuas árvores” (verso 19), cada qual com seu nome e localização, e os animais “teus cães”, “teus jumentos” e “tuas vacas” (versos 21 e 22), que são humanizados por terem nomes ou expressam por eles mesmos as características de seus donos: a docilidade e fidelidade do cão, a passividade dos jumentos e das vacas, etc.

Os dois versos seguintes (23 e 24) resumem o poema inteiro: “Europeu! Filho da obediência, da economia e do bom-senso, tu não sabes o que é ser Americano!”, estabelecendo, definitivamente, o contraste entre europeu/americano, que é o mesmo contraste entre ordem/desordem, nomeação/inominável.

Aparentemente, há um certo desdém pelo trinômio “obediência/ economia/ bom-senso” e uma supervalorização, nos movimentos seguintes, exatamente do seus contrários,

que caracterizam o que é “nosso”. Entretanto, uma leitura um pouco mais atenta, deste e dos demais poemas que compõem **Toda a América** acaba desmontando esta premissa, pois, conforme se falará mais adiante, revela-se, nas entrelinhas, uma busca, a nível de desejo, exatamente do estriamento, das possibilidades de ordenação espacial. Só que de uma espacialidade bem mais dura: a industrial - algo que já era comum na Europa e que foi, curiosamente, “esquecido” em *Advertência*, que dirige-se, numa perspectiva anacrônica, ao europeu do pequeno burgo, ou seja, da zona rural. Talvez possamos afirmar, em função disso, que esta referência seja feita especialmente em relação ao espaço dos nossos colonizadores diretos, ou seja, a Portugal, que, como sabemos, sofre um processo de industrialização temporalmente atrasado, se comparado ao restante dos países do Velho Continente.<sup>6</sup>

É do contraste, então, que nasce o movimento seguinte, a partir, justamente, do que é entendido como “nosso”: os “tumultos do nosso sangue” (verso 25), a “alegria virgem” (verso 30), a “alegria de inventar, de descobrir, de correr!” (verso 33), a “alegria de criar o caminho com a planta do pé!” (verso 34).

Nada nosso é material. Tudo é abstrato, por vir e por fazer. As próprias formas nominais dos verbos ressaltam a condição de vir-a-ser, colocando a linguagem no campo da pura potencialidade

---

<sup>6</sup> Por outro lado, salientamos que é mais cômodo para Ronald de Carvalho dirigir-se ao habitante do ambiente rural europeu e não ao do urbano, pois, como já destacamos anteriormente, se a espacialidade industrial é a das grandes massas, pode-se apontar, na poética da maioria dos modernistas, um movimento de exclusão, que viria a ser praticado, também na música, alguns anos depois: pretendem a união paradoxal do grande capital com o espaço selvagem, sabendo que as virtudes autóctones e “tradicionalmente nacionais” do homem rural não conseguiriam intervir na concepção de arte do intelectual erudito, nem na proposta política de implantação do Estado Liberal. Ver WISNIK, José Miguel, no artigo *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*, In: **Música**, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp.129-190. A relação entre a música rural e urbana foi teorizada, também, por ANDRADE, Mário de, **Ensaio sobre a música brasileira**, São Paulo, Martins, 1962.

Aparecem, também, as primeiras exclamações, que antes tinham sido empregadas com parcimônia, apenas no vocativo que serve de refrão. Alguns versos solitários e curtos, além da interjeição “ah!” (verso 25), marcam inegavelmente um envolvimento emotivo, exaltado. O poema, até então ritmado, ordenado, descamba para o torvelinho:

Ah! os tumultos do nosso sangue temperado em saltos e disparadas sobre pampas, savanas, planaltos, caatingas onde estouram boiadas tontas, onde estouram batuques de cascos, tropel de patas, torvelinho de chifres! (versos 25, 26, 27 e 28)

Por fim, o último movimento, no qual entra a “maré de massas informes” (verso 36) informa sobre o “nosso espírito”, que é “áspero e ingênuo” (verso 38) flutuando, etéreo, sobre as “cousas divinamente rudes” (verso 39), tomadas por uma “luz selvagem” que banha o “dia americano!” (versos 39 e 40).

Eis a criação, a gênese do “nosso” mundo, no qual as coisas divinas são rudes, em intensa oposição àquele dos ancestrais, no qual os velhos lêem a Bíblia. Aqui - na América - não há velhos. Nem homens. Só há a natureza, majestosa e hostil, esperando pelos seres que a dominarão.

Na América, tudo é indefinido. As “raças e línguas se dissolvem”<sup>7</sup> (verso 36), se mesclam, se fundem. A terra da promessa não tem história, e precisa inaugurá-la. O que se

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter, no texto *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana*, publicado em **Sobre arte, técnica, linguagem e política**, trad. Maria L. Mota, Maria A. Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'água, 1992, pp. 177 - 196, destaca “a profunda e nitida relação entre o ato da criação e a língua”, isto é, assegura à linguagem a característica de não apenas ser “comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”, tecendo, a partir da origem divina do nome, o desenvolvimento posterior e humano das línguas tornadas signo, sentença, abstração. Ronald de Carvalho, ao tentar nomear o caos primordial, que estaria na gênese do continente americano, recorre, nos versos 36 e 37, à imagem da “maré de massas informes, onde as raças e as línguas / se dissolvem”, ou seja, traça uma linha de retorno ao mito bíblico paradisíaco, anterior ao pecado original, que “só conhecia uma linguagem”. O fato de raças e línguas se dissolverem, ou seja, caírem na indeterminação, decorre da aproximação Poeta/Deus, já que a linguagem divina, criadora, anterior a todas as línguas e às noções do bem e do mal, é a do inominável. Paradoxalmente, a questão das raças se dissolverem num todo único e indiferenciado relaciona-se, por contraste, à confusão bíblica de Babel, aqui elaborada pelo amálgama da massa de imigrantes-europeus que começa a chegar ao Brasil no final do século XIX, quando se encerra o regime escravista.

depreende das coisas que o europeu retira de suas arcas, “roubadas ao inútil maravilhoso” (verso 12) ainda não têm significado em “terras livres, ares livres, florestas sem lei!” (versos 31 e 32).

O poema seguinte, *Brasil*, de certa forma, vai explicitar melhor a “liberdade”, esta ausência de leis, pois o poeta, seguindo à risca o princípio “do caos à ordem”, passa a apontar elementos de ordenação, de estruturação, que irão marcar a passagem da “nossa” barbárie original ao tipo de civilização que ele propõe.

#### 4.1.1.2. O Brasil aos olhos e ouvidos de um liberal

Reduz-se o espaço geográfico - o que antes abarcava toda a América, restringe-se, neste poema, apenas ao Brasil. A perspectiva de criação, entretanto, permanece: entre aboios e apitos de fábricas, temos a gênese do país, mediada por um “eu” que desenvolve, particularmente, a faculdade de ouvir. A expressão “eu ouço” repete-se por todo o poema (versos 7, 8, 11, 16, 21, 26, 29, 38, 55 e 62).

Quanto à forma, *Brasil* é, também, um poema de versos longos e enumerativos, só que intercalado por curtas “cintilações”, de apelos visuais que vão remeter aos auditivos, funcionando como refrão:

( Mas o que ouço, antes de tudo, ) Nesta hora de sol puro  
 palmas paradas  
 pedras polidas  
 claridades  
 (Brilhos)  
 faiscas  
 scintilações (versos 1,2,3,4,5,6 - 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29)

Da cintilação, da luz inaugural, origina-se o momento - marcado e presente - em que o visual remete ao auditivo: “nesta hora”( verso 1) , “eu ouço o canto enorme do Brasil!” (verso 7).

O canto é “enorme”, pois a forma e a extensão espaciais os determinam, e se desenvolverá nos 64 versos restantes, abarcando impressões sensoriais da natureza e dos homens, a princípio, e dirigindo-se ao abstrato-metafórico nos doze versos finais. Os elementos elencados no canto constroem uma espécie de gradação, que vale a pena ser observada.

O movimento inicial, de versos longos (do 7 ao 39), desenvolve, a partir de apelos auditivos, uma espécie de sensualismo naturalista centrado em verbos: “lambe” ( verso 13), “morde” (verso 14), “ferve” (verso 17), “riem”(verso 26), “espremendo” (verso 29), “escorrendo” (verso 30), “borbulhando” (verso 35) que, associado a expressões como “rochas nuas”, “ ar molhado”( verso 9) , “patas de água”, “manhã de bolhas”, “pingos verdes” (verso 10), “onda lenta de óleo espesso” (verso 12), “oceano mole” (verso 14), “touro picado de farpas, varas, galhos e folhagens” (verso 15), “dourados gulosos”(versos 26 e 27), “tejuco morno” (verso 37), elaboram uma “bárbara e grave melodia” (verso 11), de alta densidade erótica, que, no poema, está explicitamente relacionada ao Amazonas, mas acaba estendendo-se, também, ao universo mítico - “o tropel dos cavallos de Iguassú” ( verso 8) - e à própria terra, grande mãe gestora, origem de tudo:

Eu ouço a terra que estala no ventre quente do nordeste, a  
terra que ferve na planta do pé de bronze do cangaceiro,  
a terra que se esborôa e rola em surdas bolas pelas estradas  
de Joazeiro, e quebra-se em crostas seccas, esturricadas  
no crato chato; (versos 16, 17, 18, 19 e 20)

A riqueza cinestésica encarrega-se de manter o tom grandioso do canto, que rende-se ao poder da natureza em estado bruto, latente, e que, na linguagem, se expressa pela aproximação, cada vez maior, com o onomatopaico. O ápice do movimento está na sinfonia agreste proporcionada pelas caatingas:

Eu ouço o chiar das caatingas - trilos, pios, pipios, trinos,  
 assobios, zumbidos, bicos que picam, bordões que resôam  
 retesos, tympanos que vibram limpídos, papos que esfufam,  
 asas que zinem, zinem, rezinem, cris-cris, cicios, scismas,  
 scismas longas, langues - caatingas debaixo do céu!”(versos 21,22,23,24 e 25)

Com relação à presença do homem, aparecem tímidas referências à “planta do pé de bronze do cangaceiro” (verso 17), “moendas espremendo cana” (verso 29), “tinir das tigelinhas nas seringueiras”( verso30), ligando-o ora à aridez, no caso do cangaceiro, com nítida tendência a desaparecer, ora ao trabalho, no caso da usina de cana-de-açúcar ou do seringal, molas-mestras da estruturação espacial e social. Nos versos 31 e 32, aparecem “machados que disparam caminhos” e “serras que toram troncos”, enfatizando ainda mais que a presença humana está atrelada ao controle a a dominação da natureza através do trabalho.

Este movimento encerra-se pela indiferenciação de sons selvagens: “Eu ouço todo o Brasil cantando, zumbindo, gritando, voci-/ ferando!” (versos 38 e 39). É uma enxurrada de sons que se mistura à melodia do Amazonas e das terras áridas do nordeste, passando pelas moendas, pelos seringais e pelos “mangues borbulhando na luz” (verso 35). Para reforçar, além dos cavallos de Igaussú, são citadas “matilhas de “Corta-vento”, “Rompe-ferro”, “Faíscas” e “Tubarões””(versos 33 e 34) e outros animais: “dourados”(verso 26), “bagres” (verso 27), “sussuaranas e maçarocas” (verso 34), “caitetús” e “jacarés” (verso 36), que, ao contrário dos animais domesticados do europeu de *Advertência*, são, de certa forma, quase

indomáveis. Ao sertão, ao deserto, ao mangue, ao rio e às florestas cabem a gestação de uma sociedade que será consolidada na cidade. Do espaço liso, nascerá o estriado e este último determinará a morte do primeiro.

O movimento seguinte é estruturado em versos de ação, de sintaxe do tipo nome e verbo, no ápice não mais do som, mas do movimento. Entre a industrialização emergente, representada pelos sons das máquinas e o declínio da economia rural, que vem em “rumor” (verso 48), percebe-se a transformação:

Rêdes que se balançam,  
sereias que apitam,  
usinas que rangem, martelam, arfam, estridulam, ululam e  
roncam,

tubos que explodem,  
guindastes que giram,  
rodas que batem,  
trilhos que trepidam,  
rumor de coxilhas e planaltos, campainhas, relinchos, aboiados  
e mugidos,” ( versos 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 49)

Ainda assim, a presença do homem não está nas máquinas, pois elas parecem trabalhar sozinhas. Nem está na rede que se balança. Aparece apenas como voz, num longínquo “rumor” de “aboiados”, que fica para trás, juntamente com as “coxilhas”, “planaltos”, “relinchos” e “mugidos”( versos 48 e 49).

O movimento seguinte vem tratar exatamente dos sons humanos que interessam ao poeta e eles estão nas cidades. O “canto” dirige-se mais para o sul: “Ouro-Preto, Bahia, Congonhas, Sabará” (versos 50 e 51) e, aí sim, parece haver sinal de gente nos “repiques de sino, estouro de foguetes” (verso 50). Aparecem as “vaías de Bolsas”(verso 52), o “tumulto das ruas”, os “arranhacéus” (verso 53) e as “vozes de todas as raças que a maresia dos portos joga no sertão!”(verso 54). É a partir da chegada dos imigrantes que vêm povoar e

trabalhar no país, fundar a “pátria morena” (verso 55) que, enfim, se entabula alguma conversação:

a conversa dos fazendeiros nos cafezaes,  
 a conversa dos mineiros nas galerias de ouro,  
 a conversa dos operários nos fornos de aço,  
 a conversa dos garimpeiros, peneirando as bateas,  
 a conversa dos coronéis nas varandas das roças..(versos 57, 58, 59, 60 e 61)

A repetição estrutural anafórica parece igualar a todos numa mesma conversa. Entretanto, enquanto mineiros, operários e garimpeiros trabalham, os fazendeiros e coronéis estão nos cafezais e nas varandas, muito à vontade, como tem de ser, cada qual em seu lugar. Este é um bom exemplo de como é entendida a distribuição do trabalho, além de uma demonstração clara de que é a partir da vinda dos imigrantes que o país, para Ronald de Carvalho, passa a existir, enquanto possibilidade efetiva de ocupação.

Afora os adjetivos “morena” (verso 56) e “moreno” (verso 70), que caracterizam, de uma forma bastante genérica, a pátria e o homem e poderiam, num movimento de aproximação com o passado, referir-se à presença da raça negra na cultura brasileira, pouco aparece no poema com relação à presença dos negros e ao regime escravocrata que sustentou o país por mais de 200 anos. O mesmo acontece com relação ao índio, que só tem existência na figura mítica de “Iguassú” (verso 8), totalmente desprovido de materialidade com suas “patas de água” (verso 10), uma imagem ao mesmo tempo belíssima e completamente distanciada no tempo. Negros e índios foram sumariamente extintos no “Brasil” de Ronald de Carvalho, ou, quando muito, resistem como sobras linguísticas, farrapos que mal se reconhece em algumas palavras. Ambos perderam a sua identidade, condenados, junto com os imigrantes, a serem designados apenas pelo signo coletivo da sua atividade: são “mineiros” (verso 58), “operários” (verso 59) ou “garimpeiros” (verso 60).

Subjetividades específicas do passado nacional são, assim, minimizadas, diluídas, fusionadas no uno da nação moderna<sup>8</sup>.

O verso 55 retoma o refrão que, antes do movimento final, retorna inteiro (versos 63, 64, 65, 66,67 e 68). Nesta hora de sol mais “puro” (versos 1 e 62) é que o Brasil se mostra por inteiro. E é somente aí, quando o refrão novamente aparece e se prepara o grande final do poema, que, pela primeira vez, aparece a palavra “homem” (verso 72).

Como já foi mencionado, o texto descamba para o metafórico: o que se ouve é o “canto dos teus berços, Brasil” (verso 69), ou seja, o futuro acaba de nascer, vai ser, pois ainda não é. Curiosamente, apesar de ser devir, é um futuro de certezas, pois em cada berço:

dorme, com a boca escorrendo leite, moreno, con-  
fiante,

o homem de amanhã! (versos 70, 71 e 72)

O “homem de amanhã” é um bebê, que ainda está dormindo. Metáfora de um país-criança que ainda não tem consciência da sua grandeza, mas que, paradoxalmente, já é “confiante” (versos 71 e 72), pois tem um bom futuro assegurado. A imagem do homem dormindo é recorrente nos poemas modernistas<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Novamente pode-se apontar, na linguagem, os ecos do processo de imigração já referido na nota anterior e os efeitos babélicos daí decorrentes, minimizados ou considerados transitórios em nome de uma suposta e futura “unidade nacional”, que está na base do heroísmo inicial, desencadeador das lutas modernistas.

<sup>9</sup> Nas pp. 172-176, consta a análise d’*Os cantos Acreanos*, de Mário de Andrade, que explora, justamente a relação sono/inocência do seringueiro nortista, contraposta à vigília/consciência do intelectual modernista, que permite a elaboração de um distanciamento definitivo e intransponível.

Esta metáfora parece invocar uma certa ingenuidade, uma certa inocência ou inconsciência política que, se tem um efeito emocional imediato de aproximação afetiva, funciona, também, como válvula de escape dos intelectuais para deixarem em suspenso algumas questões incômodas.

#### 4.1.1.3. O sul moderno, de máquinas e metais

O terceiro poema, *Entre Buenos Aires e Mendoza*, como o próprio título informa, sai das fronteiras brasileiras e volta a tematizar a América, desta vez pelo sul, trilhando conhecida rota em direção aos Andes e cruzando o pampa argentino, uma das regiões que, até finais do século XIX, era conhecida como “desierto”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> “Se denominó “desierto” hasta avanzado el siglo XIX en la Argentina a áreas extensas sin población de origen europeo y generalmente en poder de indígenas no sometidos - especialmente los pampas y araucanos.” SARMIENTO, Domingo F. *Introducción*. In.: **Facundo**. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p.34. Alegoricamente, segundo ANTELO, Raúl, em **Algaravia**, EDUFSC, Florianópolis, 1998, pp. 42-44, Sarmiento, no ensaio “Política Exterior de Rosas”, de 1844, proto-texto que esboça, pela primeira vez o dilema civilização x barbárie, a partir do caso brasileiro, “pensa no pampa quando descreve o império e vice-versa, que interpreta coordenadas brasileiras ao escrever **Facundo**. Sua escritura é leitura do outro no mesmo e, para viabilizá-la torna-se-lhe necessário manter a ordem do visível e a ordem enunciável em relações constantes, de heterogeneidades, anisomorfismo e pressuposição recíproca. (...) Tudo, enfim, permite afirmar a identidade por trás da diferença: identidade social, diferença cultural.” Partes da análise de Sarmiento da sociedade do II reinado são, então, transcritas: “El Imperio del Brasil abrazava uno de los mas extensos i preciosos territorios de la tierra; tomando en consideracion esta estension de tierras, no hai duda que el Brasil es, como casi todos los estados sud-americanos, un pais despoblado i desierto en su mayor parte. Nada dificil de comprender es que en un pais donde la sociedad se halla rodeada de grandes desiertos, haya ciertas condiciones de vida cercana por muchos puntos al estado salvaje e inculto; porque solo cuando el hombre se apiña, cuando se roza recíprocamente i se influye, es cuando se somete a la accion de de la presion social, que lo refacciona i lo pule./ Tomando, pues, los extremos, las orillas del territorio brasilero, encontraremos pueblos pastores, movedizos, jinetes, hombres del desierto, acostumbrados a vagar, por las necesidades mismas de su industria, en la maior parte del dia./ Esto sucede precisamente en las provincias del sur, que es donde, por el contacto con la República del Paraguay, se halla espuesto el Imperio a las influencias desorganizadoras del caudillo arjentino. El Brasil. ademas, por una necesidad tradicional en su sistema de agricultura, usa del medio horrible, pero necesario alli, de la esclavatura; de modo, pues, que estos dos elementos, los esclavos i los pastores, forman una masa de sociedad peligrosa, preparada a recibir la accion insidiosa de un seductor político, por la naturaleza misma de la situacion social que tienen./ Sobre todo esto, el Brasil tiene muchas ciudades notables, llenas de riquezas i provistas abundantemente, tanto en hombres como en monumentos i industria de todos los resultados que puede producir la civilizacion europea, cuando se establece en un pais tan superiormente preparado a desenvolver sus jérmenes. Tienen estas ciudades una numerosa juventud educada en las principales ciudades de Europa, donde ha adquirido un singular adelanto i una simpatia decidida por la vida europea, i que por esto mismo, vive en una especie de fuerte antagonismo

Os temas são recorrentes, iniciando pelo reconhecimento inaugural da imensidão, do espaço aberto. A partir da impressão visual que se repete “Eu vi o pampa!” (versos 1 e 31) e “Eu vi” (versos 6, 10, 15, 17, 21 e 23) são elencadas várias palavras e expressões que manifestam brilho e limpidez: “manhã” (verso 6), “luz da aurora, pulando agil na cobertura de zinco” (verso 10), “O pampa claro de aços e metais, luzindo todo” (versos 2, 32 e 33), “raios limpos” ( verso 3), “trilhos brunidos” (verso 5), “trigaes” (verso 7), “orvalho” (verso 13), “chispando” (verso 14), num movimento que, aos poucos, passa do ofuscamento à saturação sonora, pois gradualmente vão sendo sugeridos sons e movimentos. Percebe-se, pela exploração do espaço vertiginoso da luz, uma retomada do *Fiat lux!* inaugural - de Advertência - que, neste caso, desdobra-se numa gênese em outro nível, ou seja, envolve o industrial e o cultural.

Se, inicialmente, “um leve rumor de klaxons, relinchos, mugidos, apitos,/ assobios e ladridos” (versos 8 e 9) marca a coexistência, aparentemente harmônica, de elementos rurais e industriais, a medida em que o poema se desenvolve, “as estradas do pampa, cheias de automóveis e loco-/ motivas, / de máquinas compressoras,/ tubos, turbinas, chaminés e

---

con todo el resto de la poblacion negra, que sirve en la agricultura, i de la blanca que trabaja en el pastoreo. En el Brasil, mas que en ninguna otra parte, se diseñan las diferencias de la vida europea i de la vida indijena, porque ambas sociedades, permítasenos calificarlas así, viven frente a frente, mirándose con desprecio i con envidia i aborreciéndose, por razon de las ventajas i miserias relativas que gozan i sufren respectivamente. Estamos mui lejos de pensar que estas dos fuerzas se paralicen, i sabemos bien que los grandes centros, como el Janeiro, Bahía i Pernambuco, tienen un poder real, mas activo, mas eficaz que el elemento campesino; i que a medida que pasa el tiempo, ejercen una accion mas eficaz i mas decisiva sobre los campos, reformando rápidamente los malos instintos que en ellos se desenvuelven; pero sabemos tambien que mucho queda por hacer para poder alzar el grito de una victoria completa. Ningun pais mejor que el Brasil puede dar gracias a la monarquía constitucional; pues por ella sola se há salvado hasta aqui i cuenta con grandes probabilidades de salvarse en adelante de la anarquía política que allí habia sido horrorosa, por razon de la situacion que acabamos de dibujar. La monarquía constitucional es en el Brasil el paladium de la civilizacion i de la libertad, no solo por su accion gubernamental, sino por el feliz carácter personal i las tendencias i las tradiciones que han desplegado sus dos primeros monarcas.” De certa maneira, as estratégias de Sarmiento apontadas acima vêm reforçar a perspectiva desenvolvida nesta dissertação que situa a espacialidade moderna no oscilamento entre civilização/barbárie, povoamento/deserto, com tendência óbvia para os primeiros termos, tônica das diagramações territoriais propostas por Ronald de Carvalho e pelos representantes oficiais do Modernismo sul-americano.

caldeiras!” (versos 17, 18, 19 e 20) vão ocupando todo o espaço do poema e suplantam qualquer outro tipo de ruído, assegurando a vitória completa e definitiva da máquina.

Como nos poemas de Ronald de Carvalho anteriormente analisados, a partir de um ofuscamento inicial, cria-se um espaço novo, que inaugura e instaura algum tipo de ação. O que se desenvolve no poema *Entre Buenos Aires e Mendoza*, entretanto, é um pouco diferente porque a luz da criação já é o brilho da própria indústria, sua natureza:

Eu vi a luz da aurora, pulando agil na cobertura de zinco  
dos longos frigoríficos rectangulares,  
escorrendo pelas vigas de ferro dos matadouros lavados pelo  
orvalho,

chispando nas clarabóias dos armazens de xarque; (versos 10,11,12, 13 e 14)

O mesmo ocorre com relação às árvores do pampa que, na verdade, são postes telegráficos (versos 15 e 16). Ou seja, existe a superposição deliberada de elementos da natureza e da paisagem pampeana com elementos da modernidade a fim de construir-se “outra natureza”, “outra paisagem” que, pela confrontação sub-reptícia com a anterior, ou antiga, exaltaria a segunda, a nova. O “natural” no pampa passa a ser, então, a presença da indústria, dos armazéns, das estradas e a história, o passado, transforma-se no “sobrenatural” caracterizado pelo fantasma de Facundo, que não se pode mais ver mas que “ronda” o poema, nos versos 29 e 30, de modo negativo, contra-face de todo o progresso e desenvolvimento.

O homem do pampa é mencionado da metade do poema em diante, depois que o cenário de vigas, trilhos e brilhos foi montado. São “calabreses, genovezes, florentinos,

syracusanos de/ calças de velludo, debulhando espigas”<sup>11</sup> (versos 21 e 22) que, numa aparente comunhão, misturam-se a “agrônomos experimentando nitratos”( verso 23) e “estancieiros pesados dirigindo Fords,” (verso 24). De modo semelhante ao do poema anterior, cada um tem seu lugar fixo, merecendo ser citada apenas a profissão especializada dos agrônomos, que têm a sagrada tarefa de “experimentar nitratos”, ou seja, de desvirginar o solo, introduzindo nele a semente - química - da nova era. Dos demais, que cumprem a prosaica atividade de debulhar espigas, sabe-se que são italianos, e que usam calças de veludo. Este detalhe da indumentária, além de evocar antepassados e texturas europeus, faz dobradinha com o “Ford”, também “estrangeiro”, dirigido pelo estancieiro que é “pesado”, provavelmente, pela prosperidade da qual é representante.

Assim, o elemento estrangeiro tem, clara e assumidamente, o seu sentido invertido. Se antes, em *Advertência*, parecia algo oposto ao espírito americano, aqui aparece não só já integrado ao espaço - o império automobilístico industrial dos Ford está nas Américas,

---

<sup>11</sup> A questão da imigração, explícita nesta passagem, elabora um diálogo intertextual com o romance **Canaã**, de Graça Aranha, publicado, pela primeira vez, em 1902, que coloca em ação dois imigrantes alemães que são também dois símbolos: Milkau, visionário e idealista, vindo no Brasil a Canaã, e Lentz, o germânico orgulhoso da própria raça. Graça Aranha serve-se destes dois personagens para, através de longos diálogos, debater alguns problemas como a defesa da hegemonia da raça branca, por Lentz, contra o ponto de vista miscigenador de Milkau; a defesa da guerra por Lentz (“o mundo deve ser a moradia deliciosa do guerreiro”), para quem a vida é luta e crime, contra o messianismo pacifista de Milkau (“o princípio do amor me sustenta e protege. Eu sou daqueles que foram por ele consolados...”). A preocupação descritiva do romancista transparece admiravelmente em passagens como a da reunião da colônia em um dia de festa, que elabora a coexistência de vários tempos em um só, a partir das vestes, tornadas simulacro de uma cultura, uma história ou uma condição existencial já de todo perdidas: “Era um grande ajuntamento de colonos da região. Alguns estavam ali havia trinta anos, e a sua pele era amarela, encolhida como pergaminho; outros ainda eram louros e jovens. Trajavam as suas melhores roupas, o que fazia também uma mistura de modas de muitas épocas, conservadas religiosamente em trajes que não se acabavam mais. Cada uma das mulheres ainda tinha o seu vestido segundo o uso do momento em que deixara o país. O vestido largo, de cintura curta e babados, o corpinho fino, esguio, as crinolinas, as rendas, o casaco severo, as toucas de seda, os simples panos brancos envolvendo a cabeça, o chapéu de veludo, trajes aldeãos, trajes de cidade, reviviam nas serras do Espírito Santo, como se fosse uma revista retrospectiva de modas, ou a combinação fantasista de um baile de máscaras./ - Só isto paga a viagem - disse Lentz gracejando -; um perito poderia fixar pelos vestuários a época de cada migração. / - É verdade - concordou Milkau, acompanhando as observações que o amigo fazia sobre os detalhes das vestes...” ARANHA, Graça. **Canaã**. 5ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, pp. 102-103.

afinal - como também é incorporado, para definir status pessoal e simbolizar progresso econômico.

Os trabalhadores, entretanto, continuam por trás de “barracas de lona abafando vozes de todos os dialectos ita-/ lianos”( versos 25 e 26), ou seja, indiferenciados tanto na sua individualidade quanto na sua nacionalidade. Pode-se identificar aqui a emergência das “massas”, fenômeno detectado desde os primórdios da industrialização, já bem conhecido na Europa da época e que, no texto, aparece, como a própria situação dos operários, de relance, disfarçadamente.

A indiferenciação atinge o auge quase no fim do poema, quando já se esgotaram os elementos ao alcance dos olhos e restam as barracas de lona que toldam a vista e o murmúrio de vozes veladas e imprecisas. São anunciadores de uma espécie de refluxo. O texto dá uma brusca guinada temporal que introduz o mágico maravilhoso, pela repetição do “Eu não vi”:

Eu não vi nem um payador.  
 Eu não vi nem um criollo vestido de couro.  
 Eu não vi a sombra de Facundo, nem o punhal de Facundo,  
 nem o cavalo de Facundo varando os silêncios do ar...(versos 27,28,29 e 30)

O passado é de ausência, sombras e silêncio. Ausência do gaúcho nômade, do trovador que improvisa suas coplas e toca violão, que não tem destino certo ou ocupação definida - o “payador”(verso 27). Ausência do gaúcho, fundador autóctone, vestido de couro, que representa a barbárie inicial e tem seu trabalho nas estâncias, colado à natureza e

à terra - o “criollo”(verso 28). Ausência do velho caudilho<sup>12</sup> - “Facundo”- triplamente citado em apenas dois versos (29 e 30), que domina a imensidão dos pampas estabelecendo as suas próprias leis, formando e comandando as suas próprias tropas montoneras<sup>13</sup> e opondo-se a qualquer regra de civilização.

Deste modo, a repetição insistente do “Eu não vi”, somada ao brilho do “punhal de Facundo”, ainda que estabeleça uma relação de oposição com os demais versos, constrói um núcleo de ausências que são presenças, ligando-se ao poema subliminarmente, da mesma forma que a visão dos trabalhadores é velada, escondida, disfarçada. Os fantasmas do passado voltam, ainda que não se queira falar neles, e unem-se aos fantasmas do presente, que aparecem exatamente quando mais se tenta escondê-los.

A negação do passado “bárbaro” aparece junto com a ocultação deliberada de aspectos incômodos da sociedade urbana e industrial emergente, num movimento mais do que necessário, se a proposta é louvar o futuro, anunciar o advento da máquina e elogiar a nova natureza metálica do mundo.

---

<sup>12</sup> Juan Facundo Quiroga - Nasce em 1788, na extensa área deserta de Los Llanos, província de La Rioja e morre, assassinado, em 1835, numa região conhecida como Barranca Yaco. Conhecido caudilho argentino que opôs-se ao governo de Rivadavia (1826), sendo apoiado por Rosas (1833), que assume o governo de Buenos Aires. O ensaio denominado **Facundo**, de Sarmiento, de cunho nitidamente romântico-historiográfico, foi um libelo contra o rosismo, escrito no exílio, em Santiago do Chile, em 1845. O autor vale-se da figura do caudilho Facundo Quiroga para exemplificar a sua concepção de barbárie e para traçar um panorama da situação política da Argentina de então.

<sup>13</sup> *Montoneras*: Denominación peyorativa de las tropas populares rurales, que carecen de las armas, pertrechos, vestimenta y adiestramiento característico de los ejércitos regulares. El cuchillo, las boleadoras y las lanzas constituyeron su armamento peculiar, así como las típicas prendas gauchas su traje. Fueram la base del poder militar de los caudillos. SARMIENTO, Domingo F. Op. cit. Nota 35, p. 89.

Ainda assim, a presença dos elementos arcaicos e a referência, ainda que passageira, às massas indistintas que se ocultam por trás das indústrias, assinalam no texto as suas próprias contradições, ou seja, demonstram que a bela visão do futuro, tão clara e empolgada, foi perturbada pelos elementos que precisam ser rechaçados a fim de que ela triunfe. Acontece, por uma estrofe, uma rápida perturbação, uma assombração, passada e presente que poderia, talvez, abalar as certezas do que é visto pelo homem moderno.

Mas é só um momento. O texto fecha um círculo, retorna ao início e, novamente, a máquina ofusca e recupera o seu domínio. O pampa mítico foi substituído pelos caminhos de ferro que, debaixo do céu, são paralelos, não se sabe onde podem levar, mas, ainda assim, devem ser seguidos:

Eu vi o pampa!

O pampa claro de aços e metaes,  
luzindo todo  
nos raios limpos dos arados,  
nas rodas lentas dos tratores,  
nos trilhos brunidos, que disparam, rectos, debaixo do céu!" (versos 1,2,3,4,5,31, 32, 33, 34, 35 e 36).

O futuro é limpo, higiênico e frio. Marca uma volta romântica à crença na ciência e na racionalidade unida a alguns pressupostos futuristas que montam a sua engrenagem.

Marinetti começa o seu manifesto ouvindo a hélice de um avião em movimento<sup>14</sup>. Ronald ouve, na América virgem, no Brasil ainda por conquistar, no pampa em transformação as engrenagens anunciadoras dos novos tempos e das novas políticas que se

---

<sup>14</sup> Cfe MARINETTI, F. T. *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, publicado em Milão, em 1912 e traduzido em TELES, Gilberto M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 13<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1997, p. 95.

implantariam às custas de alguns desvios, de algumas ocultações, e, principalmente, de formas bem definidas de ocupação do território nacional ou sul-americano.

As suas escolhas de linguagem não são, com certeza, inocentes. Fazem parte do arsenal modernista, escorado no liberalismo, que, através da guerra simbólica desenvolvida nos meios intelectuais, apoiada na glorificação da guerra “real” como “a única higiene do mundo”<sup>15</sup>, bem como no militarismo e no patriotismo apregoados pelo futurismo italiano, forneceu uma série de elementos ideológicos que, no Brasil, inauguraram e sustentaram o Estado, sob o qual subjaz uma violência real de ocupação, caracterizada pela coerção e pelo genocídio.

Estes esboços do nacional tentados pelos modernistas foram, politicamente, os primeiros sinais de uma vertente fascista que viria à tona, com maior força e clareza, alguns anos depois, com a ditadura do chamado Estado Novo<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Ibid., p92.

<sup>16</sup> Os primeiros sinais políticos que culminariam na ditadura já aparecem na segunda metade do governo de Washington Luís, que caracterizou-se por grande agitação, em função das eleições para a escolha de seu sucessor, marcada para março de 1930. Getúlio Vargas, presidente do Rio Grande do Sul, lançou-se à disputa representando a Aliança Liberal. O candidato governista Júlio Prestes de Albuquerque, presidente do estado de São Paulo, venceu o pleito por um milhão de votos contra pouco menos de setecentos mil. Os getulistas alegaram fraude e conspiraram. O movimento, aquecido pelo assassinato do presidente da Paraíba, João Pessoa, em Recife, explodiu no dia 3 de outubro, simultaneamente no Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Paraíba e Pernambuco. Vitoriosa a “revolução”, uma junta militar integrada pelos generais Mena Barreto, Tasso Fragoso e pelo Almirante Isaías de Noronha depôs Washington Luís e assumiu o governo. O coronel Góis Monteiro, chefe do Estado-Maior das forças de Getúlio Vargas exige que lhe seja entregue o poder, como condição para que se suspendam as manobras militares envolvendo mais de 30 mil homens que marchavam para a Capital Federal, Rio de Janeiro. O acontecimento ficou conhecido como o “golpe de 30”. A partir daí, inicia-se a implantação do chamado Estado Novo, que culmina em 1937, quando, eleito pelo voto popular, Getúlio Vargas assume a presidência, fecha o Congresso Nacional, modifica a Constituição e dissolve os partidos políticos. Inaugura-se um tempo de ufanismo: Há grandes paradas militares, ensaia-se discursos de 1º. de maio, modifica-se os currículos escolares, organiza-se patrióticos corais regidos por Villalobos e procede-se a uma militarização da sociedade que transparece até nas músicas de carnaval. A ditadura vai até 1945 e caracteriza-se pela perseguição política, pelas ações de tortura e de extermínio e pela condenação ao exílio de várias lideranças.

Na América do Norte, estas formas traduziram-se, por exemplo, na grandiosidade e na eloquência da poesia de Walt Whitman<sup>17</sup>, onipresente nos poemas de Ronald de Carvalho, que carregam ecos evidentes do poeta americano tanto nas analogias temáticas quanto nas estruturas formais, manifestadas em versos longos e livres, apoiados em repetições analógicas e em sonoridades que buscam o martelar cotidiano dos trabalhadores, o sensualismo e as vozes dos homens e mulheres que participam da construção do novo Estado Americano. Pode-se observar, por exemplo, as enormes semelhanças e afinidades entre os poemas de Ronald aqui analisados e *I hear America singing*, publicado em **Leaves of grass**<sup>18</sup>:

---

<sup>17</sup> Ronald de Carvalho, em suas viagens à Europa, entrou, provavelmente, em contato com o whitmanismo pré-guerra que grassava então entre os escritores do pós-simbolismo e da vanguarda francesa. Walt Whitman e seu credo no espírito revolucionário e humanitário reavivaram os espíritos dos períodos iluministas e românticos na França, em reação contra o solipsismo, a ênfase à não realidade e o artifício dos primeiros simbolistas, incentivando um novo contato vital com o mundo social, cultural e humano. Diferente de seus contemporâneos americanos, Whitman participou de uma tradição que foi francesa tanto quanto inglesa nas suas raízes. A relação deste poeta com a tradição francesa foi, na verdade, parte de sua tentativa de liberar a América da profunda e arraigada sensibilidade puritana e dos hábitos mentais que ele associava à Inglaterra. Uma parte da singularidade e originalidade de Walt Whitman está em sua habilidade de absorver e projetar poeticamente certas correntes internacionais de pensamento e arte como nenhum outro antes. Ele não somente participou de correntes internacionais associadas ao Iluminismo, Romantismo, Positivismo e Simbolismo, como também antecipou, se não inspirou diretamente o espírito modernista do Pós-Simbolismo, Futurismo, Cubismo e Surrealismo. A simpatia de toda a vida de Walt Whitman pela França foi de alguma forma o resultado de sua crença que as revoluções Francesa e Americana emergiram da mesma raiz. O grupo naturalista francês, composto especialmente por Paul Fort, Francis Jammes, Marcel Schwob e André Gide, que voltava-se, especialmente, para a busca de uma arte da espontaneidade e do imediatismo, viria desenvolver teorias inspiradas em Whitman que, posteriormente, incorporaram-se nas realizações da teoria cubista de Apollinaire, Cendrars e André Salmon. Por outro lado, as experimentações formais de Paul Claudel, André Spire e Charles Péguy secundam Walt Whitman ao explorarem a noite, o espaço astronômico e o universo como um tipo de responso a Poe, Mallarmé e Valéry. Na virada do século, Jules Romains saudava Walt Whitman, Zola, Baudelaire e Hugo como predecessores do unanimismo. **Leaves of Grass**, que apareceu na América do Norte em 1855, teve a sua primeira tradução para o francês em 1909, por Bazalguette. Valery Larbaud, escritor e crítico de vanguarda, escreve, também em 1909, um artigo sobre Whitman, além de ser um dos seus tradutores e de publicar, em 1918, um estudo que havia começado em 1901. Para os escritores do "L'esprit nouveau", o mito da América tornou-se parte da nova literatura e a variedade, a energia, a aparente desordem dos Estados Unidos foram uma espécie de metáfora do que eles buscavam e Walt Whitman, o poeta por excelência deste "novo mundo". A reflexão sobre a relação entre Walt Whitman e os franceses, foi desenvolvida por ERKKILA, Betsy, **Walt Whitman among the French**, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

<sup>18</sup> WHITMAN, Walt. **Complete poetry and collected pros**. New York, The library of America, 1982. O poema *I hear America singing* está na página 174, de **Leaves of grass** (1891-1892).

I hear America singing, the varied carols I hear,  
 Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,  
 The carpenter singing as he measures his plank or beam,  
 The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,  
 The boatman singing what belongs to him in his boat, the deck-hand singing on the  
 stemboat deck,  
 The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands,  
 The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the morning, or at noon  
 intermission or at sundown,  
 The delicious sing of the mother, or of the young wife at work, or of the girl sewing or  
 washing,  
 Each singing what belongs to him or her and to none else,  
 The day what belongs to the day - at night the party of young fellows, robust, friendly,  
 Singing with open mouths their strong melodious songs.

Transplantada para a França e, posteriormente, trazida de volta à América, a poética de Whitman, assim resgatada por Ronald de Carvalho, trabalha com emblemas de movimento e poder - máquinas e locomotivas -, símbolos da variedade e do dinamismo da vida moderna, nos quais se combinam a velocidade e a visão planetária, elaborando cartas geográficas e cartas urbanas que alimentam-se de técnicas e propostas vanguardistas e sustentam, espacial e ideologicamente, a implantação da moderna máquina estatal no continente americano.

#### 4.1.2. Gironde e a cidade de animação

Bem mais leves que os versos de Ronald de Carvalho, já que trabalham as impressões sensoriais do ponto de vista do inesperado e do exagero, os de Oliverio Gironde, tematizando o Rio de Janeiro, apropriam-se do passado para elaborar uma miscelânea que oscila entre a carnavalização e a caricatura, próximos do que, em artes plásticas, convencionou-se chamar *primitivismo*.

O poema, em blocos de versos livres, inicia com uma descrição da paisagem, um plano geral estático da cidade em cartão, para, em seguida, antropomorfizar os elementos: “caravanas de montañas acampan en los alrededores” (verso 2) e o bondinho poderá perder o equilíbrio “por no usar una sombrilla de papel” (versos 4 e 5).

A partir desta referência circense, aproxima-se, então, dos edificios que, devidamente maquiados, “con sus caras pintarrajeadas”, “saltan unos enci- / ma de los otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que/ las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.” (versos 6,7 e 8).

Deste primeiro movimento acrobático, passa aos efeitos de iluminação, que são apresentados pelo sol que tanto “ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres” (verso 9) e “madura/ las peras de la electricidad,” quanto “sufre un crepúsculo, en los boto- / nes de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la / bragueta” (versos 9, 10, 11 e 12). Existe um jogo de formas entre as nádegas das mulheres, as lâmpadas que iluminam as ruas e os botões que seguram as calças dos homens, que compõe uma sensualidade rotunda, cheia, que se espalha pelo espaço. Também o elemento natural “peras” sofre um processo de deslocamento, passando a compor um outro quadro, associando a maturação à eletricidade e tornando-se uma natureza morta.

As ruas, em seguida, são perfumadas: “Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!” (verso 13), provocando uma exclamação prazerosa diante do exótico ritual que repete-se, por sete vezes, todos os dias.

Continua a descrição da cidade, enfatizando o colorido das velhas árvores que ora são “pederastas, florecidos em rosas té” (verso 14), ora “se tragan los chicos que juegan el arco en los / paseos” (versos 14 e 15), completado pelos negros que “tienen cutis de tabaco,

las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía” (versos 17 e 18). Uma combinação de cores junta-se ao sorriso dos negros para montar o quadro simplório e semi-tropical da então capital do Brasil.

Há ainda os exageros: “frutas que al caer hacen un buraco enorme en la vereda;”(versos 16 e 17) e “un café, que per-/ fuma todo un barrio de la ciudad” (versos 19 e 20) e uma preocupação com a precisão de detalhes temporais mínimos: sete vezes são regadas as ruas, toma-se o café por somente quatrocentos mil-réis, o cheiro do café se espalha pelo bairro todo durante dez minutos. São idas e vindas do hiperbólico ao insignificante, milimetricamente registrados, em planos que se superpõem, misturando, plasticamente, movimentos, cores e odores, criando surpreendentes imagens e distribuindo sabores:

El “Pan de Azúcar” basta para almibarar toda la bahía...” (verso 3)

Café, pão, açúcar. Homens, mulheres, crianças. Negros em cores. Frutas enormes. Edifícios que brincam com palmeiras. Luzes. Uma cidade às margens de uma baía açucarada, que cabe toda num cartão, “una ciudad de pórfido” (verso 1).

Há um contraste entre a magnificência teatral do granito que serve de cenário e o movimento, luz, ares, putrescência de objetos e sujeitos assim emoldurados, construindo perspectivas assimétricas. No caráter assimétrico da imitação, os elementos são flagrados liberando uma energia que se dissipa. Neste sentido, novamente, o enfoque trabalhado por Gironde contrapõe-se ao de Ronald de Carvalho, já que nos versos deste último o que se descreve é um processo de acumulação, nunca de dispersão.

Aos olhos do visitante, tudo é espetacular e se oferece numa mesma onda sensorial, gastadeira e brincalhona. Girondo vê o Rio de Janeiro de uma perspectiva *clownesca* e utiliza esses recursos, juntamente com os do desenho, para mostrar que esta cidade simpática e singular não é a imitação pura e simples de uma cidade européia. Seria, no máximo, a caricatura de uma. Ao que parece, o poeta preocupou-se em preservar certa originalidade pitoresca do ambiente brasileiro.

Se a cidade européia caracteriza-se como acumulação, hierarquia, perspectiva ordenada, a cidade latina, o Rio, aparece, neste poema, como dissipação, anarquia, caos, fundando o nacional como apropriação. Observa-se, assim, a presença de elementos das propostas antropofágicas teorizadas por Oswald de Andrade<sup>19</sup>.

O poeta-visitante preocupou-se, também, em manter as descrições na superfície. Alguém passeia pelas ruas e usufrui do que a cidade lhe oferece e isto é tudo. O espaço é o da exterioridade das coisas e pessoas e nisso se resume todo o conhecimento.

São impressões de um *flanêur*<sup>20</sup> latino registradas, também, em aquarela do mesmo nome. Cubistas pelas superposições de planos do poema. Primitivistas pelos contornos e cores registrados na pintura. Desta estética de "choque" promovida entre o verbal e o pictórico, trataremos no capítulo dedicado à pintura, quando exploraremos mais detidamente as estratégias espaciais das representações de Girondo.

---

<sup>19</sup> Na página 55, é citado o poema *mate chimarrão*, de Oswald de Andrade, composto por elementos ligados à estética cubista que têm alguns pontos em comum com as escolhas poéticas de Girondo exibidas em *Rio de Janeiro*.

<sup>20</sup> Delfina Muschietti, no artigo *Oliverio Girondo y su tienda nomade* chama a atenção para a paixão do poeta pela viagem, um dispositivo que, segundo ela, constitui a literatura argentina e a literatura americana em conjunto, caracterizando a emergência de uma escritura ao mesmo tempo "nômade" e "improvisadora": "un lenguaje mestizo, de fronteras siempre inestables y en des-identidad, como una nueva forma de pensar el cuerpo en devenir, en la niebla invisible del espacio, más allá de toda percepción." In.: GIRONDO, Oliverio. **Obra completa**. Ed. Raúl Antelo. Madrid, Unesco, col. Archivos, 1999.

Até aqui, entretanto, procuramos evidenciar perspectivas distintas de abordagem espacial, em dois poetas contemporâneos e, por mais paradoxal que pareça, partidários de uma mesma corrente estética, na busca de maior mobilidade formal e na exploração das possibilidades plásticas dos poemas.

#### **4.2. No tempo: Raul Bopp, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo**

Ao estudarmos as diferentes projeções temporais empreendidas pelos poetas e por suas criações, pretendemos, num primeiro momento, elaborar uma espécie de “arqueologia” do cotidiano da guerra, tentando detectar, a partir das escolhas de linguagem de cada artista, a sua participação nela, ou seja, observar de que maneira é trabalhada, temporalmente, a relação estética/ fato histórico, traçando uma linha que vai do “presente” - modernismo, décadas de 20 e 30 do nosso século - até o passado - Guerra do Paraguai, décadas finais do século XIX.

Em seguida, percorremos o caminho inverso, ou seja, tentamos recuperar os “fantasmas” da guerra, materializados pela linguagem que retorna do passado (re)contado pela voz popular, em Murilo Mendes, bem como seu contraponto, o futuro, que aparece no devir político da coluna Prestes, em Raul Bopp. Manoel Bandeira contribui com a exibição, em primeira pessoa, do guerreiro-veterano - *O Major*, que, depois de todo o alarido

morre em silêncio, numa atmosfera de esquecimento, por parte da sociedade, e de desgaste, sentida pelo próprio personagem, junto com Joaquim Cardozo que em seu poema, *1930*, resgata um cerimonial muito particular em honra do guerreiro morto<sup>21</sup>.

Partimos do pressuposto de que são evidentes as afinidades entre o “fato” - guerra - resgatado pelos poemas e algumas investidas artísticas do período heróico do modernismo, as quais pretendemos evidenciar nesta disposição diacrônica.

#### 4.2.1. O cotidiano da Guerra

O poema *Forte de Coimbra*, de Raul Bopp, narra e descreve uma batalha e os supostos gestos de cortesia, uma espécie de jogo entre um lado e outro das forças em combate no qual, inclusive, aparece o trabalho das mulheres<sup>22</sup>.

Em anacronismo deliberado, Murilo Mendes, no *Tango de Solano López*, recorre à forma popular e urbana do tango para construir, numa linguagem embolada, que mistura o espanhol e o português, uma sátira de “El Supremo”<sup>23</sup>, na qual ele mesmo, em primeira pessoa, narra as circunstâncias de sua prisão e morte pelos soldados brasileiros.

<sup>21</sup> Os poemas *Cavaleiro de Itararé* e *Buena dicha geográfica*, de Raul Bopp, estão em **Putirum**, op. cit., pp. 31 e 128; *A boca de Marcílio Dias*, de Murilo Mendes, em **História do Brasil**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1932, pp. 50-51. *O Major*, de Manoel Bandeira, foi publicado, pela primeira vez, em **Libertinagem (poemas de 1924 a 1930)**, edição de quinhentos exemplares, custeada pelo poeta. Postumamente, estes poemas foram compilados em **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1993. *O Major* está na página 137. *1930*, de Joaquim Cardozo, publicado inicialmente em **Poemas**, de 1947, está em **Poesias completas**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p.23.

<sup>22</sup> Sobre o tema das mulheres na guerra ver algumas composições femininas e a quadrinha citada por Gustavo Barroso, op. cit. p.13, e retomada pela prof<sup>a</sup>. Alai Garcia Diniz, na sua tese **Máquinas, corpos, cartas: Imaginários da guerra do Paraguai**, USP, 1997, p. 68, mencionada na página 58. Sobre a questão do hibridismo, que aqui relaciona a mulher ao animal ( galo/galinha), além de indefini-la enquanto gênero, ver a nota 26, p.94, que cita algumas partes do **Manifesto técnico da literatura futurista**, de Marinetti, onde ele teoriza exatamente a relação imagem/analogia, que, combinada, abre campo a novas construções e a diferentes possibilidades de expressão.

<sup>23</sup> “El Supremo”, segundo os historiadores, era a designação dada, inicialmente, a Dom Gaspar Rodrigues de Francia, primeiro ditador e, mais tarde, ditador perpétuo do Paraguai. Seu filho e neto, respectivamente Carlos Antônio López e Francisco Solano López, sucessores imediatos, conservaram a alcunha. A extraordinária

O terceiro poema, *Marcha em retirada*, também de Murilo Mendes<sup>24</sup>, é a versão em versos de **A Retirada da Laguna**, de Taunay<sup>25</sup>, que descreve a marcha de uma coluna do exército brasileiro até o Paraguai, pelo norte, e sua posterior retirada, diante da precariedade de víveres, da epidemia do cólera, da falta de armas e de combatentes, cercada pelas tropas inimigas e em meio a uma natureza hostil.

#### 4.2.1.1. A outra guerra, de Raul Bopp

*Forte de Coimbra* é um poema narrativo, composto por 21 versos livres, sendo que o último não faz parte da narração e o penúltimo compõe-se, apenas, de reticências. Os versos 2 e 3, 18 e 19 elaboram uma espécie de refrão onomatopaico da guerra. O verso 20, formado pelas reticências, configura uma possível marca temporal, representando a passagem do tempo, um intervalo entre a narrativa do passado e o comentário final, do verso 21. Este, no presente e manifestando uma opinião pessoal, não se sabe se irônica ou elogiosa, recorre a uma expressão bem coloquial: “Isto é que é...!” (guerra).

Quanto às marcas narrativas, podemos destacar os verbos no passado, dos quais, “começou” (verso 1) abre o poema, bem como expressões marcadas pela oralidade, do tipo “a certa altura”(verso 7), “fez-se então” (verso 9) ou “quando” (versos 10 e 16).

---

criação de Roa Bastos **Yo, El Supremo**, reconstrói ficcionalmente a existência de Francia. No Brasil, esta autobiografia ficcional foi editada como **Eu, o Supremo**, Trad. Galeno de Freitas. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

<sup>24</sup> O poema *Forte de Coimbra*, de Raul Bopp, foi incluído em **Putirum**, Rio de Janeiro, Leitura, 1968, p. 131. Os poemas *Tango de Solano López* e *Marcha em retirada*, de Murilo Mendes, foram publicados em **História do Brasil**, op. cit., pp. 49 e 52.

<sup>25</sup> TAUNAY, Alfredo d'Escragno. **A retirada da Laguna**. Trad. e notas Sérgio Medeiros. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. No capítulo 18, pp. 228-229, Taunay narra a chegada de uma quantidade enorme de laranjas que teriam agido beneficentemente nos casos de cólera, além de matar a fome e a sede dos combatentes, motivo, talvez, para a quadrinha citada por Augusto Meyer em *O Caruncho*, op. cit., nota 17, página 54: “Seu Zé Prequeté / Arrota franguinho / Franguinho de galho. / Não sabe o que é? / Franguinho de galho / Laranja é...”.

Dentro da estrutura narrativa, o poema descreve um ataque dos paraguaios a um forte guarnecido por soldados brasileiros, às primeiras luzes do dia (verso 1), seguido do som da artilharia e da derrubada de parte do muro, enquanto as balas passam assobiando e ouve-se o eco de gemidos em meio ao sangue:

O ataque começou ao clarear do dia

*Peu-peu*

*Pepe-peu*

A artilharia fez uma brecha no muro.

Balas assobiavam

Os feridos gemiam no hospital de sangue ( refrão 1 e versos 1, 4,5 e 6).

Um fato, exterior à batalha, vem interromper esta descrição inicial: a falta de água no lado brasileiro ( versos 7 e 8). Como ação imediata, tem-se um pedido de cessar fogo, descrito como uma imagem de santa que sobe e marcado pelo som da banda ( versos 10 e 11):

A certa altura

faltou água na trincheira

Fêz-se então um pedido de cessar fogo

Quando subiu a imagem da santa na seteira

tocou a banda de música” (Versos 7,8,9,10 e 11)

Como reação imediata, os paraguaios se ajoelham (verso 12). Até aqui, só vinham sendo descritas as ações. Os paraguaios são os primeiros personagens que aparecem, ajoelhando-se, submissos e em grupo, diante de uma imagem de santa, compondo uma estrofe de verso único:

Ajoelharam-se os paraguaios” (verso 12)

Os versos 10, 11 e 12 constituem-se num bloco de temor e êxtase ante ao religioso, condição que, apesar da guerra, une os dois países.

Volta-se à descrição:

Abriu-se o portão de ferro  
Aninha Cangalha e Maria Fuzil  
saíram, com os baldes, buscar água do rio (Versos 13, 14 e 15)

O portão de ferro abre-se, sem autor aparente ( verso 13), e duas personagens femininas, Aninha Cangalha e Maria Fuzil, vão buscar água no rio, que fica fora do forte. (versos 14 e 15).

As mulheres, adjetivadas por outros substantivos, referentes ora à guerra - fuzil -, ora ao trabalho animal - cangalha -, no estilo apregoado, em 1912, por Marinetti, em seu **Manifesto técnico da literatura futurista**<sup>26</sup>, participam, por associação analógica, da

<sup>26</sup> Diz Marinetti: “5. Cada substantivo deve ter o o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado por analogia. Exemplo: homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira. / Assim como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso, por conseguinte, suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante a. Melhor ainda, é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando a imagem um escorço mediante uma só palavra essencial.(...) / 7. Os escritores abandonaram até agora a analogia imediata. Compararam, por exemplo, o animal ao homem ou a outro animal, o que equivale ainda, mais ou menos, a uma espécie de fotografia. Comparam, por exemplo, um fox-terrier a um pequeníssimo puro-sangue. Outros, mais avançados, poderiam comparar aquele mesmo fox-terrier trepidante a uma pequena máquina. Morse. Eu o comparo, ao contrário, a uma água fervendo. Existe nisso uma gradação de analogias sempre mais vastas, existem relações sempre mais profundas e sólidas, se bem que longínquas. / A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria./ Quando, na minha “Batalha de Trípoli”, comparei uma trincheira hirta de baionetas a uma orquestra, uma metralhadora a uma mulher fatal, eu introduzi intuitivamente uma grande parte do universo num breve episódio de batalha africana./ As imagens não são flores para escolher e colher com parcimônia, como dizia Voltaire. Elas constituem o sangue mesmo da poesia. A poesia deve ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas, sem o que não é outra coisa que anemia e clorose. / Quanto mais as imagens contenham ligações vastas, tanto mais tempo elas conservarão a sua força de estupefação. É preciso - dizem - economizar a maravilha do leitor. Oh! Cuidemo-nos, melhor, da fatal corrosão do tempo, que destrói não só os valores expressivos de uma obra de arte, mas também a sua força de estupefação. Os nossos ouvidos muitas vezes entusiastas já não destruíram talvez Beethoven e Wagner? É preciso portanto abolir na língua o que essa contém de imaginações estereotipadas, de metáforas descoloridas, isto é, quase tudo. / 8. Não existem categorias de imagens, nobres ou grosseiras, elegantes ou vulgares, excêntricas ou naturais. A intuição que as percebe não tem preferências ou premeditações. O estilo analógico é portanto dono absoluto de toda a matéria e da sua intensa vida. (...)” Cfe. MARINETTI, F. T. **Manifesto técnico da literatura futurista**, publicado em Milão, 1912, e traduzido por TELLES, Gilberto M. Op. cit., pp.95-96.

elaboração de um terceiro termo, tornando-se os seres híbridos do devir moderno: mulher/animal ou mulher/máquina.

Estranhamente, numa narração de guerra, onde, tradicionalmente, os atores são homens, no desempenho dos papéis de guerreiro e de herói, as únicas personagens individualizadas e marcadas por substantivos próprios, são as duas mulheres que saem para buscar água. Mencionam-se as dificuldades materiais de sobrevivência no forte: a água tem que ser transportada em baldes. O trabalho delas permite a continuidade da guerra.

Há, entretanto, nestas personagens, uma conjunção de elementos: o hibridismo já apontado e a mobilidade espacial que elas possuem, que as iguala à figura da “santa” exibida no forte, ou seja, faz com que elas figurem como mediadoras entre os dois campos, entre as duas forças que se combatem - terra e céu/ paraguaios e portugueses - estendendo aos seus atributos - Fuzil e Cangalha - o mesmo caráter sagrado. Recuperam-se, assim, aspectos da guerra primitiva, bem como valoriza-se o caráter humano da luta e do trabalho.

Quando Aninha Cangalha e Maria Fuzil retornam ao forte, ao som do clarim, marca-se a continuação da batalha. (versos 16, 17, 18 e 19), encerrando a parte descritiva-narrativa do poema:

Quando elas voltaram  
o clarim deu sinal de recomeçar o tiroteio:  
*Peu*  
*Peré-pepeu* (versos 16, 17 e refrão 2)

Em termos de movimentos, inicialmente, os paraguaios estão do lado de fora e os brasileiros, do de dentro, tendo suas ações direcionadas, cada uma, no sentido contrário. A santa realiza, a seguir, um movimento ascendente, enquanto os paraguaios se ajoelham, ou seja, realizam um movimento contrário, descendente.

As mulheres tanto fazem o movimento de dentro para fora, quanto o de fora para dentro, ou, em outras palavras, elas têm mais mobilidade de locomoção que os homens, nos seus lugares fixos. O poema termina sem que os paraguaios tenham entrado no forte, ou que os brasileiros tenham saído dele, criando, assim, um impasse inconclusivo.

Com a interrupção do poema pelo uso das reticências (verso 20), segue-se a conclusão com a exclamação “Isto é que é guerra!” (verso 21), numa ênfase entre ingênua e conciliatória. O poema vem datado de 1924.

Quanto ao título, o nome do forte - de Coimbra - estabelece relação imediata com os portugueses e a forma de governo: colonial; além de aglutinar vários soldados numa mesma denominação de origem. A partir da evocação deste lugar, descreve-se uma situação - a guerra - inserida num tempo original - o da própria guerra<sup>27</sup> - que, ao mesmo tempo, conecta-se com o presente de 1924, motivado pelo comentário final e pela data. Permeando tudo, o enfoque cortês e sagrado da guerra que identifica coisas em comum entre brasileiros, do lado de Portugal, e paraguaios, os “índios” da República Guarani: a religiosidade, o respeito às mulheres e a obediência a certas normas - o cessar fogo, o clarim para recomeçar o tiroteio.

---

<sup>27</sup> As forças paraguaias invadiram o Mato Grosso em duas colunas. Uma delas, comandada por Vicente Barrios, ocupou sucessivamente o Forte de Coimbra (29/12/1864) e Corumbá (04/01/1865). A outra, com Resquim no comando, ocupou Colônia Miranda ( 29/12/1864), Dourados ( 29/12/1864), Nioaque (02/01/1865), Miranda (02/01/1865) e Coxim (24/04/1865). Na província de Mato Grosso, havia em torno de mil soldados brasileiros. Em consequência, o comando das forças imperiais não teve outra alternativa senão a de evacuar o sul da província para organizar a defesa nas vizinhanças de Cuiabá, sua capital. Três dias resistiu no Forte de Coimbra o Coronel Portocarrero, evadindo-se quando já era impossível continuar, embarcando com toda a sua gente ( cerca de dez oficiais, cem praças, dezessete índios, dez presos, quatro civis e setenta mulheres) no vapor *Anhambá*. Para repelir os invasores, ordenou-se a convocação de 12.000 homens da Guarda Nacional. Em janeiro de 1867, apenas 1.300 haviam chegado a Nioaque, que acabaram participando da célebre Retirada da Laguna.

Os paraguaios, que podiam ter usado a falta d'água como recurso para ganhar a batalha, concordaram com o cessar fogo. Aparentemente, o autor enfatiza a guerra como um jogo cortês, porém o poema, com ambigüidade deliberada, não se esclarece se para diminuí-lo ou elogiá-lo. Num sentido irônico, este tipo de guerra teria um caráter *antigo* e a construção poética preconizaria o elogio da forma moderna de guerrear.

Entretanto, pela vinculação de Raul Bopp à vertente primitivista do modernismo brasileiro, talvez se possa afirmar o contrário, isto é, que o poema estaria identificando, neste episódio do passado nacional, o caráter cordial do homem sul-americano, brasileiro ou indígena, e realizando a crítica às formas guerreiras modernas.

A possibilidade da sátira é reforçada pelas onomatopéias: refrão 1 (versos 2 e 3): “*Peu-peu/ Pepe-peu*” e refrão 2 (versos 18 e 19): “*Peu / Peré-pepeu*”. São formas sonoras diferentes, o segundo refrão, um pouco mais acelerado, mais empolgado, tem mais ritmo, e ambos suavizam o tom desastroso da guerra. Ao entrarem no poema não só enfraquecem o caráter belicoso da batalha como trazem, também, a reminiscência de alguma brincadeira infantil, que remete aos hábitos populares e às formas lingüísticas orais.

O próprio texto exaspera, assim, a transposição de limites: colocando-se entre a seriedade e a sátira, entre a oralidade e a escrita. O que fica evidente, na construção de Raul Bopp, é a possibilidade de experimentar este entre-lugar discursivo, postulado pelas vanguardas em relação à poesia e reivindicado, na época, pela prática modernista.

#### 4.2.1.2. O tango e a marcha de Murilo Mendes

Os textos de Murilo Mendes, resgatados neste estudo, marcaram a atividade inicial do poeta. Fazem parte dos poemas-paródia de **História do Brasil**, publicados em 1932, que mais tarde serão excluídos de **Poesias (1925-1955)**<sup>28</sup>, dedicando-se o autor, então, a elaborar um humanismo singularmente cristão, contaminado pela filosofia de Ismael Nery, que ele chamaria “essencialismo”, e influenciado pelas vanguardas européias. A ausência dos poemas de **História do Brasil** em **Poesias**, segundo o poeta, justifica-se pelos mesmos destoarem do restante de sua obra.

Numa tentativa tanto perversa quanto curiosa, tendemos a buscar as marcas de tanto “destoamento”, já que, aparentemente, em *Tango de Solano Lopez* e em *Marcha em Retirada*, encontram-se os gérmenes, os indícios do Murilo que, em 1940, publicaria crônicas musicais em jornais, ou do crítico humanista que, em 1945, questionaria o absurdo da guerra.

Se Murilo Mendes inverte a norma auto-reflexiva do processo, num panorama modernista que transita entre o heroísmo de 20 para o engajamento de 30, produzindo posições que migram em massa para as formas miméticas de arte, e vai construindo, ao longo da sua vida, a teoria do *franco atirador das artes e da literatura*<sup>29</sup>, auto-imagem insistente, de coerência na diversidade, nada mais justo que relermos estes poemas da

<sup>28</sup> O volume **Poesias (1925- 1955)**, de Murilo Mendes. José Olympio, Rio, 1959, incluía **Parábolas, Bumba-meu-poeta, Siciliana e Sonetos brancos**.

<sup>29</sup> Declaração do próprio Murilo Mendes: “Minha iniciação literária foi, além de precoce, muito complexa. Desde cedo habituei-me voluntariamente a misturar as leituras, sem nenhum *parti-pris* intelectual, procurando abrir o meu espírito a todas as correntes possíveis. Isto atribuo em parte ao meu forte instinto de curiosidade, em parte à falta de formação universitária, que excluía toda a idéia de planificação. Seduzido por tendências muitas vezes antagônicas, rejeitei compromissos com escolas, grupos e movimentos de direção pré-determinada. Devorava ao mesmo tempo poetas, romancistas e ensaístas clássicos, românticos, modernos e quando chegou a hora - surrealistas, com avidez. Tal método tornou-se uma constante da minha personalidade, formando *um franco atirador das artes e da literatura*, embora tenha, como é natural, minhas predileções pessoais.” In.: *Marcos Konder Reis*. *Jornal A Manhã*, Suplemento *Letras e Artes*, domingo, 21/12/1947, Rio de Janeiro, p.7. (Grifo nosso).

juventude como chaves de uma posição futura de autonomia e independência intelectual, sem esquecermos que, sob o signo da paródia, tais poemas fazem eco aos experimentos do seu tempo. Só que, por este caminho, acabaremos somente por acomodar os poemas juvenis ao autor maduro. Os motivos que tornam estes poemas estranhos aos posteriores talvez devam ser procuradas em outros textos, que não os poéticos. Caberia, então, nos determos neles.

De 1946 a 1951, Murilo Mendes publicou, no Suplemento dominical *Letras e Artes* do Jornal **A Manhã**, do Rio de Janeiro, uma profusão de crônicas e de textos críticos referentes a vários assuntos, em especial à pintura e à música. Na série *Formação de Discoteca*, que vai de junho de 1946 a setembro de 1947, ele desenvolve considerações musicais sobre *as possibilidades de discotecas para amadores*<sup>30</sup>, exibindo um extenso conhecimento na área e fornecendo, inclusive, listas de discos básicos a serem comprados por quem pretendia organizar uma modesta mas representativa discoteca.

Num destes artigos, ele comenta o fato de

ter sido convidado há alguns anos atrás, a visitar uma discoteca particular famosa. No fim de duas horas eu estava exausto, com raiva do colecionador, dos fabricantes de discos e quase até da música. O homenzinho, implacável, possuidor de nada menos que 4.000 discos, fazia questão de mostrar todas as maravilhas de sua coleção, em que havia de tudo, um sortimento completo, inclusive *dezenas dos mais banais tangos argentinos*. A música de salão recebia as mesmas homenagens rendidas a Bach, Mozart e Beethoven....<sup>31</sup> (grifo nosso).

<sup>30</sup> MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca I*. Jornal **A manhã**, Suplemento *Letras e Artes*, domingo, 16/06/46, p.11. As crônicas e artigos críticos citados nesta dissertação foram compilados por GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. **O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes**. Mestrado em Letras, UFSC, Florianópolis, 1990.

<sup>31</sup> MENDES, Murilo. *Formação de discoteca II*. In.:GARCIA, Wladimir Antônio da Costa, Op. cit. p. 160.

A citação parece demonstrar não apenas a predileção de Murilo Mendes pelos clássicos, especialmente Mozart<sup>32</sup>, mas também um certo desdém pela música de salão, aqui representada pelo tango. Em outros artigos, ele fará referência a outras formas da música popular, colocando-as sempre em flagrante desvantagem qualitativa, a não ser quando submetidas a uma estilização que as incorpora ao erudito, aparando as arestas, como no trabalho de um Villa-Lobos, por exemplo, a quem Murilo admira.

Percebe-se, neste sentido que o *Tango de Solano López*, menos por uma óbvia questão geográfica e mais por uma opção intelectual, que viria a ser exteriorizada anos depois, carrega, na própria forma escolhida, esta marca de *inferioridade* cultural explícita.

Estende-se esta perspectiva a todos os vinte e quatro versos do poema, que narra, em primeira pessoa, a queda do ditador paraguaio nas mãos dos soldados brasileiros e, à sua maneira, o famoso episódio do corte da orelha - sendo ora apenas uma, ora as duas:

Não só me pegam na orelha,  
As orelhas me cortaram,  
Mas meu rincão defendi;  
Em castigo de mis farras  
Ao Brasil deixé a orelha  
Em testamento, olaré; (Versos 17, 18, 19, 20 e 21).

A personagem de Solano López, tal como foi montada por Murilo Mendes, oscila entre o passional e o cômico, tendo seu texto marcado pela repetição obcecada de expressões pessoais como “Jô” (versos 1 e 8), “mi” (versos 3, 11, 13, 24), “me” (versos 4, 9, 17, 18), “meu”, “mis” (versos 19 e 20) e pelos contrastes, que o definem, sublinear e ironicamente, como um “filho da puta”(sic), pela associação “cabaré” (verso 1) e “mi

<sup>32</sup> Sobre Mozart, é conhecido o aforisma: “Mozart, sendo o produto extremo de uma civilização refinada, é também um homem da estatura dos antigos. Sua substância é o fogo.” In: MENDES, Murilo, *O Discípulo de Emaús*, Rio de Janeiro, Agir, 1946, p.70.

madre” (verso 3). Seu discurso opera com inversões de sentido: “No hacía mal a ninguém” (verso 2), “Em castigo de mis farras” (verso 20); ao mesmo tempo em que revela “Mi amante corazón” (verso 24), marcado por assomos de heroísmo: “Mas meu rincão defendi” (verso 19). Recupera, também, alguns temas que, na época, são lugares comuns, como, por exemplo, a denominação de “macacos” aplicada pelos paraguaios aos soldados-vigia da força brasileira<sup>33</sup>:

Tres muchachos me pegaron  
 Pelas orelhas, bandidos,  
 Macaquitos vão na frente  
 Batendo o rabo, guinchando,  
 Jô não consigo pegáos,” (versos 4, 5, 6, 7 e 8)

Obviamente, os “tres muchachos”( verso 4), que carregam López pelas orelhas são os países que formaram a Tríplice Aliança. Seguindo um cortejo de “macaquitos”(verso 6), que guincham e batem o rabo, elaboram, visualmente, uma cena ridícula, meio de circo, meio de farsa, estendendo a todos um caráter popular de sentido pejorativo.

Há uma inversão deliberada das circunstâncias políticas em que se travou a Guerra contra o Paraguai, já que a maioria dos historiadores aponta que foram os países aliados que se associaram à Inglaterra e não o Paraguai - que torna, pela ingenuidade, ainda mais ridícula a figura do imperador/ditador:

<sup>33</sup> Já nos referimos, na nota 33, do capítulo 2, *Ouvir a voz popular*, ao jornal paraguaio **Cabichuí**. Escrito em espanhol e guarani e distribuído aos soldados durante a guerra, o periódico surgiu em 1867, ilustrado com xilogravuras que reforçam o conteúdo informativo e propagandístico das publicações. Algumas delas representam os observadores da esquadra brasileira como “macacos”. Editado em Paso Pucú, em plena frente de batalha, foi um jornal de acampamento e trincheira, dirigido aos soldados de primeira linha. Localizado bem no centro da situação de convulsão, nutria-se diretamente da mesma. O jornal só deixou de circular no período final da guerra, quando praticamente todo o exército de López havia sido derrotado. Sobre este assunto, ver as ilustrações recolhidas e compiladas, além do artigo de ESCOBAR, Ticio. *A gravura popular, outra imagem da guerra*, In: **A Guerra do Paraguai: 130 anos depois**. Org. Maria Eduarda Castro Magalhães Marques. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995. Há referências, ainda, a outro jornal paraguaio que, na mesma época, também se destaca pela qualidade de expressão: **El Centinela**.

Telegrafei para Londres,  
Precisava desse apoio  
Para ser imperador, (versos 14, 15 e 16)

Todos esses efeitos, que concretizam uma verdadeira dança textual, uma coreografia de avanços e recuos, reforçada pela marcação rítmica de versos curtos, de batuque, apoiados na tonicidade final de quadras e do fecho em grande estilo: “Mas deixei ao Paraguai/ Mi amante corazón” (versos 23 e 24), redimensionam o popular, transformando o tango na figuração da própria guerra e, se aquele é inferiorizado e considerado de mau gosto, estende a esta as mesmas características.

A embolada de “portunhol”, mais para português do que para espanhol, compõe-se de um português simplório e de um espanhol estropiado. Murilo Mendes, deliberadamente explorando a construção pelo “erro”: “Jô” (versos 1 e 8), “deixé” (verso 21), e exibindo, na forma escrita, as marcas da oralidade e os lugares comuns: “Jô não consigo pegãos” (verso 8), “Em testamento, olaré” (verso 23), “macaquitos” (verso 6), “Mi amante corazón” (verso 24), elabora a própria dicção do anti-herói, uma personalidade postiça, sem grandeza, meio adolescente, meio ingênua, dotada de um discurso mais de vítima do que de ditador.

Por outro lado, o português, apesar de ser a língua predominante no poema, mantém-se como pano de fundo para a dança do protagonista. Fornece a batida de marcação, o ritmo 2 por 4, base que serve de suporte para que a fala ( ou o canto) do personagem se desenrole. É a própria música negra, por trás do tango<sup>34</sup>, que assegura o seu

<sup>34</sup> No verbete *tango*, do **Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana**, Volúmen IV, Ed. Gredos, Madrid, 1954, pp. 369-370, está registrado: “**TANGO** - “baile argentino”, aparece primeramente en el sentido de “reunión de negros para bailar al son de un tambor”, y como nombre de este tambor mismo: éste será el sentido primitivo y es probable que se trate de una voz onomatopéyica. 1.<sup>a</sup> doc.: 1836, Pichardo (1862). Este dicc. De voces cubanas define “reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos”. Salvá en su dicc. (ed. 1847) lo da como “baile de gente del pueblo” en Méjico. En la Acad. está ya en 1869 ( no 1843) como “reunión y baile de gitanos”, hasta que en 1899 se sustituyè por “fiesta y baile de negros o de gente del pueblo, en América; música de este baile”; como “baile de infima clase” lo anota el chileno Echeverría en 1900. Como baile de sociedad argentino lo registran los diccionarios de

desenvolvimento. No plano histórico, sabe-se que a grande maioria dos soldados que lutou na Guerra do Paraguai era brasileira e, dentre estes, batalhões inteiros, especialmente nos corpos de Voluntários da Pátria, compunham-se de ex-escravos recém libertos para tomarem parte dos combates.

É pertinente, neste sentido, recuperar o aforisma 420, de **O discípulo de Emaús**: “o que atrai a massa para a guerra ainda é um elemento musical, embora caricaturado: o ruído dos tambores e dos clarins.”<sup>35</sup>

---

argentanismos de Granada, C. Bayo, Garzón, Segovia, pero le da entrada la Acad. en 1925 advirtiendo que “se importó de América a principios de este siglo”, y Pagés casi por el mismo tiempo transcribe ejs. Recientes de esta ac. en Pardo Bazán, y en la escritora murciana o andaluza Flora Osete, quien compara el tono triste del tango argentino con la alegría del “tango andaluz” (comp. El “baile de gitanos” de la Acad. en 1869). En 1922 escribe el colombiano Sundheim, refiriendo-se al famoso coro o habanera de la ópera *Marina*, que su autor J. E. Arrieta “senaló el ‘modo’ con las palabras *tempo di tango*, como si presentido hubiese que esa clase de música no la habian de servir sesenta y pico de años después con el nombre de *tango*”. De este conjunto de datos se desprende que el nombre del tango argentino no es especialmente rioplatense en su origen, y que los datos más antiguos lo aplican a una reunión popular de baile más que a una danza específica. Teniendo en cuenta la temprana aplicación a negros, no parece desencaminada la idea de Fernando Ortiz (*Afronegrismos*, pp. 447-8, con más datos acerca del tango cubano) de derivarlo de una palabra africana, teniendo en cuenta que en el Calabar (Niger central) *tangu* o *tuñgu* es la palabra que significa “bailar”. Sin embargo, si, como parece, tiene esta palabra una difusión meramente local entre los idiomas bantúes, esta etimología no puede mirarse como segura. Es muy verosímil que se trate de una onomatopeya *tang*, expresiva de un tañido grosero de tambor o de outro instrumento: nótese que según Pichardo el tango de los negros cubanos se baila al son de un tambor, y que según Membreño *tango* es el nombre de un tambor tocado por los indios de Honduras. Con esta evolución semántica comp. la del africanismo rioplatense *candombe* ‘tambor en que golpean los negros para acompañar su baile’ y ‘baile grosero de negros’. Lo que más me inclina a creer en una creación onomatopéyica antes que en un africanismo es que *tangue* se empleó ya en Normandía en el S. XVI como nombre de cierta danza: “la guestiere, / quifaict les bonnes gambades, / la *tangue* et estourdions...” (*Rom.* XXXV, 407; XXXVI, 295). No creo que haya relación directa entre esta palabra dialectal francesa, poco extendida, y el *tango* español, sino más bien creación paralela con iguales elementos onomatopéyicos. Para que *tango* viniese del lat. *Tangere* ‘tocar’ sería preciso que se hubiera tomado del gallego, donde *tanguer* es ‘tocar’, ‘toque, música’ (Vall.) y *tanguero* parece ser ‘músico’ o ‘gaitero’ (Vall., y Pz. Ballesteros, *Canc. Pop. Gall.* III, 205), mas para ello sería indispensable que *tango* estuviese arraigado en Galicia, de lo que no hay dato alguno. Tampoco creo que haya relación entre *tango* y el fr. *tanguer* ‘cabecear ( el buque)’ o el cat. y prov. *Tràngo(l)* ‘tormenta, oleaje’ para el cual V. mi breve nota de *Festschrift fud*, 567). Para el port. *Tangomao* ‘portugués africanizado’, a que se refiere Ortiz, vid. Leite de V., *RL* V, 80. DERIV. *Tanguillo* and. ‘peonza que se hace bailar con un látigo’ (AV). *Tanguear* ecuat. ‘caminar ebrio haciendo eses por las calles’ (Lemos, *Barbarismos Fon.*, p.130), palabra que en este o en el sentido de ‘bailar el tango’ se emplea en otras muchas partes.”

<sup>35</sup> MENDES, Murilo. **O Discípulo de Emaús**. Op. Cit., p. 66.

Esta “caricatura” musical e guerreira, acha-se admiravelmente elaborada no *Tango de Solano López*, produzindo um movimento temporal que, tal como nos adverte Walter Benjamin, configura o passado-poema nos desdobramentos do futuro-prosa e que, por isso mesmo, expõe o conflito. Como teria julgado o erudito Murilo essa sua prévia incursão, por sinal tão feliz, pelo afro-popular?

Em outro artigo da mesma série *Formação de Discoteca VI*, referindo-se à obra de Beethoven<sup>36</sup>, Murilo aponta:

Sua linguagem sonora parece-nos particularmente própria (sobretudo nos Quartetos) a exprimir a vida moral e espiritual do homem da nossa época, comprimido entre guerras e revoluções, com os nervos à flor da pele diante das contínuas notícias que chegavam (chegam...) sobre campos de tortura, gritos de terror, existências sufocadas, *legiões de homens em marcha para as trevas, o desconhecido, o abismo*<sup>37</sup>. (grifo nosso).

Podemos, sem muito esforço, apontar neste trecho em que o poeta alude à Segunda Guerra Mundial, na caminhada sem sentido dos homens para a morte, a própria tessitura do poema *Marcha em Retirada*, elaborado catorze anos antes.

Estruturalmente, o poema possui vinte e sete versos divididos em duas estrofes, ou em dois blocos que, considerados do ponto de vista plástico, figuram uma coluna em formação de marcha. Esta diagramação acontece não só a partir da palavra *Marcha* do título, nem apenas na disposição dos versos, mas, especialmente, pela cadência que, verso após verso, metrificadas em onze sílabas, ou melhor, em duas metades de cinco sílabas,

<sup>36</sup> Ludwig von Beethoven, 1770 - 1827, pelo seu sofrimento pessoal (surdez) e por sua orgulhosa independência (foi o primeiro grande músico a não ter patrono), tornou-se o modelo do artista romântico, combinando o uso de formas clássicas com uma nova profundidade de expressão pessoal. O poder de expressão e a profunda qualidade espiritual de Beethoven apóiam-se, tecnicamente, no uso da modulação e da dissonância, assim como em seu domínio magistral do aspecto arquitetônico da música. Seus Quartetos para corda, referidos por Murilo Mendes, pertencem à sua segunda fase, denominada de “Heróica”. A primeira é chamada “Clássica” e a terceira, “Filosófica” ou “Intimista”.

<sup>37</sup> MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca VI*, In.: GARCIA, Wladimir Antônio da Costa, Op. cit. p. 174.

acentuadas na segunda e na quinta, vai marcando o compasso, o deslocamento dos homens, lado a lado, ao ritmo do tambor:

Os **homens** caminham / no escuro do **mato**,  
 Os **homens** caminham / **debaixo** do **fogo**,  
 Ninguém sabe ao **certo** / de onde ele **vem**.  
 Nem ao **menos** conhecem / o **trilho** do **mato**;  
**Facão** vai cortando / **cipós**, **samambaias**,  
 Os **homens** **não** enxergam / no escuro do **mato**,  
 Mas o **fogo** enxerga, / os **homens** persegue. (Versos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7)<sup>38</sup>

Descrevendo as peripécias da infeliz coluna que tenta livrar-se a qualquer custo da perseguição implacável do inimigo, que não aparece numa luta corpo-a-corpo, mas manda seus representantes ou “amigos”: O “fogo” real e o da artilharia(versos 2,7 e 10) , além do “cólera-morbus” (versos 17, 19, 21, 23 e 26) o mais terrível de todos, é surpreendente a regularidade métrica que mantém a mesma marcha sem fim, rumo ao desconhecido: sem luz, sem ar e com poucas chances de sobrevivência diante da epidemia de cólera. Os sete versos que compõem a primeira estrofe, descrevem exatamente o contraste entre os homens no escuro e o fogo “que enxerga” (verso 7).

<sup>38</sup> A marcação rítmica deste poema, que tem seus versos divididos em duas redondilhas, aliada ao enfoque nacionalista, estabelece um nítido diálogo com os versos épico-dramáticos de *I-Juca Pirama*, do romântico Gonçalves Dias, nos quais são exploradas, também, a batida dos tambores e a musicalidade, aliadas a um canto de morte que, neste caso, é indígena. Vejamos apenas algumas estrofes do quarto movimento, o mais conhecido:

*Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi:  
 Sou filho das selvas,  
 Nas selvas, cresci;  
 Guerreiros, descendo  
 Da tribo tupi*

*Da tribo pujante,  
 Que agora anda errante  
 Por fardo inconstante,  
 Guerreiros, nasci:  
 Sou bravo, sou forte,  
 Sou filho do Norte;  
 Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi. (...)*

A questão da limitação do olhar continua na segunda estrofe, num movimento que alia a insegurança da terra que foge sob os pés e a ausência de alimentos à completa escuridão, que esconde os soldados até mesmo uns dos outros:

Mergulham, coitados, nos pântanos largos,  
Comendo ervas podres, já nus, sem ação.  
O fogo inimigo não pára um instante.  
Ao menos um instante não olham pra trás  
Não enxergam o inimigo, têm falta de ar.  
Taquaras enormes brotaram do chão,  
A carne dos homens maltrata, sem dó.  
Nem podem se olhar, fumaça não deixa. (Versos 8, 9,10, 11, 12, 13, 14 e 15.)

Observa-se que novas dificuldades vêm aliar-se às antigas e, ainda que o ritmo se mantenha, no nível sintagmático aparecem algumas vírgulas que dificultam, ainda mais, o andamento dos versos - ou da coluna.

O paroxismo é atingido no movimento seguinte, quando, atacada pela “praga pior”, pelo “amigo de López”, a coluna é quase desmantelada:

A praga pior espera-os num canto,  
O cólera-morbus ataca a coluna,  
Subiu para cima, desceu para baixo,  
O cólera-morbus com a força acabou  
Da parte mais firme da altiva coluna,  
O cólera-morbus é amigo de López.  
Enquanto ele ataca, o amigo descansa,  
- O cólera-morbus piedade não tem -, (Versos 16, 17, 18, 19,20,21,22 e 23)

O ataque é tão fulminante que produz um “buraco” nas fileiras, marcado pelos travessões do verso 23, além de provocar uma grande desordem expressa no coloquialismo redundante de “subiu para cima, desceu para baixo”, do verso 18. O ritmo, entretanto, se mantém.

A epidemia faz com que os paraguaios cessem o ataque por algum tempo, concedendo uma pequena “folga” (verso 24), que acaba salvando o restante dos soldados.

Contrariando todas as leis de guerra, os soldados brasileiros deixam para trás os coléricos e conseguem cruzar a fronteira, encerrando, assim, sua triste e inútil<sup>39</sup> epopéia:

Então a coluna a folga aproveitada,  
Deixou atrás dela um troço de doentes  
Pra ir tapeando o cólera-morbus,  
Depois a coluna pra casa voltou. (versos 24, 25 26 e 27)

Existe um contraste evidente entre os primeiros versos, descritivos e fortes, apoiados em verbos no presente e os versos finais, principalmente o último, num passado narrativo, sem nenhum heroísmo, que talvez resuma a inutilidade não só da empreitada dos brasileiros no norte do Paraguai, mas da própria guerra que dispôs, ao acaso, de milhões de vidas.

O final inglório<sup>40</sup> da *Marcha em Retirada*, ainda que honroso, confere ao ritmo cadenciado, sempre igual e, na verdade, sem objetivo, uma força impressionante, que mantém o texto em suspenso. A dramatização prolonga-se ao infinito, tanto que pode ser recuperada, por Murilo Mendes, em 1944.

O poeta aponta a grandiosidade de Beethoven como representativa do homem moderno, angustiado e dividido, que luta na Europa, tributário de um romantismo radical, algo que ele talvez não tenha percebido nas suas composições dos primeiros anos de

<sup>39</sup> MEDEIROS, Sérgio, tradutor e organizador de *A Retirada da Laguna*, de Alfredo d'Escragnoille-Taunay, pela Companhia das Letras, São Paulo, 1997, esclarece, na *Introdução*, p.17: "O livro narra, na verdade, um episódio menor (nem por isso menos cruel e assustador) de uma guerra particularmente sangrenta: a coluna que avançou para Mato Grosso deveria ser apenas a vanguarda de um exército destinado a invadir o Paraguai pelo norte. Esse plano não se concretizou."

<sup>40</sup> Diz Taunay, em nota: "Quando da invasão do território paraguaio, isto é, em abril de 1867, o efetivo da coluna era de 1680 soldados; em 11 de junho, estava reduzido a setecentos homens de combate. Havíamos perdido, portanto, 980 soldados, vitimados pela cólera e pelo fogo. Além disso, morreram muitos índios, mulheres, comerciantes e peões que haviam acompanhado o movimento agressivo da coluna." TAUNAY, Alfredo d'Escragnoille. Op. cit. pp. 262 - 263.

modernismo brasileiro, quando explora a musicalidade chã dos tambores nos desdobramentos da Grande Guerra sul-americana.

#### 4.2.1.3. O fantasma da guerra

A evocação de um fantasma, ou melhor, d'*A boca de Marcílio Dias*, também de Murilo Mendes, registra, entre os destroços da guerra, a presença de uma memória discursiva que retorna em forma de assombração. A partir do jogo temporal que vai do presente ao passado, em primeira pessoa, surge um personagem falante, que tem nome - Marcílio Dias<sup>41</sup> - anunciado desde o título.

Sua linguagem não é nada comportada, o que talvez se esperasse de um herói morto. Pelo contrário, ele começa reclamando, como um estudante, do conteúdo que precisa estudar:

Esta guerra não acaba,  
 Tem tanto combate, tanto,  
 Que se custa a decorar:  
 Ai! Que será desta guerra  
 Se acabarem com a folhinha?  
 Vejam, o almirante Barroso  
 Lá na praia do Flamengo  
 Tira hoje, eternamente,  
 Uma bruta barretada  
 Sem ninguém lhe responder.” (Versos 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10 e 11)

---

<sup>41</sup> Bravo marujo, patrono dos marinheiros do Brasil, que morreu lutando na histórica batalha de Riachuelo, em 11 de junho de 1865.

No texto, a estátua do almirante<sup>42</sup>, que cumprimenta o vazio, e a profusão de nomes que, na época, provavelmente, eram citados em calendários - “folhinhas” - ou em ilustrações de batalhas, assinalam, como peças de museu, um esquecimento efetivo. O distanciamento real do fato é marcado por suas representações: nomes, estátuas e gravuras. Todos estes elementos, que flutuam soltos no presente, foram transformados em indícios ou em “fantasmas” de linguagem que, deslocados e incompreendidos, quase nem são percebidos, confundidos com fenômenos naturais.

Além disso, viraram material didático que Murilo, em tom irônico, condensa em apenas um herói:

Em todo caso resumo  
 As qualidades, defeitos  
 De tantos heróis barbudos,  
 De Osório, Tamandaré.  
 Cada um cumpriu seu dever,  
 Conforme Nelson pediu. ( Versos 12, 13, 14, 15, 16 e 17.)

Todos os lugares comuns dos compêndios da História-Pátria retornam nesta estrofe, desde detalhes da aparência dos que lutaram na guerra contra o Paraguai (“barbudos”), até seus nomes (“Osório” e “Tamandaré”), somados à noção guerreira do cumprimento do dever, ainda que ao custo da própria vida, baseada no exemplo da tradição naval inglesa

---

<sup>42</sup> O monumento foi inaugurado em 1909, no Rio de Janeiro, na Praça Luís de Camões, Flamengo, sendo removido, em 1977, para a Praça Paris, Glória. A estátua em bronze de Barroso, medindo 4m de altura, fica sobre alta coluna de granito branco de Petrópolis, em cujo sopé duas figuras aladas simbolizam a Pátria e a Vitória. Para ornamentar a base do monumento foram feitos baixos-relevos que evocam cenas da Batalha de Riachuelo e medalhões com efigies de Oliveira Pimental, Pedro Afonso, Andrade Maia, Lima Barros, Greenhalgh e Marcílio Dias, e também placas com os nomes dos navios de guerra e de seus comandantes. Em sua base há uma cripta onde repousam os restos mortais do Almirante Barroso. O projeto é de José Otávio Correia Lima.

(“Nelson”<sup>43</sup>), reforçando a tese, defendida por vários historiadores, de que o conflito derivou-se de interesses expansionistas, ou, em última análise, da situação de dependência dos países do Prata à Inglaterra<sup>44</sup>. É neste contexto que se desenha o sacrifício do marinheiro, que se deixa, heroicamente, despedaçar na luta:

Resisti até o final,  
Tive duas mãos no começo,  
No meio tive uma só,  
Não tive nenhuma no fim:  
Mas combatia com os pés,  
Com a cabeça, com a boca; (Versos 18, 19, 20, 21,22 e 23)

A história relata que o seu corpo, ou o que sobrou dele, foi “sepultado” nas águas do Rio Paraná e que, com o seu nome, foi batizado o vapor de guerra que, saindo do Rio de Janeiro e passando pelo porto de Desterro, transportou ao Paraguai, em 1869, um contingente de 1300 homens, juntamente com o novo comandante-em-chefe da força brasileira, o Príncipe Conde D’Eu. Mas o alcance da força combativa de Marcílio Dias não acabou aí:

<sup>43</sup> Horace Nelson, mais conhecido por “Lord Nelson” foi um almirante inglês nascido em Burnham Thorpe, Norfolk , em 1758, e morto na batalha de Trafalgar, em 1805, que destruiu o poder naval de Napoleão. É considerado, até hoje, o maior almirante de veleiros, e sua história motivou a comparação em BARROSO, Gustavo. **Tamandaré, o Nelson Brasileiro**, 2<sup>a</sup>. ed., Rio de Janeiro, Getúlio M. Costa, 1939, uma biografia exaltada e de alto teor nacionalista do comandante da esquadra brasileira e de suas façanhas nas batalhas fluviais, durante a guerra contra o Paraguai.

<sup>44</sup> POMER, León. **A Guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense**. Trad. Yara Peres, São Paulo, Global, 1981, pp. 72, 70 e 75, afirma: “Em 1863 e 1865, o Brasil obteve os dois maiores empréstimos de que já se ouviu falar em sua história (em 1863, 3.855.307 e, em 1865, 6.363.613, valor em esterlinas); com eles, fez a guerra do Paraguai. Sem as libras de Rotshild, o Brasil não teria embarcado em aventuras bélicas de nenhuma espécie. Não é uma conclusão exagerada admitir que o grande e definitivo beneficiário da guerra é o capitalismo inglês, que não apenas reforça as cadeias douradas com as quais submete o Brasil, através de uma dívida que continua crescendo assustadoramente, como também garante o livre acesso ao Mato Grosso e outras zonas do Império, o que lhe garante novas possibilidades mercantis.”

Até agora combate,  
 O meu fantasma combate  
 Na proa dos couraçados...  
 Minha boca não morreu,  
 Pois dá gritos de canhão;  
 Nas noites de tempestade  
 O marinheiro anuncia:  
 - Luta o mar, bravo, zangado,  
 Coitado de meu navio -,  
 Vocês se enganam, sou eu. (Versos 24,25,26,27,28,29,30,31,32 e 33)

A ação do marujo em combate cruza o tempo e, como uma “voz”, tenta comunicar-se com os outros marinheiros, na forma de um mar agitado e de trovões em meio a um temporal noturno. O distanciamento, no entanto, a torna inacessível: os “gritos de canhão” saídos da boca imortal do fantasma são atribuídos à natureza e a preocupação, diante da agressão marítima, é a de assegurar a integridade do navio. O anúncio do marinheiro, única presença cronologicamente “viva” em todo o poema, é isolado do resto do texto, marcado por travessões: “- Luta o mar, bravo, zangado / Coitado de meu navio -,”. Assim, inviabiliza-se qualquer tipo de contato.

Murilo recorre a uma forma irônica de oralidade para construir, ou reconstruir a tenacidade de Marcílio Dias. Como já foi mencionado, usa um palavreado simples, quase adolescente, que desdiz a história, valendo-se de gírias e de uma profusão de nomes que, soltos, flutuam no poema, eles, também, como fantasmas. Transparece, nesta perspectiva de linguagem, a pesquisa modernista voltada para o popular, sem, no entanto, estabelecer uma intimidade comunicativa efetiva entre o conteúdo e sua expressão lingüística.

#### 4.2.1.4. O futuro da guerra

No cruzamento entre a configuração espacial do mapa e o desdobramento temporal do oráculo, indicado desde o título, *Buena Dicha Geográfica*, o poema de Raul Bopp resgata a fala de uma cigana, cujo nome já designa o seu propósito:

- Vem cá Brasil Deixe eu ler a sua mão menino  
Ponha agora um tostão para Buena-dicha: ( Versos 1 e 2.)

Encontramos, novamente, a perspectiva do país-criança, explorada intensamente pelas criações modernistas, aliada à leitura do território, aqui metaforizado na palma da mão do país-menino, com seus rios-linhas apontando um devir, projetando para o futuro uma série de previsões auspiciosas:

Repare êsse traço forte  
que cruza a mão de lado a lado  
Pois é a linha da Vida É o Amazonas  
Nunca lê há de faltar nada  
quando você quiser ficar rico

Esta curva é o São Francisco A linha da Inteligência  
Já deu Rui Barbosa... (Versos 3,4,5,6,7, 8 e 9)

Nada falta ao “menino”, nem as possibilidade de riqueza, que virá quando ele quiser, nem as benesses da inteligência, aqui representada pelo nome emblemático de Rui Barbosa. Assim, a partir das possibilidades anunciadas pela variedade hidrográfica, nem mesmo as más configurações representam ameaça:

E êsse risquinho em cruz no lado esquerdo?  
- Não faça caso É o Iguaçu  
Um sinal de contrariedade em seus amôres  
Você está na época da puberdade menino (Versos 10,11,12 e 13)

A contrariedade, em forma de cruz e do lado esquerdo, nada mais é, desde a Grande Guerra, do que a marca dos conflitos na região da fronteira. Decididamente profética, a cigana antecipa outra espécie de relação com o Paraguai, que volta à cena no momento da construção da hidrelétrica de Itaipu, na foz do Iguaçu, quando a mão-de-obra do país vizinho foi utilizada a preço vil. Ainda assim, como são problemas “juvenis”, ela aconselha: “Não faça caso”.

Usando a técnica de regatear cada tostão, a cigana ordena:

- Ponha agora outro níquel para dar sorte  
Vou lê contar uma coisa boa:

- Você está vendo êsse risco fundo  
que atravessa a mão de baixo para cima?  
É a linha do Coração

Você ainda há de ser muito feliz menino

Essa linha... é a marcha da coluna Prestes (Versos 14,15,16,17,18,19 e 20)

Contrariando todas as expectativas, a previsão, agora, não situa um rio, nem prevê a obtenção de riquezas. Curiosamente, a linha do coração anuncia a felicidade a partir da odisséia de Prestes e da Coluna<sup>45</sup>, definindo, no final do poema, o seu enfoque político.

<sup>45</sup> A Coluna Prestes foi um movimento político militar de origem tenentista, que entre 1925 e 1927 se deslocou pelo interior do país pregando reformas políticas e sociais e combatendo o governo do então presidente Arthur Bernardes. Após a derrota do movimento paulista, em 1924, um grupo de combatentes recua para o interior sob o comando de Miguel Costa. No início de 1925, reúne-se no oeste do Paraná com a coluna do capitão Luís Carlos Prestes, que havia partido do Rio Grande do Sul. Sempre com as forças federais no seu encalço, a coluna de 1.500 homens entra pelo atual Mato Grosso do Sul, atravessa o país até o Maranhão, percorre parte do Nordeste, em seguida retorna a partir de Minas Gerais. Refaz parte do trajeto da ida e cruza a fronteira com a Bolívia, em fevereiro de 1927. Sem jamais ser vencida, a coluna Prestes enfrenta as tropas regulares do exército ao lado de forças policiais dos estados e tropas de jagunços, estimulados por promessas oficiais de anistia. A coluna poucas vezes enfrentou grandes efetivos do governo. Em geral, eram utilizadas táticas de despistamento para confundir as tropas legalistas. Ataques de cangaceiros à Coluna também reforçam o caráter lendário da marcha, mas não há registros desses embates. Nas cidades e nos vilarejos do sertão, os rebeldes promovem comícios e divulgam manifestos contra o regime oligárquico da República Velha e contra o autoritarismo do governo de Washington Luís, que mantém o país sob estado de sítio desde sua posse, em novembro de 1926. Os homens liderados por Luís Carlos Prestes e Miguel Costa não conseguem derrubar o governo de Washington Luís. Mas, com a reputação de invencibilidade adquirida na marcha vitoriosa de 25 mil quilômetros, aumentam o prestígio político do tenentismo e reforçam suas críticas às oligarquias. Com o sucesso da marcha, a coluna Prestes ajuda ainda mais a abalar os alicerces da República Velha e preparar a Revolução de 30. Projeta também a liderança de Luís Carlos Prestes, que, desde sua entrada no Partido Comunista Brasileiro e de sua participação na Intentona Comunista de 1935, torna-se

O poema vem datado de 1924, data inicial dos primeiros movimentos da coluna. Mas a “coisa boa” anunciada pela cigana transforma-se em fracasso. A coluna não alcança os seus propósitos<sup>46</sup>, embora a figura de Prestes tenha se tornado a lenda do “Cavaleiro da Esperança”. É essa esperança no contingente militar contra o aparelho de Estado, alimentada pelo povo, que está por trás da fala da cigana. Entretanto, como se veria, nas décadas seguintes, a coluna foi apenas um momento em que os guerreiros voltaram à condição marginal e nômade, pois, desde a Guerra, Exército e Estado sempre caminharam juntos e, nos momentos mais duros, a força militar tornou-se o braço da repressão.

---

uma das figuras centrais do cenário político do país nas três décadas seguintes. Sobre a figura carismática e controvertida de Luís Carlos Prestes, vale a pena destacar o trabalho de dois jornalistas que intercala a investigação jornalística com declarações do próprio líder e fornece, ainda, algum material iconográfico. Ver: MORAES, Dênis de e VIANA, Francisco. **Prestes: Lutas e Autocrítica**. São Paulo, Vozes, 1982.

<sup>46</sup> Murilo Mendes, em **História do Brasil**, op. cit. p78, também faz a sua leitura do desempenho da Coluna Prestes. Semelhante ao seu *Marcha em retirada*, já estudado nesta dissertação, este poema também exibe uma coluna em marcha sem fim, que, neste caso, dá inúmeras voltas, traça vários caminhos, sem saber direito aonde vai nem o que pretende. Visualmente, desenha-se como um carreiro de formigas, não por acaso, apontadas por Mário de Andrade, em **Macunaíma**, como “um dos males do Brasil”:

#### MARCHA DA COLUNA

A coluna vai na frente  
 Dos homens, das mulheres, das crianças,  
 A coluna deita no leito dos rios,  
 A coluna se levanta, rasga matas,  
 A coluna vai na frente,  
 Vai mostrar o caminho ao país.  
 A coluna marcha,  
 O povo diz que ela é de fogo,  
 A coluna vai sempre na frente,  
 Nem sabe direito o que vai mostrar,  
 A coluna marcha,  
 O povo conta com a coluna,  
 A coluna conta com o céu.  
 O governo faz promessa  
 Para a coluna desaparecer.  
 Populações inteiras se penduram nela  
 A coluna vira coluna de homens,  
 A coluna cresce, cria uma barba enorme,  
 A coluna marcha  
 Na frente dos cavalos, das cidades, dos sertões  
 Na frente das ondas, do fogo, das promessas.  
 A coluna vai, a coluna vai, a coluna vai,  
 Não dá mais notícias  
 - Perdem a esperança -,  
 Nunca mais que volta,  
 Nunca mais que vem.

A figura do guerreiro como representação do popular e coletivo repousa, por outro lado, numa crença de liderança messiânica: alguém “Vai mostrar o caminho ao país.”, como bem escreve Murilo Mendes no poema citado na nota 46 deste capítulo. Espera-se que a felicidade seja trazida por um líder, por um ser que vai colocar as coisas no lugar, num movimento mágico que é complementar ao oráculo da cigana. O futuro é fixo, está visto e desenhado nas linhas da mão, no leito dos rios, na marcha do contra-exército de Prestes.

O que falhou na verdade, foi a inadequação entre a esperança da figura nômade da cigana e dos homens marchando em direção a uma felicidade abortada, diante da certeza fixa da malha estatal. São discursos inconciliáveis que Raul Bopp consegue resumir na fala esvaziada de uma cigana. A instituição em que a cigana tem origem também não existe mais. Fica pairando no ar a fina ironia do que “teria sido”, além de reiterada a desconfiança que inspiram as criaturas que trocam o futuro por dois tostões, ou que se aventuram em embates já, de antemão, perdidos.

É claro que a criação ultrapassa o seu criador, já que, em 1924, Raul Bopp não poderia saber qual seria o futuro da Coluna Prestes. A fala torna-se *a posteriori* duplamente esvaziada, por ser uma previsão que falha.

Podemos superpor às linhas da mão e àquelas traçadas pelos revolucionários, outras, mais duras e opostas, associadas ao progresso: as linhas das estradas de ferro que, no início do século, propõem-se a atravessar o Brasil, a prendê-lo, de ponta a ponta, na malha estatal moderna. São, finalmente, os “trilhos brunidos que disparam, retos, debaixo do céu”, profetizados por Ronald de Carvalho.

Em perspectivas complementares com relação ao guerreiro, temos *O Major*, de Manuel Bandeira e *1930*, de Joaquim Cardozo.

No poema de Bandeira, em versos secos, telegráficos, apreende-se, na primeira estrofe, os dados do personagem anunciado no título. A montagem inicial, com fragmentos biográficos, conta a sua história a partir do final, ou seja, da sua morte. Vida e morte são condensadas em poucas palavras, pontuais: A situação atual do militar - “reformado” - ou seja, aposentado definitivamente, e seu desempenho no passado, na guerra, como “veterano” e “herói da ponte de Itororó”, um dos combates definitivos para a vitória dos países aliados contra o Paraguai<sup>47</sup>:

O major morreu.  
 Reformado.  
 Veterano da Guerra do Paraguai.  
 Herói da ponte do Itororó. (Versos 1,2,3 e 4)

Com a mesma concisão, os dois versos seguintes informam sobre o caráter do militar. Revestem-se de uma simplicidade elegante, que se estende ao protagonista:

Não quis honras militares.  
 Não quis discursos. (Versos 5 e 6)

---

<sup>47</sup> “Depois da batalha de Tuiuti, a de Itororó foi a mais sangrenta da guerra. À frente de 17 mil homens, Caxias dirigiu-se para o sul em duas colunas, a de Osório, em marcha de flanco, e a principal, sob seu comando, pelo caminho mais curto, sobre o arroio Itororó para sair nos campos de Avaí e nas coxilhas de Vileta, em território paraguaio. (...) Dissimulou o inimigo na mata que margina o arroio a sua infantaria e 10 bocas de fogo, recebendo com um ralo tiroteio a vanguarda do 2º. corpo, que se preparava para passar a ponte. Mas, metido este no desfiladeiro, compelido a varar por escalões a vereda, foi acolhido pelo fogo de milhares de espingardas e das peças assestadas à queima-roupa. Tombaram mortos ou feridos, no afã de recompor-lhe as linhas, alguns dos melhores oficiais brasileiros ( Argôlo, Fernando Machado, Gurjão); três vezes recuaram e voltaram ao fogo os paraguaios; e tudo terminou com a intervenção pessoal de Caxias que, espada em punho, lançou ao combate o 1º. corpo do exército. O combate de Itororó bem dizia da importância dos que se lhe seguiriam, neste dezembro de 1868.” CALMON, Pedro. **História do Brasil**. Vol. V, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

O desfecho do poema reforça tanto o cerimonial simples, quanto o cansaço e o desejo de silêncio, de quem morre naturalmente, longe do calor das batalhas. Ao guerreiro, não há nada mais destituído de glória:

Apenas  
 À hora do enterro  
 O corneteiro de um batalhão de linha  
 Deu à boca do túmulo  
 O toque de silêncio. (Versos 7,8,9,10 e 11)

Ao que parece, o major andava esquecido e no seu enterro também desejou alimentar este esquecimento. Numa atitude típica de militar, reservou aos colegas que morreram na luta, a figuras como, por exemplo, Marcílio Dias, o espaço da memória coletiva, e não para si, já que o conhecemos apenas pela patente, não pelo nome, enquanto, nos compêndios que documentam a Guerra, existem listas infindáveis de nomes de mortos, especialmente dos graduados.

De certa forma, a participação militar no âmbito político só “deu certo”, no Brasil, quando se aliou a tendências fascistas, e o poema de Bandeira, escrito entre 1924 e 1930, período de intensa ebulição pela democracia e de estrondosos fracassos, como os da Revolta do Forte de Copacabana, do golpe de 1930 ou da Coluna Prestes, reafirma que ao militar, depois da Guerra, restam o anonimato e o silêncio. Novamente, o caráter do guerreiro revela-se alheio e inadequado<sup>48</sup> à máquina moderna de Estado e os versos, novamente também, insistem, a contrapelo, em desdizer a História.

---

<sup>48</sup> KEEGAN, John, Op. cit., pp. 16 e 17 afirma: “Os soldados não são como os outros homens - eis a lição que aprendi de uma vida entre guerreiros. Essa lição fez-me considerar altamente suspeitas todas as teorias e representações da guerra que a colocam no mesmo pé de outras atividades humanas.” Ver p. 12.

O poema *1930*, de Joaquim Cardozo, variante da leitura da solidão do herói, faz com que, à hora da morte, ele seja saudado apenas pelo irmão de sangue e pela natureza, elementos com os quais ele tem afinidades mais visíveis e concretas. O resto, são fantasmagorias de um mundo que já não existe:

Da sombra das velhas mangueiras, por um momento,  
Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de  
Pernambuco antigo.

Sobre o corpo caíam gôtas de orvalho e flôres de cajueiro. (Versos 4,5,6 e 7)

Joaquim Cardozo constrói uma versão transtemporal, arquetípica, da cena da morte, aproximando o guerreiro muito mais das noções de “parentesco” ou “religião” do que de ideologias liberais ou fascistas.

Algumas análises procedem, justamente, o exame das raízes culturais do nacionalismo a partir da morte e da imortalidade, temas desdenhados tanto pelas leituras liberais, quanto pelas marxistas:

Não há símbolo mais impressionante da moderna cultura do nacionalismo do que os cenotáfios e os túmulos de Soldados Desconhecidos. A reverência pública ritual outorgada a tais monumentos, precisamente *porque* estão deliberadamente vazios, ou ninguém sabe quem jaz dentro deles, não encontra precedentes em épocas passadas. (...) Por mais que esses túmulos estejam vazios de quaisquer restos mortais identificáveis, ou almas imortais, eles estão, porém, saturados de fantasmagóricas imaginações *nacionais*.<sup>49</sup>

Os dois poemas, ainda que estilisticamente tenham modos de composição distintos, convergem, portanto, na questão do isolamento, na condição de não enquadramento de um sistema antigo a um novo. Pressupõem um “vazio” cultural que será preenchido pela consciência da *comunidade imaginada*, que é a nação moderna.

<sup>49</sup> ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989, p.17.

### 4.3. Na linguagem: Murilo Mendes, Gironde, Borges e Xul Solar

Neste último grupo de poemas, para além dos aspectos temáticos, o que prepondera é a preocupação mais evidente com a linguagem, que prende-se às irreverências prosódicas e musicais, seja em português - *Canção do soldado*, de Murilo Mendes -, seja em espanhol - *Rebelión de vocablos*, de Oliverio Gironde, e *Itinerário de un vago porteño*<sup>50</sup>, de Jorge Luis Borges e seu primo, Guillermo Juan.

Nos poemas anteriormente estudados, procuramos evidenciar os principais recursos utilizados pelos modernistas para traçar os mapas do nacional e reconstruir, via literatura, o passado histórico. De um modo geral, verificamos, em todos os textos, uma visão rebaixada deste passado, que encontra, principalmente na paródia, recurso retórico escolhido para achincalhar os padrões estabelecidos, a representante por excelência de uma “guerra de linguagens<sup>51</sup>”. As análises que se seguem, portanto, podem soar um tanto redundantes, mas foram consideradas necessárias, a fim de estabelecerem o contraste entre as elaborações poéticas oficiais do modernismo e as ousadias praticadas, por exemplo, por Xul Solar, que transcendem radicalmente as fronteiras nacionais e lingüísticas.

---

<sup>50</sup> *Canção do soldado*, de Murilo Mendes está em **História do Brasil**, op. cit., pp. 88-89 e 74-75. *Rebelión de vocablos*, de Oliverio Gironde, foi publicado, inicialmente em **Persuasión de los días**, Buenos Aires, Losada, 1942 e, posteriormente, em **Obras completas**, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 352-353, e *Itinerario de un vago porteño*, de Jorge Luis Borges e Guillermo Juan, é publicado, inicialmente na revista **Martin Fierro**, segunda época, Buenos Aires, Ano 4, no. 39, 28 de março de 1927, e posteriormente em BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados- 1919, 1929**. Buenos Aires, Emecé, 1997, pp.229-230.

<sup>51</sup> Sobre a “guerra de linguagens”, ver pp. 37-38, que se referem às leituras de Jacques Rancière.

### 4.3.1. A paródia em Murilo Mendes

Passando da terceira para a primeira pessoa, o poema *Canção do soldado*, de Murilo Mendes, repassa quase verso a verso, a primeira parte de uma outra composição, de cunho ufanista e patriótico, a *Canção do Soldado*<sup>52</sup>, empreendendo, no entanto, uma reelaboração

---

<sup>52</sup> Com letra de F. Saluviti e música de Ismael Euclides Maranhão, esta composição tornou-se bastante conhecida no Brasil, sendo entoada tanto nos meios militares quanto em estabelecimentos civis, como as escolas, ainda nos anos da ditadura militar, de 1964 a 1985. Infelizmente, não conseguimos localizar a data de sua criação:

#### CANÇÃO DO SOLDADO

##### I

Nós somos da Pátria a guarda,  
Fiéis soldados,  
por ela amados.  
Nas cores da nossa farda  
Rebrilha a glória,  
Fulge a vitória

Em nosso valor se encerra  
Toda a esperança  
Que um povo alcança.  
No peito em que ela impera.  
Rebrilha a glória,  
Fulge a vitória.

##### Estrilho:

A paz queremos com fervor,  
A guerra só nos causa dor;  
Porém, se a Pátria amada  
For um dia ultrajada,  
Lutaremos com valor.  
Como é sublime saber amar!  
Com a alma adorar  
A terra onde se nasce.  
Amor febril  
Pelo Brasil,  
No coração não há quem passe!

##### II

Quem sente no peito invicto  
Ardor intenso,  
Amor imenso,  
Veste a farda convicto,  
Vai rumo à glória  
Rumo à vitória.

Dotado é de alma forte  
Quem orgulhoso,  
Vai desejoso  
Afrontar a própria morte:  
Vai rumo à glória,

demolidora. Já de início, a paródia de Murilo destrói a suposta correspondência amorosa que existiria entre o soldado e a nação, bem como infantiliza a atitude do militar quanto aos seus ícones, a bandeira e a farda:

Eu sou a guarda da pátria.  
 Sou amado pela pátria.  
 Mas não correspondo não.  
 Tenho um rabicho febril  
 Pela bandeira auriverde.  
 Se as cores desta bandeira  
 Não fossem tão bonitinhas  
 Eu não teria coragem.  
 O meu kaki é bem feitinho;  
 No alto do meu bonet  
 A glória se empoleirou,  
 Não há meio de sair. (Versos 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11 e 12)

---

Rumo à vitória!

III

E quando a Nação querida,  
 Ante o inimigo,  
 Correr perigo,  
 Daremos por ela a vida:  
 Por sua glória  
 Sua vitória.

Co'os bravos que irão à frente,  
 Nós marcharemos,  
 Nós lutaremos,  
 Dizendo com fé ardente:  
 Por sua glória,  
 Sua vitória!

IV

Quando morre um camarada  
 Na luta ingente,  
 Valentemente,  
 Trilha pela grande estrada  
 Que atinge a glória,  
 Segue a vitória.

Sua alma toda de arminho  
 Palpita inteira  
 Junto à bandeira  
 E nos segreda baixinho:  
 "Atinge a glória,  
 Segue a vitória!"

A “pátria”, grafada em minúsculas, as expressões “bonitinhas”, “bem feitinho” e o tom geral sem impositação, aproximando-se do coloquial, desmontam o discurso ufanista tradicional, exibindo um personagem com uma visão bem particular do que sejam a fidelidade e a glória guerreiras. Na verdade, trata-se de um anti-guerreiro:

Eu quero paz e mais paz,  
 Quero acertar na centena,  
 Me espalhar no carnaval.  
 Não quero fazer exercício,  
 Senão o estrangeiro pensa  
 Que a gente está ameaçando,  
 Declara guerra ao Brasil.  
 Quero paz a vida inteira,  
 A guerra produz a dor,  
 Dor de barriga e outras mais.  
 Quero paz e quero amor. (Versos 13,14,15,16,17,18,19, 20, 21,22 e 23)

Murilo retoma, a seguir, alguns lugares comuns que atribuem ao homem brasileiro a preguiça ( “Não quero fazer exercício”), o sonho do enriquecimento fácil (“quero acertar na centena”) e o gosto pelos festejos de momo (“Me espalhar no carnaval”). Assim, ao desconstruir o mito do patriotismo, apela para outros “mitos” menores - preguiça, acaso do jogo de azar, carnaval - escavados no imaginário popular, e isto o aproxima dos demais poetas modernistas, que visam elaborar representações de uma cultura brasileira autêntica. O soldado muriliano assume o discurso macunaímico, com um contraste ainda mais forte, já que é no meio urbano que ele exclusivamente se move:

Chega dia de parada  
 Já estou caindo de sono  
 No fim de duzentos metros:  
 Fico olhando pras mulatas,  
 Esqueci, saí da linha,  
 Felizmente não faz mal,  
 O major também saiu. (Versos 24,25, 26,27,28,29 e 30)

Atravessado pelo desnivelamento urbano, o meio militar aqui reconstruído revela uma atmosfera de camaradagem que relativiza as diferenças hierárquicas ordinárias. Tanto o soldado, quanto o major são afeiçoados às mulatas, representantes por excelência da nossa “democracia racial” e dentro deste jogo, que envolve a mulher e a pátria, todos os deslizes são perdoados. Além disso, o soldado tem consciência de que a sua contribuição para o futuro da nação não está na luta, e sim na fuga, algo que, na prática militar, é considerado a suprema desonra:

Se algum dia a pátria amada  
Precisar de meus serviços,  
Trepo lá em cima do morro  
Carregando os meus valores  
- A minha boa espingarda  
E um vidro de parati  
Ou me escondo na floresta;  
O estrangeiro não descobre,  
Desanimou, foi-se embora.  
E a paz reinou outra vez  
Em nosso gentil Brasil  
Que Deus tenha sempre em paz. (Versos 31,32,33,34,35,36,37, 38, 39,40,41 e 42)

Usando a estratégia de esconder-se, numa demonstração de esperteza, o que garante a vitória na guerra é a desistência do “estrangeiro”, por não ter contra quem lutar. Assim, diante do sacrifício de morrer pelo Brasil, o soldado considera outros valores: a “espingarda”, a cachaça “parati”, a “paz” e a própria vida. Novamente, o anti-herói muriliano aproxima-se de **Macunaíma**<sup>53</sup>.

A *Canção do soldado* sofre uma inversão, já que, deixando de louvar a morte heróica, passa a glorificar a vida cotidiana, as qualidades e os defeitos nacionais. Transmuda-se a covardia em esperteza, a indolência em pacifismo, a falta de rigidez hierárquica, dentro do exército, em relações igualitárias. A pátria “morena-mulata”,

<sup>53</sup> ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30ª. Ed. Belo Horizonte, Vila Rica, 997.

bastante cantada pelos poetas estudados, reaparece em Murilo, com a diferença que este texto é uma paródia, inseparável do seu contraponto, a crítica moralizadora.

Consciente de suas pequenas “propriedades”, o personagem-soldado é o representante por excelência da pequena burguesia, que se forma e se consolida dentro do sistema liberal, respaldada em valores que, desde o romantismo, se apóiam nas teorias da individualidade. Sofre, pelo que se percebe no poema, um esvaziamento ideológico, que o torna incapaz de pensar o coletivo, para além de si e do seu cotidiano. Ao mesmo tempo, dotado de um simpático discurso de rapazola, possui lá os seus encantos.

Assim, a ambigüidade da canção entoada por ele transfere-se aos homens deste “gentil Brasil”, que avessos a heroísmos e a sacrifícios, em situações-limite, num rompante que recupera a religiosidade, apelam para “Deus”. No estranho lugar comum final, esperam que o poder divino e as forças transcendentais, ao invés do exército, afastem os “estrangeiros” e mantenham a paz.

A transferência de responsabilidades de si mesmo e dos semelhantes para a divindade e o movimento inverso, ou seja, a atribuição das guerras e outros desastres, principalmente nos campos políticos e econômicos, às forças sobrenaturais ou aos que vêm “de fora”, constituem uma comum ironia capitalista. Ao igualar, estrutural e sintaticamente, um “eu” covarde e mesquinho ao grandiloquente e sonoro “nós”, de todos os hinos e canções oficiais, o efeito parodístico exhibe a *Canção do soldado* original em sua ossatura descarnada, tornada puro espectro e elabora, neste sentido, um contundente anti-discurso oficial.

Poderíamos caracterizar poemas como o que acabamos de ler como índices efetivos de uma aliança nacional-popular de cunho transgressivo. Para torná-la possível, é imperioso desajustar a linguagem das categorias corriqueiras, propondo uma salutar desrepressão linguajeira. É o que se verifica, por exemplo, em alguns poemas de Oliverio Girondo.

#### 4.3.2. A rebelião das palavras em Oliverio Girondo

Ainda que, a primeira vista, não se percebiam afinidades entre os poemas de Oliverio Girondo e os de Murilo Mendes, analisados nesta dissertação, elas, de fato, existem. Murilo, numa fase posterior, vai trabalhar a desnudez da palavra, numa atitude anti-retórica semelhante à que se vê em *Rebelión de vocablos*, de 1942. Nos poemas murilianos iniciais já se desenha, entretanto, de forma nítida, a irreverência formal que, fatalmente, caminhará para o experimental, no tecido mesmo da palavra, algo a que Eduardo González Lanuza refere-se como *anti-poemas*<sup>54</sup> em Girondo.

*Rebelion de vocablos* é emblemático. À moda dos surrealistas, dispõe as palavras rebeldes, rebeladas, que “automaticamente” vão surgindo e (des)acomodando-se no poema. O efeito de alinhá-las assim, mesmo que se conheça o sentido de algumas, faz nascer um discurso bastante perturbador.

---

<sup>54</sup> Cfe. LANUZA, Eduardo Gonzáles. *Oliverio Girondo: Persuasión de los días*. In: GIRONDO, Oliverio. **Obra completa**. Ed. Raúl Antelo. Madrid. Unesco, Col. Archivos, 1999.

As combinações insólitas que retiram os vocábulos do uso trivial e as fazem mergulhar num redemoinho alucinatório, numa onda rebelde, da qual torna-se impossível realizar uma leitura única, aproximam-se da natureza desestabilizadora de uma autêntica vertigem. Persiste, entretanto, uma tentativa organizatória: “De pronto, sin motivo”(verso 1), “seguidos de:“(verso 5), “en pos de:”( verso 9), “rodeados de:”(verso 13), “en medio de:”( verso 17), “entre:”(verso 21), “en torno de:”( verso 25), “mientras llegan:”( verso 29), “y se acercan:”( verso 33) , “en el mismo momento / que:”( versos 37 e 38), “llama”( verso 39), “junto a”( verso 41), até “no quiero!” (verso 41), quando, finalmente, realiza-se a entrega e capitula-se ao jogo, ou melhor, adere-se à “rebelião” irresistível:

Me resisto. Me niego.  
Los que sigan viniendo  
han de quedarse adentro. (versos 42, 43 e 44)

Os vocábulos próprios: “Marco Polo”( verso 7), “Afrodita”( verso 13) e “Flavio Lacio”( verso 18), talvez forneçam uma pista de abordagem ao poema, se pensarmos em signos de deslocamento e descoberta, beleza e poesia. O mesmo se aplica ao composto “fuego fatuo”( verso 32), mas são apenas lampejos de significações, não mais duráveis e estranhos que um fogo-fátuo: inflamação espontânea de gases emanados de sepulturas e pântanos, segundo o dicionário; ou ainda, brilho efêmero, prazer ou glória de pouca duração.

As demais palavras, formadas, na sua maioria, por aglutinação ou composição, participam do estranhamento geral, podendo ser combinadas e recombinadas pelo mesmo princípio gerador. Iniciando-se, por exemplo, com a incômoda “graznido”( verso 2), passando pela desajeitada “patizambo”( verso 8), seguida por “rechupete”( verso 15), pela doméstica “penates”(verso 18), que acompanha a “tarambana”( verso 24), apela a

“hierofante” (verso 26), com uma simples “artilugio” (verso 36) e acabando em “sexo”(verso 39) ou na “sierpe” (verso 41), abrimos infinitamente o jogo, ou seja, podemos aderir também à rebelião e ter uma participação ativa e criadora no poema.

Estruturalmente, os versos são uma seqüência de substantivos e adjetivos, mas, para além de classificações gramaticais, está a sonoridade e a combinação entre as palavras, num movimento contínuo de atração e repulsa, que dissipa energia, cria e destrói os sentidos, faz e refaz a linguagem, sem possibilidades de exaustão, deixando aberta, ainda, a possibilidade de entrada para outros vocábulos.

Numa feliz coincidência, encontramos uma tradução deste poema em português, empreendida por Claudio Daniel para a revista **Monturo**<sup>55</sup>:

#### REBELIÃO DE VOCÁBULOS

De repente, sem motivo:  
 grasnido, palaciano,  
 carrancudo, micróbio,  
 padrenosso, vitupério;  
 seguidos de: incolor,  
 bissexto, tegumento,  
 eqüestre, Marco Polo,  
 zambro, complexo;  
 depois de: somormujo,  
 garanhão, reincidente,  
 herbívoro, profuso,  
 ambídestro, relevo;  
 rodeados de: Afrodite,  
 núbil, ovo, ocarina,  
 incruento, escambal,  
 diametral, pêlo, fonte;  
 em meio de: fraldas,  
 Flávio Lácio, penates,  
 laranjal, nigromante,  
 semibreve, sevícia;  
 entre: corvo, cornija,  
 imberbe, garatuja,  
 parasito, ameado,  
 tresloucado, equilátero;

<sup>55</sup> DANIEL, Claudio. *Rebelião de vocábulos*. In. **Monturo**. São Paulo, número 3, primeiro semestre 1999, p. 32. Este número foi dedicado ao poeta paranaense Paulo Leminski, pela passagem de dez anos da sua morte.

em torno de: nefando,  
 hierofante, goiabeira,  
 espantalho, confrade,  
 espiral, mendicante;  
 enquanto chegam: incólume,  
 falaz, ritmo, emplasto,  
 cliptodonte, ressaibo,  
 fogo-fátuo, arquivado;  
 e se aproximam: macabra,  
 cornamusa, heresiarca,  
 malandro, chamariz,  
 artimanha, epiceno;  
 no mesmo instante que:  
 castálico, invólucro,  
 chama sexo, estertóreo,  
 zodiacal, disparate;  
 junto à serpente... não quero!  
 Eu resisto. Eu recuso.  
 Os que seguem vindo  
 hão de achar-se adentro.

O belo resultado obtido por Claudio Daniel parece reforçar alguns aspectos da nossa análise, além de apontar, pela opção do tradutor em manter alguns vocábulos no original e por suas curiosas escolhas de linguagem, a dificuldade que consiste em verter a escrita girondiana para outra língua. Além disso, o jogo rebelde ultrapassa poema e tradução, estendendo-se, também, ao caráter da revista na qual foram publicados, que identifica a relação entre os diversos tipos de textos que acolhe como “conspiradora”<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Cfe. *Editorial*, op. cit. p.3.

### 4.3.3. O itinerário da cidade em Jorge Luis Borges e Guillermo Juan

Os escritos iniciais de Borges têm uma identificação essencial com a cidade e seus arredores. Tanto que, em 1927, Ronald de Carvalho publica, no Rio de Janeiro, o artigo *Gente de Martín Fierro*<sup>57</sup>, no qual comenta:

Borges possui uma qualidade rara entre os sul-americanos: não acredita em paisagens. Não arma seu cavalete defronte aos crepúsculos. Diverte-se com as cidades. Como se fossem caixas de jogos. Desarticula as casas, as ruas, os transeuntes. Pinta o ar de cores vivas. Mas, de improviso, afasta-se do barulho e ouve o coração. Transcrevo, como exemplo, *Ciudad*:

*Anuncios luminosos tironeando el cansacio.*

*Charlas, algarabías*

*entran a saco en la quietud del alma.*

*Colores impetuosos escalan las atónitas fachadas.*

*De las plazas hendidas*

*rebosan ampliamente las distancias.*

*El ocaso arrasado*

*que se acurruca tras los arrabales*

*es escarnio de sombras despeñadas.*

*Yo atravieso las calles desalmado*

*por la insolencia de las luces falsas*

*y es tu recuerdo como una ascua viva*

*que nunca suelto*

*aunque me queme las manos.*

Como podemos observar, a idéia de cidade como “caixa de jogos” faz, neste poema, a cadeia significativa rearticular-se, desdobrar-se e flexionar-se sobre si mesma, incessantemente, produzindo várias seqüências aliterativas:

El oCaSo aRRaSado/ que Se aCuRRuCa tRaS loS aRRabales (Versos 7 e 8)

... desALmado / por La insOLencia dE Las LUzes fALSas (Versos 10 e 11)

Y es tU recUERdo como Uma ascUA viva / que nUnca sUELto (Versos 12 e 13)

Combinando a rica tessitura sonora ao fato de empregar a maioria dos vocábulos na flexão plural, o texto poético utiliza recursos semelhantes aos das rimas satíricas de

<sup>57</sup> O artigo de Ronald de Carvalho *Gente de Martín Fierro* foi publicado, inicialmente, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1927. Tivemos acesso a ele pela tradução para o espanhol, feita por R. A., para GIRONDO, Oliverio. *Obra completa*. Op. cit. Empreendemos, então, uma re-tradução, ou seja, tentamos verter novamente o texto para a sua língua original.

*Itinerario de un vago porteño*, publicadas também em **Martin Fierro**, que capta, num suposto deambular pelos arrabaldes, uma identidade oscilante de Buenos Aires, sob o signo do heterogêneo. Este último poema, no entanto, amplia as possibilidades visuais de exploração do espaço, esboçadas no anterior, aproximando-se do terreno híbrido, apontado por Walter Benjamin, que define uma nova forma de recepção estética, mais centrada na distração que na contemplação ótica canônica, e que caracteriza a modernidade como uma contínua proliferação e superposição de imagens:

As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que esta dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.<sup>58</sup>

Com a irreverência típica dos modernistas, os dois jovens exploram, “distraidamente”, as ruas e os pontos turísticos, desentranhando uma “fauna” curiosa, uma

<sup>58</sup> Cfe. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Primeira versão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In. **Obras escolhidas**. Op. cit. pp.193-194. (A frase que aparece grifada na citação está assim no texto traduzido.) Existe uma segunda versão deste ensaio, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicado em 1955, traduzida, no Brasil, por José Lino Grünnewald e publicada em **A idéia do cinema**, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969 e na coleção **Os pensadores**, da Abril Cultural.

zoologia melancólica<sup>59</sup>, composta de “ratón” (verso 6), “atunes” (verso 28), “overos rosaos”(verso 32) e “marsupial”(verso 46), improvável numa cidade e, na sua maioria, nada amistosa.

A estrutura é simples: por um princípio de associação aleatória, rima-se o nome dos lugares a não importa o quê: representações de crenças ou nacionalidades, estranhos animais ou objetos destituídos de história. Encontramos “fenicios” (verso 2), “esquimales” (verso 22), ao lado de “mormones” (verso 10), “mahometano” (verso 14), ou mesmo “un ermitáneo”, habitante do “subterráneo” (versos 49 e 50), que, se considerarmos as possibilidades de utilização da gíria de subúrbio, o “lunfardo” tão explorado por Borges, temos a leitura de uma situação de roubo (“me cepilló” un ermitáneo”). Além disso, numa disposição trans-histórica, personagens como “Marco Polo” (verso 34), “Banípal-Asur” (verso 38), convivem com “un enfermo”(verso 26), “un Zend-Avesta” (verso 12) e até com Xul Solar (verso 35).

Os versos *yo atravieso las calles desalmado / por la insolencia de las luces falsas*, do poema **Ciudad**, anteriormente citado, bem como *Con Xul, en la calle México / lo reformamos al léxico*, números 35 e 36, do poema que estamos analisando, parecem-nos faces distintas de uma mesma preocupação estética: reconhecer na cidade-léxico, e, mais especificamente, na Biblioteca Nacional da Rua México, um local de mescla, definindo-se, seja num possível devir lingüístico, seja na incorporação das diferenças, em direção a um cosmopolitismo evidente.

Por outro lado, os versos 23 e 24, *Cerca del bajo de Nuñez / me dijeron: No rasguñes*, promovem a animalização, inclusive dos “vagos porteños” protagonistas, que

---

<sup>59</sup> As modernas técnicas de construção poética aliam formas de errância e melancolia, sussesão de imagens e imaginação desenfreada, precursoras do caos, desde Rimbaud e de seu poema mais famoso, **Le bateau ivre**.

passam, também, a serem vistos como parte da estranha e agressiva fauna suburbana. Ao lado de objetos soltos como “camafeo”(verso 4), e “escupideira” (verso 52), também eles figuram como sobras, peças de um museu, escombros de uma história em ruínas, ou novos representantes de uma existência sem memória.

Se pensarmos linearmente, num sentido estrutural de traçado de um *tableau*, os versos se superpõem, narrando inúmeras peripécias que se desenrolam durante um passeio, entre paradas para observação dos “outros” (versos 21 e 22 - onde vivem esquimós - versos 31 e 32 - onde pastam potros rosados - versos 37 e 38 - onde vive Assur Banípal), para tomar chá (versos 15 e 16) e provar uma amarga sobremesa (versos 39 e 40), para fazer uma brincadeira infantil vinculada à sorte ( versos 47 e 48) e para pedir uma escarradeira ou urinol ( versos 51 e 52). Fora destes instantes de cinematográficas “tomadas” locais, o resto do tempo é gasto em fugas de surras, sustos e tiroteios, captados em *flashes* vertiginosos de ações desenvolvidas por personagens que beiram o absurdo. Nossos heróis meio às avessas terminam, sintomaticamente, o itinerário desta cidade “inventada<sup>60</sup>”, perto do Museu Histórico, local, aliás, da fundação histórica, não apenas mitológica, da cidade, onde se compra teoria em vidros:

Cerca del Museo Histórico  
fui a comprar un vidrio teórico. (Versos 53 e 54)

O jogo de rimas que fecha o poema, supremo efeito da ironia modernista, remete à questão do “mapa” da cidade, aberto ao infinito e sujeito a operações retóricas quanto aos

---

<sup>60</sup> Em função desta juvenil e aleatória “caminhada” borgiana, temos que nos reportar ao poeta-ícone da modernidade, Baudelaire, e às teorias desenvolvidas por Benjamin, em torno da sua obra, em BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989, especialmente nas partes dedicadas à *flânerie*, nas quais o poeta é aproximado do detetive: ambos têm em si algo do conspirador, observando a cidade e as coisas e captando os sinais de mudança em pleno vôo. Suas peregrinações, vazias e

limites da própria escritura, entre a potência oculta e a suspeição, ao mesmo tempo remédio e veneno, o conhecido *phármakon*<sup>61</sup>, que Derrida desentranharia, anos depois, do **Fedro**, de Platão. O “vidro teórico”, bem com as demais ambigüidades que se instalam pela utilização de gírias, intervêm no plano da linguagem desdizendo as categorias poéticas que se prendem ao “museu” e ao “histórico”; mas, simultaneamente, tirando delas a sua economia: é a partir da história que se cunha a figura, o próprio texto.

O verso 2 “me fajaron los fenícios”, ou o 26 “me rompió el alma un enfermo”, que podem ser lidos tanto com o sentido óbvio de “fui enfaixado pelos fenícios” ou “fiquei com muita pena de um enfermo”, quanto com o sentido alegórico e irreverente de “fui agredido, surrado, por fenícios ou por um enfermo”, dão uma boa mostra do jogo empreendido na linguagem, a partir das várias possibilidades expressivas. Grafar “rosaos” ao invés de “rosados” ou “escupideira” ao invés de “escupidera” também fazem parte da perspectiva “crioulista”, que vincula o nacionalismo à estética literária.

---

anônimas através da multidão, elaboram o processo de perda da natureza e da ingenuidade, experiências psicológicas típicas do desencantado herói moderno.

<sup>61</sup> Diz Derrida, a respeito do texto de Platão: “Nele, a palavra *phármakon* é tomada numa cadeia de significações. O jogo desta cadeia parece sistemático. Mas o sistema não é aqui, simplesmente, aquele das intenções do autor conhecido sob o nome de Platão. Esse sistema não é, em primeiro lugar, aquele de um querer-dizer. Comunicações regradas se estabelecem, graças ao jogo da língua, entre diversas funções da palavra e, nela, entre diversos sedimentos ou regiões da cultura. (...) A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* - droga benéfica - não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambigüidade de seu sentido. (...) Esta medicina é benéfica, ela produz e repara, acumula e remedia, aumenta o saber e reduz o esquecimento. Contudo, a tradução por “remédio” desfaz, por sua saída da língua grega, o outro pólo reservado na palavra *phármakon*. Ela anula a fonte de ambigüidade e torna mais difícil, senão impossível, a inteligência do contexto. Diferente de “droga” e mesmo de “medicina”, *remédio* torna explícita a racionalidade transparente da ciência, da técnica e da causalidade terapêutica, excluindo assim, do texto, o apelo à virtude mágica de uma força a qual se domina mal os efeitos, de uma dinâmica sempre surpreendente para quem queria manejá-la como mestre ou súdito. (...) Sabe-se também de sua desconfiança diante da mântica, dos mágicos, dos feiticeiros, dos mestres de feitiço. (...) A textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõe, sem cessar com as forças que tendem a anulá-la. (...) É a escritura aparece a Platão (e após ele, a toda a filosofia que se constitui como tal nesse gesto) como essa *sedução* fatal da reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante. (...) O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece.”

Em outras palavras, a linguagem, pela incorporação do popular e pelas transformações ocasionadas por acréscimos e supressões de vogais e consoantes, dentro do uso popular, oral, da língua espanhola, participa do arsenal modernista que se opõe às formas poéticas letradas e metropolitanas.

Porém, este recurso chega a ser teorizado pelo próprio Borges, que, no artigo *Las inscripciones de los carros*<sup>62</sup>, define-se por um projeto de retórica que incorpore na literatura o paradoxo da “charlatanería de la brevedad”, ou seja, todos os serviços da palavra, até os mais irrisórios, como as inscrições que aparecem nas carroças, “flores corraloneras”, que, no limiar da urbanização, faziam circular mercadorias e formas simbólicas por Buenos Aires: “Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafia de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean.”

Grosso modo, podemos confrontar estes escritos, compilados por Borges, com os ditados da “filosofia de pára-choques” que conhecemos no Brasil, cultivados por motoristas de caminhão, que atravessam as estradas do país, num movimento contínuo de territorialização e desterritorialização, e que, por isso mesmo, situam-se na fronteira entre o marginal e o oficial. Outra aproximação possível está em Mário de Andrade, quando anuncia a **Gramatiquinha da fala brasileira**, obra “em preparo”, como afirma em 1924, no **Clã do jaboti**<sup>63</sup>. Ainda que parecesse uma “blague” de Mário, já que ele diz nunca ter a

---

DERRIDA, Jacques. *O Phármakon*. In: **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. 2ª. ed. Iluminuras, São Paulo, 1997, pp. 43,44,45 e 56,57.

<sup>62</sup> Cfe. BORGES, Jorge Luis. *Las Inscripciones de los carros*, publicado, inicialmente, em **Evaristo Carriego**. Buenos Aires, Emecé, 1930. Nesta dissertação utilizamos o texto compilado nas **Obras completas**, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 148-151.

<sup>63</sup> ANDRADE, Mário de. **Clã do jaboti**, São Paulo, 1927. Posteriormente, faz parte de **Poesias completas**. Ed. Crítica de Diléia Zanoto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

intenção de escrevê-la<sup>64</sup>, encontramos um **capítulo I - Introdução**<sup>65</sup> que nos convence de que, “blague da blague”, ele tentou uma sistematização neste sentido, num livro esboçado e jamais acabado. Além disso, a sua própria prática de escritor contribuiu para a incorporação de usos populares na gramática oficial, vinculados, por exemplo, ao emprego dos pronomes ou ao uso de “pra”, ao invés de “para”, que se verifica até hoje.

Assim, recuperando o exercício de uma arte de passagens associado à pulsão ótica, que estão na base, segundo Benjamin, dos projetos da modernidade, retornamos ao “vidro teórico” da ironia borgiana, que refrata brasileirismo em *crioulismo*, nuances locais em cosmopolitismo, palavras em mercadorias, tudo no entreposto ideológico-lingüístico da vaga e caleidoscópica identidade sul-americana.

<sup>64</sup> Em carta a Augusto Meyer, em 1931, escreve Mário de Andrade: “Você me pergunta si abandonei mesmo a idéia da *Gramatiquinha*. Propriamente: não abandonei porque nunca tive intenção de escrevê-la. Si desde início tivesse falado disso, você saberia qual a minha intenção anunciando o livro, como outros amigos sabem. Minha intenção foi apenas (e de antemão com medo dessa rapaziada moça que imita e cai logo no fácil) foi mostrar que não estava às escuras, que tinha documentação e estudos a respeito do que estava tentando. E essa documentação é de fato bem grande, tenho estudos sérios a respeito, e só de poucas *liberdades* me arrependo e não tenho por onde me desculpar, são os meus erros de brasileiro. Mas a verdade, Augusto Meyer, é que não me compete a mim escrever um livro de tamanha responsabilidade filológica, não tenho estudos *especializados* sobre filologia, não sendo filólogo. É verdade que sairia um livro interessante, com algumas idéias que inda não vi nos livros de filologia que já li, até com certas noções que me parecem curiosas e novas sobre a maneira de conceber as partes do discurso. Mas tudo isso requer muita reflexão, muito estudo, muita volta a livros do passado, volta paulatina, cotidiana e paciente. E minha vida já não pode fazer mais isso, não dá. In.: PINTO, Edith Pimentel. **O português do Brasil - textos críticos e teóricos**. Vol 2. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, EDUSP, 1981, p. 156.

<sup>65</sup> Cfe. ANDRADE, Mário de. *Gramatiquinha brasileira - Capítulo I - Introdução*. In.: **Polêmica - Revista semestral de crítica e criação**. No. 3, Moraes, 1981, pp. 45-49. Ver comentário mais aprofundado sobre a *Gramatiquinha*, pp. 178-180.

#### 4.3.4. O *neocriollo* de Xul Solar

Contra a construção identitária que, apesar das suas especificidades, ainda pressupõe sua incorporação a uma tradição coesa, harmoniosa e homogênea, recorta-se outra vertente modernista, que prefere, pelo contrário, trabalhar no ultrapassamento de barreiras simbólicas. O caso mais exemplar é o do artista argentino Oscar Alejandro Agustin Schulz Solari, que se assinava Xul Solar.

Xul Solar, juntamente com Jorge Luis Borges, participou da fundação e da consolidação do modernismo na Argentina. Os dois artistas, desde 1925, mantiveram uma amizade que refletiu uma profunda colaboração intelectual. Espíritos universalistas, admiradores do expressionismo, ambos queriam sintonizar a arte local com as vanguardas européias. Para isso, publicam na revista **Martín Fierro** (1924-1927), periódico por excelência do ultraísmo argentino<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> O artigo **Gente de Martín Fierro**, escrito por Ronald de Carvalho e já citado na nota 57 deste capítulo, abre com um comentário geral sobre a revista e seus colaboradores: “A gente jovem da Argentina cansou-se de ver o espetáculo de Ruben Dario e Leopoldo Lugones. Espectáculo de luxo, com certeza, mas excessivamente francês ou espanhol. Fazia falta uma peça diferente, capaz de romper a unanimidade segura dos aplausos. Todos os gestos dos personagens eram conhecidos. A cena havia transformado-se em desfile, pela qual passavam os soldadinhos de sempre, corretos, limpos, mascando o compasso grave dos alexandrinos e undecassilabos. A balada e o soneto sempre em exposição. A carreira ganha sistematicamente pelos favoritos. Pobres apostas. Melancólica assistência. / A gente jovem decidiu, de repente, apostar no azar. E *Martín Fierro* começou a vencer. / *Martín Fierro* é uma volta à lição do pampa. Do pampa moderno, sem “payadores” nem correrias de Facundo. Do pampa administrado cientificamente, com rebanhos inscritos em estatísticas exatas, estâncias nitradas, armazéns de charque, vias férreas, touros disciplinados, conscientes do valor de suas travessuras amorosas, bois resignados a morrer em guilhotinas elétricas, bois orgulhosos de morrer como Danton e Carlota Corday. / Quem vê em *Martín Fierro* apenas uma revista, que dispõe de numeroso teclado, de risos claros, ainda não viu *Martín Fierro*. Deve-se levar em conta, antes de mais nada, que *Martín Fierro* agrupa vocações enérgicas, orientadas para um fim, cada uma a seu modo. É um índice da Argentina moderna. Seu nacionalismo é humano como o dos grandes espíritos tradicionais do Prata. É um “melting-pot” onde fervem as inteligências mais desencontradas. / Essa falange valorosa distingue-se por um raro comunismo entre gente de pena e pincel: ninguém crê nos chefes. Proibiu-se essa expressão de hierarquia, por ser inútil e carente de sentido. Todos dirigem suas idéias e suas formas. Todos são dirigidos pelo horror às categorizações. *Martín Fierro* é um tônico, uma disciplina de liberdade, uma escola de ar livre, como foi a nossa *Klaxon*, em 1922.”

O interesse pelas mitologias e religiões antigas faz com que os ensinamentos esotéricos marquem tanto as fábulas e labirintos metafísicos de Borges quanto os projetos de arquitetura e as divindades latino-americanas de Xul Solar. No trabalho de ambos, aliás, a idéia de ascensão espiritual vem com retículas à Paul Klee, onde as cores e as palavras vibram com uma beleza bárbara, de fundo místico ou mítico.

A tendência ao visionarismo e à transgressão levaram Xul e Borges a problematizarem a linguagem. Xul Solar inventou uma língua para a América, o *neocriollo*, base para um dos mais famosos contos borgianos - *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*<sup>67</sup>-, que, segundo Mario H. Gradowczyk, no artigo *Xul e Borges: uma radiografia*, estrutura a explicação sobre a gramática do planeta Tlön. Eis a passagem:

Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje - la religión, las letras, la metafísica - presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned.*)

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el *Onceno Tomo*) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y outro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de

<sup>67</sup> Mario H. Gradowczyk, no artigo *Xul e Borges: uma radiografia*, p.18 do catálogo da exposição **Xul Solar e J.L. Borges** - Língua e Imagem, exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo, de janeiro a março de 1998, afirma que em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, a explicação sobre a linguagem do planeta Tlön apoiou-se no *neocriollo*. O conto aparece, inicialmente na revista *Sur*, no. 68, Buenos Aires, março de 1940, pp. 30-46; publicado em livro pela primeira vez em **El jardín de senderos que se bifurcam**, Buenos Aires, *Sur*, 1941, e incluído em **Ficciones**, a partir da edição de *Sur* de 1944. Para este trabalho, consultamos BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. 3ª. impresión. Buenos Aires, Emecé, 1961.

segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objecto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas - y otros muchos más.

Sabemos que Borges via na palavra uma *edificadora de realidades*, material para seus mundos complexos e implausíveis, tendo no especulativo e erudito Xul seu leitor ideal. Entretanto, a relação entre eles vem provocando leituras distintas, como a seguinte, realizada por Annick Louis, no artigo *Acontecimientos: Xul-Borges, a cor do encontro*<sup>68</sup>, centrada nas diferenças entre os dois artistas:

A linguagem é sem dúvida um dos centros de interesse que Borges e Xul compartilharam, interesse comum entre intelectuais, especialmente na Argentina dos anos 20 e 30. Nesse sentido, é bem verdade que *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* pode ser lido como uma homenagem às idéias de Xul Solar sobre a linguagem, mas é também inegável que pode ser interpretado como sendo uma paródia dessas idéias, ou, ainda pior: como uma leitura ideológica. Na narração, o idioma criado não é apenas um jogo praticado por uma pequena elite: é também o instrumento de um totalitarismo que leva ao desaparecimento dos outros idiomas. Ao imaginar que a sociedade o ponha em prática, e ao pensar em seus possíveis efeitos, Borges politiza as produções lúdicas de Xul: a linguagem faz-se fascista, numa época em que os textos de Borges combatem, de maneira indireta mas firme, o fascismo europeu.

A distância existente entre o jogo criativo de Xul e a possível dimensão social dessa criação mostra a fronteira que separa inexoravelmente suas posições diante da linguagem. Em Borges, salvo na produção dos anos 20 – onde costuma atuar sobre a linguagem para produzir um certo “estranhamento” das palavras (como, por exemplo, a célebre “recordación”) – a exploração é feita do lado “de dentro” da língua, no interior da vasta zona da língua viva, falada, escrita, ouvida, estudada, cujas possibilidades e limites o divertem ao mesmo tempo que se esforça por explorar e pressionar. Mas, trata-se sempre de um uso próprio de um idioma que tem uma dimensão comunitária: em Borges, a compreensão lingüística não é posta à prova, e neste gesto devemos ver também um problema de público e de mercado.

As dimensões exploradas por Xul Solar começam onde terminam as de Borges: o jogo consiste em criar línguas que ninguém fala, baseadas em idiomas existentes, combinando ressonâncias etimológicas, variantes fonéticas e fragmentos de palavras. A criatividade é exercida na própria base da linguagem, destruindo o aspecto comunitário de vários idiomas para criar a projeção futura de novas comunidades lingüísticas: o “futur lenguo del Continente”. Essas linguagens inventadas por Xul parecem exigir a aquisição de competências específicas, necessárias para aceder à sua criatividade.”

<sup>68</sup> O artigo *Acontecimientos: Xul-Borges, a cor do encontro*, de Annick Louis, datado “Paris, setembro de 1997”, consta nas páginas 42-49 do catálogo da exposição *Xul Solar e J.L. Borges - Língua e Imagem*, exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo, de janeiro a março de 1998.

Acreditamos que o que Xul pressupõe em seu trabalho é a existência de um leitor de vanguarda, ou seja, aquele que seja capaz de estabelecer uma relação de cumplicidade com os textos, de lançar-se mesmo à sua decifração, e, a partir desta relação, elaborar a sua própria “leitura”. Neste sentido, sua produção não estaria voltada a uma prática lingüística fascista, mas, como os poemas de Mallarmé, buscaria uma resistência à banalização recorrendo aos aspectos criativos, lúdicos e (por que não?) herméticos da linguagem.

Talvez o que cause estranheza seja o fato de Xul Solar dar-se ao luxo de inventar uma “língua nova” num momento de construção da identidade nacional, com a chegada de levas de imigrantes à Argentina e a toda a América e diante de todas as apostas no processo de construção de um sistema de produção acumulativo e acomodador da linguagem. A sua atitude destoava da realidade econômica, pois aos movimentos de retenção ele contrapõe os de pura despesa e, diante da lógica do capital, ele propõe um gasto desmedido e sem propósitos. Mas esta é a sua maneira de entrar na “guerra”, sintonizada, aliás, com a dos movimentos vanguardistas europeus.

As diferenças, entretanto, ao invés de o distanciarem de Borges parecem haver enriquecido o laço que os une. Se, nos anos 20, Borges chegou a tentar algumas experiências com a linguagem, Xul Solar foi bem mais adiante. Porém, como parte dos intercâmbios orais entre eles, Borges amiúde cita Xul em seus escritos, manifestando o indisfarçável prazer que sente com suas invenções. As releituras que ele costuma fazer de sua própria produção, bem como da de seus amigos, são sempre irônicas, severas, porém carinhosas.

Quanto a Xul, encontramos uma carta a Leopoldo Marechal, publicada em **Martin Fierro**<sup>69</sup>, que nos parece uma espécie de “ensaio”, pois não podemos afirmar que nela estaria a gênese da “nova língua” devido a data de sua publicação: 1927, e conhecemos textos em *neocriollo* datados de 1925. Eis o artigo:

DESPEDIDA DE MARECHAL - Cariñosamente despedido por sus amigos de este periódico y los de otros círculos, el autor de **Días como flechas** emprendió viaje a Europa. Previa una breve estadia en Madrid, se instalará en París por medio año. Entre las manifestaciones de despedida al furte y original poeta, nunguna más curiosa que la siguiente carta del pintor Xul Solar:

*Querido poeta:*

*La culpa lo tuvo mi heterotraxe claro. Su tela (lana gris, seda blanca y criptoalgodón, creo) fué adquirido por otra persona por Génova y algun año después fué confeccionado todo en cacoforma, por Milan; (este es sastrisecreto). Las junturas pa que juntasen bien endoutadas de mucho jabón. Este traje me lo peripuse 1 vez. Años después, en Alemania un sastre checoslovaco sediciente de la 5ª avenida de New York (el que sabía mucho p ej cuántos segundos cispasaron desde la muerte de don Jesús, pues Cristo no murió). Después de 20 o 30 pruebas o conferencias más bien, de varias horas, sobre todo lo sabible de parte suya, le arregló las espaldas (mui estrechas) i la panza (trop grande) trabucándolas, lo de suso yuso i viceversa. Anduvo el todo por el mundo, y recién en ESTA después de 8 o 10 años dempezo lo estremé vergonzante. (Como la guerra acabó los caballos en Alemania el chasco gordo no le puso crin de tales lo que habrá de hacer aqi luego de neoabrirlo). Bueno, por ir a un funeral no pudo ir a tiempo a su banquete i luego me vergonzaba mostrarme corampópulo deste xenomodo, i esperé hasta tarde pa buscar a Ud. i homenagearlo. Sin éxito. Hoi lo busqué en todo por 4 horas i desde chez Mendes le comunico al fin, mis buenas intenciones, por si mañana no le puedo fenoabrazar. Esa trajistoria me pesa me semipesa ya. Sienta Ud. mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los suenipaises por los taqipaises de Fantasia. Suyo*

*Xul Solar*

Levantamos a hipótese de que Xul utilizou nesta carta uma espécie de “língua intermediária”, que recorre à estrutura do espanhol e aproveita muitas palavras conhecidas, numa estratégia puramente funcional, pois o texto seria publicado num jornal. Por outro lado, pode ter se utilizado da oportunidade para realizar uma espécie de “teste” público, ou de “jogo”, com os leitores.

<sup>69</sup> Cfe. *Despedida de Marechal*. In. **Martin Fierro**. Año IV, no. 37, 20/01/1927.

Na verdade, poucos são seus textos em *neocriollo*. Em 1931, por exemplo, ele publica *Poema*, na revista **Imán**, que teve um único número, editado em Paris por Elvira de Alvear<sup>70</sup>.

## POEMA

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y hervor. En sus grumos i espumas dismultitú omes flotan pasivue, disdestellan, hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.

Se transpenvén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá sólida terri, sin ningun rapor con este Hades, qes aora lô real.

Toda esta región rufa densa se montona redor gran hueco ho valle sin fondo, de aire azul gris, do floto en vientos oscuros, con polvareda gente, i otros omes solos ávoides i glóboides. Aquí se flota más upa. I siga fantasmue la ciudá sólida yu i su pópulo.

Paso luego a mejor vida, gris plata. Yi qierflotan flojue muchos grupos, procesionan o pensan reúnidos. Yi bogan nubes con qioscos grises - de nácar, metal, fieltro - con pensores circunsiéntados.

Lentue me hallo en cielo leve ciéleste. Su ánimo es de tarde verani, niebli.

Plantas de a un zigzag se biomuevan i canturrian. Xu color qiervaría de granate a róseo. Están sobrs loma floti del mismo aire mas denso, soesfúminse. Yi yuxtavuelan pájaros como huevos pintos, no con alas, sino con muchas cintas.

Otrur hai muchas columnas color, sin suelo, qe sostienen nube techo : es templo floti en qe oran muchos. Cuando se teocoexaltan se hinchán, xus auras irradian vita, talue qe alzan la nube techo i circunseparan las columnas, i todo se ferviagranda i sanluze.

Otrur hai obelisco ancho ho torre, bambolea por su base flotifloja. Su primer piso, de libros piedra, encima libros barro, encima libros leña, encima libros rollo, la cima libros. Casi como torre naipes, erizada de cintas papel i banderolas, perivuélada de letrienjambres moscue, yuxtarodeada de qizás mangente vaga estudi. En el poco suelo floti sueñan muchos, yi mérgidos.

Floto voi allén lejos. Hónduer en niebla plurcambicolor veo ciudá. Sas biopalacios i biochozas, de armazón i pienso. Se pertransforman, se agrandan o achican; ya son de postes i cimbras i cúpulas, ya de muros lisos en parches fosfi, ya pululan en biocúmulos, ya tembleqean de andamios seudocristal. Se desplazan, suben, se hundén, se interpenetran, se separan i reídem.

Casas hai qe arden, flamean upa, pero no se destruyen, se ñe construyen más. Xu fuego es vita, i a mayor incendio, más palacio senancha i crece. Casas hai qe contagian incendian a las vecinas qe ídem ídem, i así sextiendan los barrios. Xu yi gente también, coflamea i se coabulta : debe ser ella la causa fuegui, por pensiardor.

<sup>70</sup> O secretário de redação da revista **Imán** era o cubano Alejo Carpentier e, neste mesmo número, aparecem textos de Desnos, Soupault, Leiris e Bataille sobre a América Latina. Vale lembrar que, no prólogo da revista, Leon-Paul Fargue destaca a ambigüidade, pela sonoridade do francês original, que sujeita o *imã* à atração dos campos magnéticos, e convoca a *aimant* (*amante*), à luta sexual, luta de posições entre o cá e o lá, modos característicos das relações entre a França e a América.

Casas hai qe fervihiervan hasta qe revientan como bomba ho geiser o humo; pero no se ñe destruyen, se circunrestruyen; xas trozos fervi crecen en sucursales lejos qe al fin se crecijuntan, dismantón torre mahimás, sobre circumbaldío menoiminos.

Casas hai qe suicrecen en todo séntido, sesgüe, horizue, yuso, upa, gordue; i zumban, chirrian, crujen, disparlan.

Casas hai qe se atrofian i encojen hasta no verse más, cuando xa gente muertinace a mejor vida en mejor cielo.

Casas hai de ilusión sobre cerros humo : se cambipierden.

Entonces abarco el suelo desa ciudá, el qes ina sùnube, qes varios titanes vagos flotiacuéstados.

Grandes mangas o tubos ñe circunsalgan a lô vacuo : serían cloacas o chúpores, no sé.

I so esa ciuda hai otra ciudá'l revés, hosca, oscura i lenta qe vive i crece yuso, i sa gente también. El nadir es hondo, hosco, oscuro, brúmoso : qizás el manmundo, algún gran yermo.

Reveo la otra ciudá upa. Columnatas como cienpiés viaján a distrancos. Son discípulos tiesos, llevan maestros cúpulas, de ropaje ancho techue. A tumbos sobre chusma cieli suifeliz, qierrevuelta en bruma i cuágulos i bocetos de pienso : gelatina menti. Van a lejos, a lô vacuo.

Veo hai algunas mui moles pagodas de solos libros, qe se incuerpan a xus tantos léctores - qe no leen, masbién vitichupan ciencia i sofia.

Sexpandan, ondulan voceríos de todas las linguas i de muchas otras pósibles. I xas enjambres letras, i marañas glifos, i disfonéticas i copluracentos, como muchos qierhumos, se apartan o juntan, se contramueven o aqietan, en orden o no, forman, reforman séntido i argu siempre neo.

Estrellas, sólcitos, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; doqier se vidienredan a la ciudá se constelan i disconstelan, se qeman, se apagan, cholucen, llueven, vuelan.

Es un perflujo i reflujio de brisa i flúido i ráfaga i sonos i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo.

Yo ya veicánsado me aturdo i olvido, disveo.

Todo palidece, i se borra. Ya parece qentro a mayor cielo qes otra noche, qes luego más noche, qes más, teonoche honda sólida negra, qe mantemo i mistiamo; yo me yi exdisolverío.

Pero algo vago inmenso se interpone'ntre mî i lô teonoche; como gas plurcolor. Se define más, i es un mandivo indefinido, cielidiámetro. Su testa tras mî, sus piés ante mî, en el contrahorizonte, i sus manos sobre mî, ganchipuntitóqinse, son oranje; su rópaje, cambicolor indeciso en parches.

Sobre su testa florece aora flor luz blanca. Su cuore punzó irradia luz rósea, su pudenda granate's sólodeluz.

Sento como qentro al mandivo, qe me yi arrobo.

Pero ya la llámada desta Terra desde yu me oprime'l pecho cuerpi; i vuelvo a mî mui perpenue.

XUL SOLAR.

O *Poema*, de Xul Solar, à primeira vista, parece-nos uma embolada surrealista, que descreve uma cidade imaginária, às margens de uma “viagem” arquitetônico-sensorial, sem

nenhuma relação com o “Hades”, inicialmente descrito, “ques aora lô real”. Aos poucos, entretanto, aqui e ali, palavras conhecidas como “casas” “ciudadá” e “torre”, no campo semântico da construção, e “cielo”, “fogo”, bem como uma profusão de cores e texturas, abrangendo o contexto da criação artística ou do espaço imaginário, nos sugerem uma composição por superposição de planos, um infinito empilhar de versos-parágrafos-imagens, sem perspectivas, que se aproximam, por exemplo, de uma tentativa pictórica primitivista.

Assim, é impossível, na trama *neocriolla*, identificar até onde vai o plástico e onde começa o lingüístico, e vice-versa, já que, como Paul Klee, Xul Solar consegue abalar, também, a combinação hierárquica que sempre vigorou entre o discurso e a forma. É Foucault quem nos esclarece:

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). É verdade, só muito raramente esta subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica, inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. É esse princípio cuja soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas. As árvores da floresta desfilam sobre pautas musicais. E o olha encontra, como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida. E no ponto de junção dessas figuras e desses signos, a flecha que retorna tão freqüentemente (a flecha, signo que traz consigo uma semelhança de origem, como se fosse uma onomatopéia gráfica, e figura que formula uma ordem), a flecha indica em que direção o barco está se deslocando, mostra que se trata de um sol se pondo, prescreve a direção que o olhar deve seguir, ou antes a

linha segundo a qual é preciso deslocar imaginariamente a figura aqui colocada de um modo provisório e um pouco arbitrário. Não se trata absolutamente aí de um desses caligramas que jogam com o rodízio da subordinação do signo à forma (nuvem das letras e das palavras tomando a figura daquilo que falam), depois da forma do signo (figura se anatomizando em elementos alfabéticos): não se também dessas colagens ou reproduções que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos; mas do cruzamento num mesmo tecido do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos. O que supõe que eles se encontrem num espaço completamente diverso do quadro.<sup>71</sup>

Localizado, intencionalmente, neste espaço “fluido, casi vapor”, o texto aponta para uma mescla essencial - “Sexpandan, ondulan voceríos de todas las lúnguas i de muchas otras pòssibles.”- que está na base de sua elaboração. Não seria absurdo, portanto, aproximarmos, por esta via, a construção lingüística da construção plástica e, por outra, daí decorrente, a arquitetura textual do *Poema* das modernas arquiteturas urbanas trazidas por Xul ao plano visual.

Em outro texto, publicado no mesmo ano, em uma pequena revista de Azul, cidade da província de Buenos Aires, Xul Solar parece desenvolver mais profundamente esta perspectiva. Trata-se de uns *Apuntes de Neocriollo*, datados, a rigor, de 1925:

### **Apuntes de Neocriollo**

Xul Solar

11 Diciembre 1925, 12 112 h

Alfin me lançó a un espacio claro. Me incomod'algo 'mo un ataúd 'mo de cuero ho seudo terracota, 'mo, si fuera nú sombra o mi traje.

Alfin esfuerzue me ñe desasgo, lo deajo atrás i subientro a región rójiza, nóchiza.

Multitúes rufas desnúas corran o ruedan o glisan o d'rivan por nubiplanos gris, varialtos, pa doqier, qe se cruzan epi, so i trans. Pero estos nubiplanos, 'mo pishon son cas'inútiles, mahbién adornos, pues casi nadie los pisa. Pero yí hai passim seudárboles, unos con ramas de ganchos o curvas o sables, pescan gente descuidida, otros con tentáculos 'mo pulpos buscan i enredan gente suelta, no la matan pues no pueden, la detienen i sofocan, otros grandes a gisa 'e folias tienen cólchones conqe prendan pigros i parejas d'rivi.

Esto deba ser un soerohades. Hombres mui séxudos, mui cóxudas, algunoh son trozos de omes i vivan mismue. Hai sóloas d'enormes grupas e hipersexos, qe s'enervan, i ñe gestican, parejas revuelta se frotan de rabia por el aire sofocro, espeso de disdeseo, de pena nausi, de suicastigo. Nunca hartos.

Veo más: un gran templo mui vivo, rojo, chato, 'mo de coral bioblando ho carne llagi, se alza'mo plurgruta barroca, grumi, alto 60 metros, 'tlasmitas, columnas, obeliscos,

<sup>71</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 2ª. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989, pp. 39-41.

torres i apéndices altos hasta 200 metros. De sus pirpuertas i árcadas grumi salgan caminos beiye, suspendios na noche, 'mo lenguas de templo 'mo cíntajos ondean, tentan i buscan las procesiones i mítines o menos, qe çirc'flotan, nadin' o flanin' o d'rivin. Nubes 'mo horejas o cabellos o bánderas ornan i enhiestan el templo. En sus pilares i muros vivos viva mucha gente semiempótrida. Redor, 'mo pájaros revolotean, planean, naufragean aerbarcas claras gentillenas, únicos omes aquí alegres, en perfarra, 'mo nenes en playa.

Entro al templo en sangri por sus bocas grutti, i es hormig'ro: gente varialtue, 'glómeras, grupos, muchos omes solos mui floti, hi parejas en cólchones nubi por los muros 'mo en nido flamáradas de gases rójizos, grises, el suelo vago, i por entre too se ajitan los únicos que realue vivan dominan crezan aquí, demonios los otros si se hipertrofian por mal lado, se distrofian por buen lado tro, i g'ral se gradiachican hasta disuélvese, qe mueran aquí pa nace mejor dootri.

Estos demonios charman por xu eroaura i prepo, son sanos, aun tanmalos, mientras los demás, omes, almas, apenan y repugnan, sin personidá, sin brío, aun ni en Bría, too xu punardor i tumulto pareza moda ho morbo deaquí. Uno, de los permalos tienan muchos ojos relampi bien ábridos, cuerp'oscuro de seda i pelusa, verrugudo de casi cuernos, i gran priápismo.

Una de los permalos, de mui chitesta, ojos entórnidos, rubia, cuerpo monstruo de varias ancas, de varioh sexiembudos vulvi, atrae e'lennuclue las almas machas.

Otros hai muchos, bisexi, tro lembricomplíquidos. Sierpilargos o ballénice, o mui grandes, algo entre jalea gris y nube, con ojos doqier, muchohseudopiés vagos i chupiembudos son éstos el espanto deaquí.

Hai un perculito flojo en por los plialtares del fondo lejos, redor tro vúlvena roja con d'lante un fal'oranje. A ratos estos brillan, chisporrotean por c'lenondas rójizas qe les llegan de no sé do, i então 'mo a cómida se les montona gente, bichos, nubes, demonios, biofragmos qe ñe sacan gusto i vita. Oprima tro, aunque me guste, heste piraire i tanta glómera.

Casi sofóqido salgo alfin. transo varios atrios al fuerespacio deste país c'len, i circmiro.

El suelo es de nube diáfana en muchos estratos hondioscuros, yi yazan qietue turbas, i sóloas, parejas i tríos por cámadas hasta mui hondo 'mo en glea. Hai otros baus lejue, serían grandes también. Montes granates de muchos ojos i pelo, con gente yi conyélida - 'mo en glea.

La luz cambia então, qizá por otr'astrinflua: es aora rósea i violácea. (Perprefué rójiza, rufa i gris con lampos bermellón, plurnuanzue.)

Van viajan islas, flotan upa con mui bosques i pópulo, arrastran marañas de xus raíces cuelgin' sierpilargas.

Van también unos lagos flojos, flotan, inundan lo qe tocan: son entre agua i nube, plurc'lor de seda. Xu yi fauna es mangente, mimetue péjoide, con mantestas. Creo qestos lagos bío, llevanxu manfauna do esta qiera, envez qesta suinade i los manpejes qe discuerden da mayoría d'rivan dootri. Los lagos qe no simpatizan se apartan pa no choqe, i los qe sí, se cruzan i mezclan, como too aquí, hasta i el fuego.

El firmamento es luz difusa rosa i oro, 'mo vía láctea fuegi. Vi va mi cieliáñora, tan tal qe me almúo, qe pronto estoi en outro sür-mundo dichi: parezca mar de luciérnagas, con gran parches luz rósea i arrebol. Difcil ir por este aire tan denso, idem de puntos-luz.

Encuentro procesión de ángeles de caras rosicler, trajes de mantos bancoh, zébridos de jalde i rosa, casi flotin', 'mo gran pétalos. A uno, el mayor, *Leoe*, lo duplo. Flotan sus ropas y cintas 'mo en agua, su rostro niño se rubora, sus ojos de abismo captan. Oigo qe canta toa la compañía, 'mo 100 suivoxes, fonciélismo qe cato i ya priveo: olas, ólitas, vintos, hálitos, réspiras, kinflores, cohetes, hondónadas, pirmanchas, kingramas, biovacíos, tunzoes: too fon.

Pero es tro, me debilo i me descaigo paqí, hi al tránsar loh soáiteres me sigan, se montonan yuxta mi caipaso, almas, demonios, biotrozos, pseudo-ho qizá gente, tantos qe alfin hacen gran tubo ho mang'ra desd'el cielo upa há esta terra, i por ahí caivuelvo a mi, remi.

Otravez vi recon aquella procesión de ángeles, en otro sürcielo azur, justue sobr'el templo rojo deantes, terriverti', otro templo altísimo, de columnas i plurplafos, verdín i azul, son su base muchos nubiestratos, sobr'el techo, qe son plurplafos nubi, hi hasta lejos redor hai bosques i jardines chifrondi. Correspond'al templo deantes, teoerue, hi almas las deantes pasan luego aqí, hi muchas se incluyan en los pilares i muros, per-rezue, 'mo en glea.

I sobr'este sürcielo azur hai outro, añil, i sobr'este otro do no vi nada, soolo previ redes de rayos jaldi.

Cho me rehallé nel mundo, teoamue, 'mo en pirnube, per.

### GLOSA

xu = su dellos (shu)

sür = sobre, super

g'ral = en general

man = humano

chi = chico

circ = circun

bau = edificio, constru'

plur = plural, múltiple

pli = compliqido, complejo

dootri = en outra parte

Bria = mundo almi

per = qe dura, continuo

fon = fónico, qe suena

kin = kinético, qe se mueva,

máquina

pir = de fuego, de ardor

pun = de punición

c'len = caliente, de calor, térmico

sui =especial, a su modo

tro = trop, demasiado

repi o 'pi = encima

tun (de tum latín) = temporario, provisorio

je (de ge, ant. esp.) = se impersonal, (fr. on)

' indica supresión

in' final = anda, -endo.

Todo participio pasado

termina en -ido ho -io.

Ej.: amio, pasio, mirio.

A mesma forma diagramática, de tom sobre tom, linha sobre linha, cidade sobre cidade, unida à pesquisa joyceana da palavra, antecipa uma tendência que seria, mais tarde, desenvolvida pelos poetas do concretismo brasileiro. Podemos até estabelecer um nítido paralelo entre o texto de Xul, em, por exemplo:

I so esa ciuda hai otra ciuda'l revés, hosca, oscura i lenta qe vive i crece yuso, i sa gente también. El nadir es hondo, osco, oscuro, brúmoso : qizás el manmundo, algún gran yermo.

Reveo la otra ciudá upa. Columnatas como cienpiés viaján a distrancos. Son discípulos tiesos, llevan maestros cúpulas, de ropaje ancho techue. A tumbos sobre chusma cieli suifeliz, qierrevuelta en bruma i cuáguulos i bocetos de pienso : gefatina menti. Van a lejos, a lô vacuo.



Um caso mais abrangente, através da elaboração e publicação de regras geradoras do enunciado utópico, que pretende servir de apoio a uma língua única para o continente sul-americano, encontra-se em outro texto. Trata-se de *Vision sobre el trilineo*, publicado em outra revista, de 1936, não menos efêmera - três números - editada por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *destiempo*, e cuja cessão agradecemos à colecionadora Marion Helft, de Buenos Aires. Eis o poema:

### VISION SOBREL TRILINEO

núo hi hial'diáfano pro empiéome. el signo, grande ante mí, está claro en xeól umbro; escali trépölo, entón encima fórmesele otro signo igual ke tamién trepö, i hidem idem, i así muitas vezes asta ke cánsömene, ya mui alti.

déitöme nel último trilineo 'mo en tapíz, i flotö con él. otro tal trilineo acérkeseme y obsúbölo, i lueg'outro idem idem, etcé., nel mismo umbro núbido gris i brun.

luego penveö prum'planos, i calö ke son muros de cubicadas masbién celdas poco postas flotrah sin bamboleo ni choke, con senda puerta i sendo yogi encérrio en san pose, fen'muerio ho entrancio. pro vov hi mai'más casas, una sobre outra, pero no cofixas: es brun ciudá o gran convento de santos solos na niebla, hai casa más altas, algunas mui torri con meyor santo encima, o epi flotro en c'lor'halo, i nun hol c'lumi sin muros, kiz'templo, hai otros kiz'más santos fixos en disniveles nel mismo g'ral san pose. trepi vou, casa sobre casa hasta la última, halti, de cuya'zotea 'mienze pampo bril'gris fen' 'tla sin nada ni nadie, i leqi un crepusc'o clar'gris i róseo. izkiér' notö çerca outra brun casa ke tiénteme, pues está nova i vacía pa yi vive p'ra la san cuidá.

mirö yuso transueli, hi so ai gran trozos disrompios de otro tal pampo en umbro solo, pero preferö sube, i upa flotö hasta kentrö ha otro lis'pampo con crespusc'o jaldo: yi volun'fazö casa clar'bruna con cúpulo, porén no obítöla, pues logo resubö ha tercio pampo igual con çircuncrepusc'o blu, i yi volun'fazu bol'casa brun blúa, y yi métöme i san pósöme. kieru estar más upa i volun'suó tal con casa i too, pero en certo nivel párömen fus'blu cielo en pax ke mirö desde nel run, i dehsoltö la casa ke ya tro péseme, ke levi caige globi al suelo, pero tampoco ne bejöröme, pues tro pesö altiaki, i no subó más.

entón eu sóltömel hial'cuerpo ke levi caige pa la bol'casa, i upa eu entrö pa otro nochí mundo vasto ke sólo mirö circuncerca. sou ray ástrito entre plicruzio degran hialos i cristales kerer reflexan leqi, ke maneçan luxedros i disrayos'mo lali. esto diure dichi, porén no noicálölo: kiz'ke mi propio brilho yoísto no déxemene.

cho' entón upasóltöme del ástrito i sou sólo unu nugro fus'puntu, i subö pa otro noche solo do no sentö ni caló nada: es mi propio peki nugri ke impídeme crusti.

mui viol'puçö i alfin ne resálgöme, ya sin ningún taro ni lembre ni gan', i sou pur'blis, pues no tenö forma ni limites; ra' periexpándöme nel cosminoché infinito do too es es puedi, hi too yi chi' pérdese, i nostro mundo es fen' despuma i mi exvida sólo una bólhita pre crepi, mui yus'.

pero esa tum bolha mui atráigeme desde mundo, i zás yí fulmicáigöme, ra' ensártinmen los varios mis cuerpos asta kes yus' *este* mundo, re.

XUL SOLAR  
(41,5378)

( ésto está en criol, o neocriollo, futur lenguo del Contenente).

O texto, além de prescindir das maiúsculas no início dos parágrafos e de sofrer uma elaboração mais complexa, é particularmente interessante porque inclui uma gramática desta língua poética virtual:

**GLOSA.** Género común (epicoino), palabras ke acaban en o. másculo en u. los géneros disúsanxe según convengan, kier'. Verboh son regulares, participios terminan en -ido, ho -io. entre dos palabras dobles, español i portugués, la más cercana'l original o más sencilla lleve acepció más simple o más fisi, hi más leqa lõ más figúrido. palabras terminan en -i hagan de adjetivo ho adverbio de modo ho, xi precedan, de ablativo ho instrumental, como en *patitie-so*, *ambizurdo*; *ami*, en vez de amorosamente, *cuerpi*, en vez de corporalmente, *almi*, en vez de psíquicamente, etcé. su (común), seu, ( másculi), as (fémuni) hi suó (neutro ho abstracto de lõ), hagan xu, xeu, xa, xuó, en plural. j como en port, francés o casi inglés. y o hache al revés es nuestra j fuerte española; h suene siempre o no escribex. ~tilde nasal de portugués. g siempre suave. x como sh a la antigua; z como en port. Francés e inglés, s española; ke es h (fonética) antes de otra s. *xeól* ( da Biblia, hebr.) somundo almi (plano astrál, mundo del soño consciente, mundo dos muertos, etcé.) *prum'*, de primo, plómada-vertical (mente) *fen'*, manifest (amente), en apariencia, como en fenómeno, fenotipo, etc. *'tla*, abrevio de metálico. *p'ra* de pará, al lado. *jaldo*, mui amarillo. *vol* o *volun'* por voluntá. *faze* - to make, *hage* - to do. *porém*, pero, sin embargo. *logo*, pronto; *luego*, poco después. *fus'*, abrev. de fusco, oscuro, confuso. *blu*, azul ciánico, cuasi de prusia. *bol*, de bola, esférico *eu*, *yo* almi, más que *yo* mundi; *ego*, yo superior. *edro*, geomplano (geometri), como en pliedro. *cho*, de choz (port. chofre) de repente, de golpe. *blis* (inglés), beatitud, bienaventuranza. *bolha*, o bolla, burbuja. *crep'*, de "reventar", explotar, precepi antes de reventar. *tum* o *tun*, de tun o tunc, entón' (lat.) provisorio, temporario.  
( esta glosa, más longa ke as pretexto, puede mui sirve pa crioldríl (ejercitarse en criol)."

X.S

Note-se que esta *glosa* difere da do texto anterior, já que, naquele, constituiu-se em simples listagem de palavras com as suas devidas "traduções", visando facilitar a leitura, e neste, preocupa-se não apenas em favorecer a leitura mas em possibilitar a construção de outros textos na mesma "língua". Novamente, o leitor é chamado a uma participação ativa na produção artística.

Outras regras para a elaboração de textos em *neocriollo* foram esboçadas por Xul Solar e anotadas num caderno, durante uma viagem a Londres. O pesquisador Mario Gradowczyk, no artigo *Xul e Borges: uma radiografia*<sup>74</sup>, publica estas notas:

Gramática

- = No escribir. la letra ke no se pronuncia. Non apostrof.
- = 2 conjug. Diferentes o - imp. - pres. Sub -! I cónjuga.
- = Concisar, clarear (meaning signif.)
- = Voces con mais de 3 sílabas term. En ión, supr. esta i esdrújo<sup>75</sup>

O projeto de Xul é muito ambicioso. Consciente das limitações da expressão e da rigidez gramatical da língua oficial, língua da colonização, ele cria uma pequena máquina narrativa, que encerra uma lógica de produzir enunciados, e a utiliza até o fim da sua vida, traçando, na possibilidade do exercício ou do jogo com regras mínimas - *crioldríl* -, uma linha de fuga para os projetos da modernidade, na busca da língua do outro, utópico e futuro.

<sup>74</sup> Mario H. Gradowczyk, op. cit. p. 18.

<sup>75</sup> Xul Solar, texto inédito. 1918-1920. Arquivo da Fundación Pan Klub, em Buenos Aires.

## 5. VER OS IMAGINÁRIOS DE NAÇÃO

Finalmente, para complementar as construções identitárias, lançaremos mão de um conjunto mínimo de suportes visuais, que dialogam com as propostas estéticas aqui consideradas e refazem, por outra via, a pulsão agônica que alimentou o movimento modernista.

A análise do pictórico compreende as produções de Xul Solar, *País e Milícia*, ambas de 1925, voltadas para os temas da nacionalidade e da guerra, que reiteram, desta vez na pintura, as propostas desenvolvidas na escritura, reforçando questões específicas, como a do parentesco com o expressionismo e com o surrealismo. Um confronto desses trabalhos com a tela de Alberto da Veiga Guignard, *A família do fuzileiro naval*, de 1930, que preserva a ingenuidade dos retratos mas coloca questões contundentes sobre a constituição do espaço nacional, com desdobramentos, inclusive, no que tange a questões de raça<sup>1</sup>, vem remexer, mais uma vez, nos aspectos políticos da cena moderna.

O primitivismo de Tarsila do Amaral, da primeira fase - *EFCB*, de 1924 e *Floresta*, de 1925 - recupera o caráter arquetípico da Pátria como a Grande Mãe Gestora, já apontado exaustivamente nos poemas de Ronald de Carvalho, e reforça sua reconfiguração no período da incipiente industrialização brasileira. Por tratar-se de um trabalho feminino, entretanto, encontramos em *Floresta* uma visão menos ideológica e, talvez, mais erótica, e em *EFCB*, uma leveza que não aparece nos traçados rigorosos do poeta.

---

<sup>1</sup> A análise dos mecanismos que transformaram a antiga “guerra de raças” em racismo de Estado, feita por FOUCAULT, Michel. Op. cit., encontra-se comentada nas pp. 20-26.

Por fim, a aquarela *Rio de Janeiro*, de Oliverio Gironde, elabora um contraste com o poema de mesmo nome, não apenas pela óbvia utilização de tintas ao invés de palavras, mas pela tensão que instaura entre o discurso verbal e o discurso imagético, já que o apelo transgressor deste último está mais nos meios e na técnica empregados, algo que, no poema, prepondera no nível de produção de sentidos.

### 5.1 Alberto da Veiga Guignard e Xul Solar

O quadro de Guignard exibe um fundo geográfico bem marcado: o Rio de Janeiro, com suas palmeiras e o contorno, à distância, do Pão de açúcar, e retrata o lado de dentro da casa, onde *A Família do Fuzileiro Naval* posiciona-se de costas para a janela. As persianas são de madeira, com uma sacada de ferro que se abre para a rua, arquitetura típica da casa colonial. No assoalho, também de madeira, há um tapete colorido e numa das folhas da janela, uma gaiola com passarinho. Aparecem uma mulher, dois homens adultos e três crianças, todos negros. A mulher e um dos homens estão sentados. Os três meninos e um maior estão em pé. O homem sentado e o maior, em pé, vestem a farda da Marinha. Um dos meninos está, também, vestido de marinheiro e outro segura a bandeira do Brasil. Todos estão vestidos e, comparando-se com o que se conhece a respeito das ilustrações sobre os negros no Brasil, percebe-se que se articula aí um discurso diferente.

A mulher, recostada numa bela cadeira, tem uma expressão prazerosa e uma posição que lembra, na verdade, a das antigas senhoras de engenho, de ascendência européia, ricas e brancas. É bonita, traça um vestido de estampas que vai até os pés. Usa pulseiras e enfeites nos cabelos. Sem dúvida, é a matriarca de uma família pequeno-burguesa, do tipo da que só foi possível formar-se com o advento da república, após a abolição da escravatura, quando

foi permitido ao negro ter nacionalidade e identidade. Neste caso, a militarização assinalada na pintura é fator fundamental.

Dom Pedro II, tendo o país completamente despreparado para a Guerra, assinou o decreto criando os Corpos de Voluntários da Pátria, em 1865, que poderiam ser compostos por cidadãos, entre 18 e 50 anos, que voluntariamente quisessem se alistar. O Decreto nº 2.725, de novembro de 1865, libertava os chamados “escravos da nação” que quisessem partir para o serviço de guerra. Outros escravos foram mandados à força, no lugar de seus senhores<sup>2</sup>. Para a maioria, a guerra representou uma oportunidade de deixar de ser propriedade ou mão-de-obra barata e ser um soldado, defensor da Pátria, já que o alistamento afigurava-se como meio de integração na sociedade. Não foram poucos os que morreram na defesa desta “Pátria” de última hora, que acabavam de ter assumido como sua.

A guerra do Paraguai comprometia a estrutura política e social do império, porque exigia a criação de um exército moderno, incompatível com o escravismo. Acabou sendo um dos fatores principais da ruína monárquica e da instituição da república: não se podendo descartar as forças armadas constituídas, extinguiu-se o regime de escravidão e mudou-se a forma de governo. Como, no restante da América, o republicanismo havia impregnado as comunidades recém-independentes, o Brasil sofreu esta influência e certa pressão, especialmente da Argentina e do Uruguai, durante as negociações da Tríplice Aliança. Contribuíram, também, as viagens que as elites intelectuais faziam ao Velho Continente, e as notícias que traziam sobre formas políticas mais “civilizadas”.

---

<sup>2</sup> Fernando Novais. *O significado da “Guerra do Paraguai” na História do Brasil*. In. **Guerra do Paraguai 130 anos depois**. Org. MARQUES, Maria Eduarda Castro. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, pp. 77-82.

Em contrapartida, a proposta de Guignard, recém chegado da Europa, como Xul Solar, Borges e boa parte da vanguarda latino-americana, é toda impregnada de emoção pelo reencontro com a terra natal, invertendo a antiga relação de submissão e dependência. Em 1930, o Brasil vivia os últimos dias da chamada República Velha, assistia a ascensão de um capitalismo industrial, urbano e financeiro, fruto da consolidação do Estado Novo. A proposta dos modernos, passada a fase heróica dos primeiros anos, tendia para uma ocupação consciente dos espaços institucionais e para divulgação e concretização da idéia abstrata do “homem brasileiro”.

Rubem Braga, a propósito de uma exposição de 1960, afirma que

as pessoas representadas por Alberto da Veiga Guignard têm um certo ar de família, alguma coisa que as liga – não importam cor, classe, idade. E já vi, em festinha de família, em cabaré de interior, em solenidade escolar – já vi pessoas que parecem retratos de Guignard. Esse ar de família só pode ser uma certa candura, uma insistente infância, alguma coisa que é Guignard e que banha numa luz especial tudo o que ele vê, ou inventa. E suas flores e suas paisagens combinam com suas figuras<sup>3</sup>

Em que pese uma certa ingenuidade na sua proposta, havia uma consciência nacionalista que exigia o desenvolvimento plástico de certas contradições, dentro da sociedade brasileira complexa e subdesenvolvida. A pintura d’*A Família do Fuzileiro Naval* consegue, com força impressionante, colocar em circulação particularidades históricas e políticas, na forma de um discurso singular que, de sua interioridade, joga com aspectos exteriores fundamentais para a formação do dito “ambiente nacional”.

Uma visada mais aguçada, coloca, não a família, mas a Pátria, como figura principal na pintura de Guignard: ela está geograficamente retratada no plano de fundo; está politicamente construída nos símbolos da bandeira e da farda, dimensões diferentes de uma nova proposta governamental, estabelecida sobre uma pretensa “nova ordem” social.

É assim que, no mutismo dos detalhes, o discurso aparece mais contundente, mesclando o mito da democracia racial ao esforço paternalista, da parte dos governantes e dos intelectuais, de buscar uma “essência” da cultura brasileira.

*País*, por outro lado, é uma aquarela, um tipo de técnica desprezado pela tradicional pintura acadêmica, feita geralmente a óleo, constituindo-se, assim, na sua própria materialidade, uma forma alternativa que incorpora a proposta das vanguardas que Xul Solar havia conhecido na Europa, para onde viajara em 1903 e de onde regressara, para Buenos Aires, em 1924.

O que Xul combina em suas pinturas, de certa forma, também está misturado na cultura dos intelectuais do período: modernidade européia e diferenças rioplatenses, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, *crioullismo* e vanguarda.

Buenos Aires, no início do século, segundo a professora Beatriz Sarlo, havia se tornado o grande cenário latino-americano de uma cultura de mesclas. A cidade recebera vários intelectuais, exilados no entre-guerras e crescera num ritmo acelerado, tornando-se, em poucos anos, um significativo referencial cultural da América do Sul<sup>4</sup>.

O espaço de Xul é cosmopolita e seus quadros, plenos de intenção esotérica e de simbolismos exteriorizados, extrapolam as próprias fronteiras da pintura. Além de inventar o *neocriollo*, ele faz o inverso na plástica, incorporando a escrita em seu trabalho, criando a escrita pictórica ou a pintura verbal.

De caráter político, *País* aparece como uma espécie de réptil geométrico, com vários pés, cabeças e bandeiras, solto num cosmos, espaço abstrato onde estão o sol, a lua, o Cruzeiro do Sul, as Três Marias, outras estrelas e demais “seres” com pseudopatas e cinco

---

<sup>3</sup> BRAGA, Rubem. *Catálogo da exposição de Alberto Guignard*. São Paulo, MAM, 1960.

pontas, com símbolos masculinos e femininos, com meia-lua na cabeça e algumas setas apontando em diferentes direções, sem efeitos de perspectiva além de suas diferenças de tamanho, entre alguns pontos mais densos, escuros. O tom geral de fundo é claro, amarelado e esfumado, evanescente. Reconhece-se as bandeiras dos países das Américas.

As figuras navegam num espaço que não se apóia em nenhum plano sólido e, ao mesmo tempo, pela presença do elemento bandeiras e pelo título, indagam sobre o lugar do que se entende por “país” ou sobre a própria materialidade deste, situando-o, definitivamente, para além das fronteiras geográficas. Mais ainda: indagam sobre a posição da arte frente às grandes transformações, sobre a posição do intelectual, sua participação e responsabilidades públicas, sobre a dimensão internacional que importa bens, discursos e práticas simbólicas e tenta articular-se ao regional e ao local.

Considerando que, passado apenas meio século da Guerra, na qual se dera a arrancada política das “nações” em formação e na qual se estabelecera, definitivamente, os limites geográficos de cada uma delas, o quadro de Xul retoma a discussão sobre estas “comunidades reais”, desta vez para agrupá-las, simbolicamente, num ser híbrido, ligado, de várias cabeças, articulando figuras de uma forma única e singular, criando a sua própria verdade que, ao unir todas as nações sul-americanas numa só, monta um tipo de sintaxe anti-imperialista. Numa proposta de identidade mista e semovente, “cambiante”, na qual os sujeitos perdem sua materialidade aproxima-se de uma auto-consciência regional, de uma “comunidade imaginada” que ultrapassa fronteiras e absorve culturas.

É quase o avesso da perspectiva da Grande Guerra, mas deve sua existência a ela que, como acontecimento histórico, provocou um primeiro discurso de enfrentamento e de

---

<sup>4</sup> SARLO, Beatriz. *Buenos Aires, Ciudad moderna*. In.: **Una Modernidad Periferica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

convivência. Este, inclusive, é o tema atemporal de *Milícia*, que exhibe uma profusão de guerreiros, armados com flechas indígenas e também com espadas; alguns usando chapéus ao estilo de Napoleão e outros, capacetes de armaduras medievais. Temos, neste quadro, a mesma noção de “guerreiro” mencionada no capítulo inicial desta dissertação ou na análise dos poemas *O Major*, de Manuel Bandeira e *1930*, de Joaquim Cardozo: a *Milícia* de Xul Solar é exterior à máquina de Estado, pertence a uma outra ordem, a uma cultura específica e tão antiga quanto os mitos e divindades que são representadas por ele em boa parte das suas criações.

Se, como diz Rancière, “o lado da verdade é aquele em que as palavras não são mais escritas no papel ou ao vento, mas gravadas nas texturas das coisas”<sup>5</sup>, os relatos do país e dos guerreiros de Xul Solar contrapõem ao esfacelamento e à delimitação do espaço geográfico e cultural, pretendido pela guerra, uma composição silenciosa que flutua no cosmos ou num espaço de indeterminação e de abismo, testemunha de uma verdade que vai além dos tratados de limites e das marcas de civilizações específicas.

Xul Solar e Alberto da Veiga Guignard tiveram, em sua formação, um contato direto com as teorias estéticas do pós-guerra europeu, que batiam-se contra a tradição, numa luta com acento na negação aos ditames da razão, no desencanto da civilização e dos valores, com ênfase na contradição e na busca da construção de novas sintaxes, que jogassem o fazer estético para além da lógica e do senso comum.

Por outro lado, ao retornarem à América, depararam-se com as discussões sobre a dependência cultural às matrizes da colonização e a gravíssima questão política de conceber ou não o Estado como instituição necessariamente forte e centralizadora.

---

<sup>5</sup>RANCIÈRE, Jacques. *O relato fundador*. In.: **Os nomes da história- um ensaio da poética do saber**. Trad. Eduardo Guimarães e Eni P. Orlandi. São Paulo, EDUC e Pontes, 1994.p.65.

A aceitação ou rejeição da vanguarda, bem como a dúvida de se ela era um bom ou mau produto que deveria ser ou não importado, foram, em geral, resultado do conceito de nacionalismo com que operaram os vários grupos modernistas. Essas conceituações tinham a ver com a maneira pela qual as elites culturais de antes e de então consideravam o seu papel social, o papel do Estado e a função da arte como legitimadora desses valores.

A amizade entre Xul Solar e Jorge Luis Borges, iniciada em 1925, acabou por representar a fundação do Modernismo argentino. Ambos pertenceram aos grupos **Martín Fierro** e **Florida**, aceitando, naquela época, os objetivos da vanguarda artística latino-americana, que tinha como ênfase principal, a aspiração por uma América Latina independente<sup>6</sup>.

Ao mesmo tempo, Xul difundia a mensagem surrealista, com tudo o que ela carregava de convicções esotéricas e apelos de liberação do inconsciente, além da obra do expressionista alemão Paul Klee, a quem ele admirava intensamente e do qual sofre uma influência marcante de tons e temas em seu trabalho.

Em 1929, no Salão de Belas Artes da cidade de Rosário, na Argentina, um grupo de sessenta artistas, entre pintores e escultores provenientes do Rio de Janeiro, esteve representado numa exposição, da qual faziam parte Alberto da veiga Guignard e Cândido Portinari. Foi Portinari, com seus painéis e sua pintura social de influências cubistas, e não Guignard, quem assumiu o caráter institucional do Modernismo Brasileiro, tornando-se o representante oficial da proposta cultural do Estado Novo.

---

<sup>6</sup> Cfe. Mario H. Gradowczyk. *Xul e Borges: uma radiografia*. In: **Xul e Borges – Língua e Imagem**, Op. cit. pp 12-23.

Assim, mantendo-se num certo isolamento, Guignard preservou um pouco a sua autonomia criativa e conservou um distanciamento positivo das querelas constantes entre os grupos artísticos e a ditadura governamental. Sua obra, ainda que presa a certo idealismo realista no propósito de construir “retratos”, pode respirar mais livremente, mesmo que esta atitude o tenha condenado a um “esquecimento” que perdura até hoje.

O cosmopolitismo militante de Xul o preservou de um discurso superficial e panfletário, por um lado, e o manteve afastado de um compromisso político institucional, de tempo (e obra) integral, por outro; de forma semelhante, operou o localismo quase utópico de Guignard.

Com relação ao enfoque histórico, eles não buscaram simplesmente uma resignificação. Conseguiram manter um certo “distanciamento relativo” ao operar materialidades significantes simbólicas e ao articulá-las com a dita “realidade factual”, o que trouxe os seus trabalhos para mais perto da verdade, aquela cujo efeito de sentido é sempre provisório.

Ambos tentaram aplicar, praticamente, em seu fazer artístico, o que aprenderam no espaço “estrangeiro”, sem perderem de vista, de uma perspectiva antropofágica, a questão da identidade. Participaram do processo de formação do discurso de “nação”, elaborando-o por estratégias diferentes: um, lendo de fora para dentro, sob a perspectiva do homem universal, e o outro, de dentro para fora, considerando que o universal também pode estar no particular. Estes jogos conseguem ampliar consideravelmente os alcances sintáticos e semânticos do termo “nação” e possibilitam percepções outras, com profundidade e diferenças de foco, abrindo espaço para o devir polissêmico da pós-modernidade.

Assim, seja com relação à guerra, à política ou à estética, os dois artistas conseguiram ultrapassar as fronteiras da tagarelice anódina ou circunstancial e, de dentro da

materialidade das coisas, suspenderam a palavra da norma, propondo um silêncio cheio de outras perguntas.

## 5.2. Tarsila do Amaral

Percebemos, em Tarsila, no equilíbrio espacial da industrialização e urbanização emergentes de *EFCB*, um enfoque, ainda que entusiasmado, distinto dos da ficção industrial dos poemas de Ronald de Carvalho, que escondem as contradições do capitalismo em implantação sob uma espessa cortina lingüística de esquecimento.

As telas iniciais de Tarsila são apostas otimistas nas possibilidades do futuro e expõem inteiramente esta perspectiva, jogando com as possibilidades de confronto e de convivência entre o velho e o novo. A partir da conjunção bem elaborada entre a natureza e o artifício, ela retira de ambos uma erótica da paisagem e uma erótica do corpo, já evidenciada, de início, pela escolha das formas e das cores.

Segundo Nádya Battella Gotlib, a composição de *EFCB* deve-se às conferências e exposições que Blaise Cendrars vinha realizando no Brasil:

Blaise Cendrars, que já fizera, em fevereiro de 1924, conferência sobre os poetas modernistas franceses, faz conferência sobre a arte negra, na Villa Kyrial, do Senador Freitas Valle, no dia 28 de maio. No mês seguinte, nova conferência, mais importante, sobre a arte moderna européia, com exposição de doze telas modernistas que haviam sido trazidas de Paris por Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado e Tarsila do Amaral e incluíam artistas como Cézanne, Delaunay, Gleizes, Segall e Tarsila.(...) A conferência e exposição se realizam, oficialmente, a 12 de junho de 1924, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Tarsila compõe um quadro especialmente para essa ocasião: E.F.C.B. Neste, a cidade por que passa a Estrada de Ferro Central do Brasil tem suas casas simples, predominantemente em rosa e azul, dispostas ao longo de um morro, com singela igreja branca no alto. Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectiva, eliminando o trabalho de distinção entre frente e fundo: janelas, chaminés, árvores, postes, sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se

em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação.<sup>7</sup>

Há, na pintura, um sistema de relações bastante coeso. Cada elemento funciona como parte de uma engrenagem ou de uma rede, mantendo-se, o tempo todo, um em relação com o outro. Este caráter de conjunto, explorado pela artista, será captado com propriedade, na década de 60, por um artigo de Haroldo de Campos, intitulado **Tarsila: uma pintura estrutural**, no qual ele diz:

Do cubismo soube Tarsila extrair essa lição não de coisas, mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira. Reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos, estabelecendo novas e imprevistas relações de vizinhança na sintagmática do quadro, Tarsila codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo que redescobria o Brasil nessa leitura que fazia, em modo seletivo e crítico (sem por isso deixar de ser amoroso e lírico), das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira.<sup>8</sup>

Seguindo a lição de Braque, no interesse cubista pelas relações entre os objetos, de Albert Gleizes, com quem estuda em Paris, os pressupostos do “cubismo mímico” ou “cubismo integral”, ou seja, a defesa da pintura sem assunto, a idéia de que “um quadro é sempre um quadro (linhas, cores planos entrelaçados formando um organismo), como uma cadeira é uma cadeira<sup>9</sup>”, ou inspirando-se em Leger, nas explorações das formas monumentais e nas construções geométricas, a leitura de Tarsila, entretanto, nunca é passiva aos trabalhos de seus mestres. Ela faz da “brasilidade” o seu traço distintivo, adotando a “linguagem da máquina” como um desejo de atualização, no sentido de situar a

---

<sup>7</sup> Cfe. GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral, a modernista**. São Paulo, Ed. SENAC, 1998, pp. 115-116.

<sup>8</sup> Cfe. CAMPOS, Haroldo de. *Tarsila: Uma pintura estrutural*. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, 12 abril, 1969. Citado em SALZSTEIN, Sônia (org.). **Tarsila, anos 20**, Ed. Página Viva, São Paulo, 1979, p.111, e em GOTLIB, Nádia Battella, Op. Cit., p. 116.

<sup>9</sup> Citado por Tarsila do Amaral em *Cubismo místico*, **Diário de São Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1937 e por GOTLIB, Nádia Battella, Op. cit. p. 77.

percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização, preservando, entretanto, uma certa ingenuidade, descrita, por Carlos Zilio como *deliberada*:

Existe, na ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas e a sua intenção de elaborar esses elementos e signos. Há nessa incorporação a permanência da alegria de uma infância feliz na delicadeza cromática e na imaginação dos elementos decorativos. A subjetividade que transparece não é apenas onírica, mas uma ingenuidade de quem percebe o mundo com “olhos gulosos”, onde a pintura se dá como numa brincadeira, num jogo infantil que envolvesse inventividade e trama na manipulação de elementos. Aracy Amaral, inclusive, observou a presença, na pintura de Tarsila, de formas semelhantes às pedras enormes e fantásticas do seu cenário infantil. A própria Tarsila diz: “(...) minha meninice foram as correrias e as brincadeiras de uma pedra a outra, dava-lhes nomes, uma era a sua, outra minha, havia uma gruta dos escravos, todo um mundo fantasioso.” A presença deste universo infantil é o que acrescentará, ao rigor do olhar industrial de Léger, o lado ingênuo e desconcertante da caipirice infantil de Tarsila.<sup>10</sup>

Na *caipirice*<sup>11</sup> de Tarsila, espécie de linha de fuga da rigidez moderna que a liga ao sensorial, reside o potencial erótico ao qual nos referimos anteriormente, levemente presente em *EFCB*, mas intensamente explorado na *Floresta*, pintada no ano seguinte<sup>12</sup>. Neste sentido, a eroticidade do trabalho de Tarsila, faz dobradinha com a de Ronald de Carvalho, exibida em *Advertência*, mas recalcada nos outros poemas analisados.

<sup>10</sup> Cfe. ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945**. 2ª. ed. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1997, pp.82-83. A citação de Aracy Amaral e a de Tarsila estão em AMARAL, Aracy, **Tarsila, sua obra e seu tempo**. Vol 1. Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1975, p. 17.

<sup>11</sup> A *caipirice* estilizada de Tarsila, que freqüentava o ateliê de famosos costureiros parisienses, mereceu um poema de Oswald de Andrade, publicado em **Pau-Brasil**, intitulado *Atelier*: “Caipirinha vestida por Poiret / A preguiça paulista reside nos teus olhos / Que não viram Paris nem Piccadilly / Nem as exclamações dos homens / Em Sevilha / À tua passagem entre brincos / Locomotivas e bichos nacionais / Geometrizam as atmosferas nítidas / Congonhas descora sob o pátio / Das procissões de Minas / A verdura no azul klaxon / Cortada / Sobre a poeira vermelha / Arranha-céus / Fordes / Viadutos / Um cheiro de café / No silêncio emoldurado”

<sup>12</sup> Encontramos uma discordância com relação à data em que Tarsila pintou *Floresta*. Em ZILIO, Carlos. Op. cit. p. 81, a pintura está datada de 1925. Em GOTLIB, Nádia Battella. Op. cit. p. 207, data de 1929, ou seja, já na fase antropofágica, pois seu quadro-ícone do movimento antropofágico, o *Abaporu*, foi concluído em 1928. Por considerarmos *Floresta* como pré-antropofágico, ou seja, uma espécie de obra-incubadora de todo o movimento, optamos pela data de 1925, que pode, evidentemente, estar incorreta. Este problema, entretanto, não foi considerado relevante, já que estamos trabalhando com criações que vão desde o surto vanguardista até a exaustão do moderno.

No corpo verde da mata não mais virgem, na redondez de incubadora que abriga uma profusão de ovos rosados, temos a potencialidade latente de um devir original, de algo que ainda vai nascer, descascar, desabrochar, vir à luz. As figuras são organismos vivos abrigados no seio da terra e, de certa forma, envolvidas pelo curvo das árvores que estão à volta. O rosa ou lilás forte que elas possuem contrasta com o verde-escuro da vegetação carnuda, que está, também, nas estranhas construções espalhadas ao fundo. Estas, parecem uma profusão fálica de troncos, ou espécimes geométricas de pedra, ou, ainda, tipos desconhecidos de totens. De qualquer forma, um esvanecente horizonte azulado carrega ainda mais a atmosfera de uma dimensão de gênese mítica.

Há uma outra forma ovalada, verde-clara, limitada pelo horizonte meio que de neblina. À distância, podemos observar uma estreita faixa, do mesmo lilás, separando, quase secretamente, este verde-vegetal-terra do azul-céu-ar.

A metáfora da criação vai reaparecer num outro quadro de Tarsila, bastante conhecido: *O Ovo (Urutu)*, de 1928. É um ovo enorme, do qual sai, enrolando-se, a cobra urutu, refazendo o caminho do mito da cobra-grande<sup>13</sup>, personagem principal do poema **Cobra Norato**, de Raul Bopp, publicado, também, no movimentado período antropofágico do ano de 1928, inspirado em lendas recolhidas nas suas andanças pelo Baixo Amazonas. Eis os movimentos iniciais da saga do herói boppiano:

**I**

Um dia  
eu hei de morar nas terras do Sem-fim

Vou andando caminhando caminhando  
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

Depois  
faço puçanga de flor de tajá de lagoa  
e mando chamar a Cobra Norato

---

<sup>13</sup> Ver na *Antologia da guerra*, uma versão aborigene do mito da cobra grande, *La Gran Serpiente*, compilada por Xul Solar.

- Quero contar-te uma história  
 Vamos passear naquelas ilhas decotadas?  
 Faz de conta que há luar

A noite chega mansinho  
 Estrelas conversam em voz baixa  
 Brinco então de amarrar uma fita no pescoço  
 e estrangulo a Cobra

Agora sim  
 me enfio nessa pele de seda elástica  
 e saio a correr mundo

Vou visitar a rainha Luzia  
 Quero me casar com sua filha  
 - Então você tem que apagar os olhos primeiro  
 O sono escorregou nas pálpebras pesadas  
 Um chão de lama rouba a força dos meus passos

## II

Começa agora a floresta cifrada

A sombra escondeu as árvores  
 Sapos beijados espiam no escuro

Aqui um pedaço de mato está de castigo  
 Arvorezinhas acocoram-se no charco  
 Um fio de água atrasado lambe a lama

- Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!

Agora são os rios afogados  
 bebendo o caminho  
 A água resvala pelos atoleiros  
 afundando afundando  
 Lá adiante  
 a areia guardou os rastos da ilha da rainha Luzia  
 - Agora sim  
 vou ver a filha da rainha Luzia

Mas antes tem que passar por sete portas  
 Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados  
 guardadas por um jacaré

- Eu só quero a filha da rainha Luzia

Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo  
 Tem que fazer mirongas na lua nova  
 Tem que beber três gotas de sangue  
 - Ah só se for da filha da rainha Luzia!

A selva imensa está com insônia

Bocejam árvores sonolentas  
 Ai que a noite secou. A água do rio se quebrou  
 Tenho que ir-me embora  
 Me sumo sem rumo no fundo do mato  
 onde as velhas árvores grávidas cochilam

De todos os lados me chamam  
 - Onde vais Cobra Norato?  
 Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera

- Não posso  
 Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia

Parece-nos indiscutível que tanto em *Floresta e O ovo (Urutu)*, de Tarsila, quanto nos versos de Raul Bopp, manifesta-se a mesma preocupação com a face bárbara e ilógica da cultura nacional, que seria sintetizada por Oswald de Andrade no **Manifesto Antropófago**<sup>14</sup> e nos vários números da **Revista de Antropofagia**, lançada em maio de 1929. Segundo Bopp, uma das “teses” discutidas pelos “novos antropófagos”, tendo em vista a organização do “Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia”, evento jamais realizado, era a da libido brasileira:

Outra tese seria sobre a libido brasileira ( Histórias do sexo cifrado). Constaria de um estudo fundamentado sobre a época de Freud e do Boto (Boto, uma espécie de Dom João da Amazônia).

- *Quem foi?*

- *Foi o boto.* Imunizou o artigo 266 do Código Penal.

Há árvores com atributos mágicos. Moça teve filho sem conhecer homem.

- *Curumim, quem é teu pai?*

- *Eu sou filho do taperebá.*

Curandeiro na lua nova fica espiando a orgia do mato. Apropria-se da virtude das plantas. Colhe ervas de destorcer quebranto. Prepara puçangas de seduçõs femininas. Amuletos com força de sortilégios. Ficam almas seqüestradas pela bruxaria.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> O *Manifesto Antropófago* é publicado e publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da **Revista de antropofagia**, São Paulo, em 1º. de maio de 1928.

A concepção de erotismo na arte, tanto em Tarsila quanto em Raul Bopp, está intimamente relacionada ao levantamento do patrimônio nacional de mitos e lendas, à invocação de forças totêmicas ao ritmo de batuque, conjugadas a um saber erudito que vai das notas etnográficas a respeito dos cantos tupis, de Jean de Lery<sup>16</sup>, até os textos de autores ilustres como Rousseau e Montaigne<sup>17</sup>, ou à psicanálise.

A ingenuidade, portanto, tem um efeito aparente, incorporada, talvez, como uma das “marcas” que identificariam uma “brasilidade” autêntica.

### 5.3. Girondo

A aquarela *Río de Janeiro*, do argentino Oliverio Girondo, de 1920, retrata o Rio de Janeiro e ilustra o poema do mesmo nome<sup>18</sup>. Como forma pictórica, contrapõe-se à linguagem do poema, de exuberâncias e exageros em perfumes e imagens, por ser terna, quase infantil, nos tons pastéis das casinhas da favela que se empilham morro acima. Explora a forma do morro, um elefante, que dorme tranqüilamente, tendo por trás as montanhas de corcovas de camelo, um céu limpo e palmeiras. Em tons e propostas, aproxima-se bastante da alegria de Tarsila, em sua primeira fase.

---

<sup>15</sup> Cfe. BOPP, Raul. **Seleta em prosa e verso**. Op. cit. p. 90.

<sup>16</sup> Pastor calvinista (1534-1611), que veio ao Brasil com Villegaignon. Escreveu **Narrativas de uma viagem feita à terra do Brasil, também dita América**, obra onde recolheu, entre outros documentos, alguns cantos tupis.

<sup>17</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1611), escritor e filósofo suíço, mas conhecido através da cultura francesa. Faz a crítica da civilização moderna, duvidando dos benefícios do progresso. Afirmando a pureza original do homem e sua corrupção pela sociedade, criou o mito do *bom sauvage*. Suas teorias políticas serviram de base doutrinária para a revolução francesa. A influência de suas idéias faz-se sentir na estética do romantismo e do

No artigo **Gente de Martin Fierro**, Ronald de Carvalho comenta:

Na pintura argentina, não existe nada mais pictórico que a poesia de Gironde, O autor de **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía** tem a ciência dos croquis. Joga com a imagem como um peixe com o cintilar da água. (...) Seu ritmo é rápido, sem cadências nem cortes solenes. Ritmo de um poeta que sabe saltar ao desconhecido, que lança toda uma teoria da cultura em cada imagem concentrada. Gironde é o típico humanista moderno. Quase sempre define as coisas ao contrário. Faz da realidade uma história para rir-se.<sup>19</sup>

Se na poesia Gironde é pictórico, como tenta captar, neste artigo, o poeta de **Toda a América**, na pintura ele consegue elaborar um processo de construção de sentido através de contradições irônicas entre as palavras e a imagem. Aliás, esta “dupla” feitura é teatral, bem ao gosto moderno pela performance, o que, no entender de Francine Masiello, estende-se ao grupo inteiro:

Con sus exhibiciones y manifiestos, con el carácter festivo que él promueve entre los martinfierristas argentinos y las generaciones siguientes de poetas, Gironde privilegia la performance. Pero una estética performativa es también otro modo de borrar la distinción entre arte y vida, de desmontar la institución burguesa del arte, de dar un final al discurso académico, de fundir los límites de las identidades y los géneros. El elemento superficial de la escritura, al tejer nuevos modos de representar el mundo, introduce un modo visual en la literatura que promueve relaciones alternativas entre sujeto y objeto y lleva toda percepción a la superficie de las cosas. Gironde es constantemente fiel a esta empresa. No es extraño, por lo tanto, que **Veinte Poemas** y **Calcomanías** estén acompañadas por acuarelas del propio Gironde, **Interlunio** tenga como texto complementario los dibujos de Spillimbrego, su *Pintura Moderna* ofrezca una extensa reflexión sobre el arte moderno europeo y *Figari Pinta* se presente como uno de los más notables poemas<sup>20</sup>.

A criação poética, tendo como perspectiva a exploração, pelo confronto, do espaço visual, absorve objetos que antes não se conectavam nem ao sujeito nem à história. Por outro lado, combinando ludicamente a cultura letrada e a cultura popular e investindo em outros modos de percepção, traz o visual à tona, anunciando a tirania do olhar sobre as

---

modernismo. De Montaigne (1533-1592), os modernistas estudaram, principalmente nos *Essais*, *De Canibalis*.

<sup>18</sup> Ver análise do poema *Río de Janeiro* nas pp. 86-90.

<sup>19</sup> Cfe. CARVALHO, Ronald. *Gente de Martin Fierro*. In. GIRONDE, Oliverio. **Obra completa**. Ed. Raúl Antelo. Madrid, Unesco, col. Archivos, 1999.

<sup>20</sup> Cfe. MASIELLO, Francine. *Oliverio Gironde: Naturaleza y artefacto*. In. GIRONDE, Oliverio. **Obra completa**. Ed. Raúl Antelo. Madrid, Unesco, col. Archivos, 1999.

inquietações da vida interior, desenvolvendo novos modos de representação e, através de uma infinita produção de sentidos, subvertendo toda a crença em uma razão única para a expressão cultural. A vanguarda conseguiu redefinir os velhos dualismos cartesianos, rompendo com as distinções entre a arte e a vida, entre a identidade superficial e o essencialismo profundo. Gironde tem nos *flashes* pictóricos das composições verbais e nos aspectos textuais das pinturas a base da sua representação poética. À maneira de Blaise Cendrars<sup>21</sup>, aplica seu olho de turista à América, vendo-a por outra alternativa, definindo-a de outro jeito, fora dos circuitos convencionais de sentido. O fato do quadro ser uma aquarela intensifica as diferenças.

Os artistas brasileiros da Semana de Arte Moderna, especialmente Oswald de Andrade, foram movidos por impulsos similares<sup>22</sup>. Deram prioridade ao espetáculo visual, ampliando as possibilidades estéticas do poema: aos “mundos interiores” opõem superfícies, *tableaux*, fotogramas captados pelo olho, inspirados na tecnologia moderna, no cinema e na máquina, produzindo uma experimentação agressiva e viril, na qual todos militam. No processo de aliança entre o visual e o verbal, entretanto, apesar da enérgica expressão do desejo de conquista, as composições tanto de Oswald quanto de Gironde nos mostram que nenhuma identidade é fixa ou imutável.

---

<sup>21</sup> Blaise Cendrars toma parte, em 1924, da “caravana paulista”, que compõe-se de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Olivia Guedes Penteadó, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier. Vão para o Rio de Janeiro, no carnaval e depois, durante quinze dias, visitam as cidades históricas mineiras. Blaise Cendrars publica *Kodak*, título mudado, em seguida, para *Documentaires* e convida Tarsila para ilustrar outro livro de poemas *Feuilles de Route. I - Le Formose*, que será publicado no final daquele ano. Nestes trabalhos, explora suas impressões de viagem durante a estada no Brasil.

<sup>22</sup> Ver poema cubista de Oswald de Andrade na p. 55.

No caso de *Río de Janeiro*, dá-se um discurso bem ameno. A aquarela pouco tem de agressiva, a não ser que se considere o congelamento plástico de uma leitura de identidade como triunfo da conquista do visitante, ou como expressão do desejo masculino de dominação da terra e dos espaços nacionais. O artigo já citado, de Francine Masiello, aventa esta possibilidade:

Los proyectos poéticos de Gironde y sus compañeros de generación exploraron el espectáculo visual como un proyecto de dominación, un modo de congelar todas las prácticas en el espacio y afirmarlas como el triunfo del poeta en el mundo. Aquí, la libidinización de la masculinidad heterosexual y la conquista de la tierra y de los objetos son establecidos en el texto poético a través del congelamiento temporario de las identidades superficiales de los otros.

Como estamos tratando do surto vanguardista e muito já se disse de suas tendências viris, do poder da visada que deu forma a um cânon modernista de práticas que insistem no controle e no domínio, tanto em Cendrars, quando em Oswald ou em Gironde, não seria estranho se apontássemos a sexualidade máscula da paisagem e do texto girondianos como uma marca estética bastante recorrente. Preferimos, no entanto, pelo caráter da pintura em questão, partir para uma leitura mais lúdica que sexual, mais *voyerista* do que propriamente dominadora. Acreditamos que a reivindicação territorial do Gironde em viagem tem mais um sentido de distanciamento, uma contemplação de cartão postal que manifesta, na verdade, uma impossibilidade real de alcance. Não é por acaso que o universo evocado é o infantil, dando um efeito de duplo afastamento, neste caso, temporal.

Ainda assim, Beatriz Sarlo resgata as componentes sensoriais desse contato destacando que, em vez de “saber”, os verbos conjugados pelos modernistas são “apalpar”, “ouvir”, “olhar”, “perceber”, ações de avanço e de intervenção territoriais, que, no entanto, sofrem uma redução do efeito possessivo:

En la literatura de Gironde no se produce lo que Baudrillard llama “sobrecarga de los signos posesivos”. Cultiva una distancia respecto de los objetos, que pertenecen al “mundo” y son digeridos en la economía del poeta. Las cosas están allí, afuera, en la escena urbana; la relación simbólica que se establece con ellas no es de propiedad, tampoco de apropiación; nadie las incorpora a su patrimonio porque sobre ellas se ejerce, básicamente, el común derecho de la percepción. No es preciso, por lo demás, preservarlas de un desastre, resguardarlas de un proceso que amenace su existencia, el tiempo no puede arrojarlas hacia el pasado, porque son nuevas, instaladas en un puro presente. La escena urbana, que para Gironde es una naturaleza, no tiene historia, en consecuencia nada puede perderse ni convertirse en objeto de evocación: el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo. En este mundo no es necesaria la posesión porque no es necesario asegurarse contra la pérdida<sup>23</sup>.

Neste sentido, há uma afetividade e um otimismo que se fundam na exaltação do presente e um processo de evolução artística no qual a cena vale por si mesma, sem transcendências ou vínculos com o passado. Se o artista escolhe a comicidade e a ironia, recursos retóricos que rebaixam o “alto” e o “espiritual”, colocando-os no nível dos espetáculos mundanos, atravessados pelo desejo, sua mirada estética é a responsável pelo deslocamento:

Gironde desplaza los objetos consagrados del museo o da iglesia a la calle: en este movimiento, todos pierden, dejan de ser obras que exigen distancia, son comparadas con lo que no corresponde, se las trata de manera “inadecuada”. El prestigio es corroído por la ironía que ocluye las diferencias históricas, culturales, estéticas. No solo se desacraliza la religión, también el arte pierde su aura.<sup>24</sup>

Walter Benjamin, a propósito de Baudelaire, em *As flores do mal*, escreve que aqueles versos, desenvolvendo a conhecida reflexão de Valéry sobre a estética “de choque” da modernidade, constituem-se como “um arsenal<sup>25</sup>” contra as formas de uma sociedade e de intelectuais absolutamente conservadores. Os trabalhos de Oliverio Gironde, plenos de

<sup>23</sup> Cfe. SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Op. Cit. p 63. Sobre a frase de Baudrillard a autora registra: BAUDRILLARD, Jean. **Crítica de la economía política del siglo**, Siglo XXI, México, 1974, p. 21.

<sup>24</sup> Cfe. SARLO, Beatriz. Op. cit. p.65.

uma alegria que acaba de inaugurar-se, de uma sensualidade transgressora e pública, que se dissipa no espaço das ruas e que se espalha pela paisagem, desempenham papel semelhante nos embates iniciais das lutas modernistas.

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. *Parque central*, in. **Obras escolhidas III**, Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Brasiliense, São Paulo, 1989, parte 42, p. 178.

## 6. USOS E REPRESENTAÇÕES DOS DISPOSITIVOS BÉLICO-POÉTICOS

### 6.1. A língua e o verso

Ao estabelecermos um confronto entre um texto canônico de Mário de Andrade, os *Dois poemas acreanos*, e as elaborações em *neocriollo* de Xul Solar, podemos observar, na prática do primeiro, a apropriação das formas vivas, canibalisticamente, no sentido de acomodá-las em representações artísticas institucionalizadas e, na do segundo, a preocupação em jogar essas mesmas formas para um espaço que preserva a opacidade e se aproxima da utopia, situando a especificidade do fazer artístico numa zona de experiências inapreensíveis e intraduzíveis.

A situação de Mário de Andrade é paradoxal porque, através da pesquisa de lendas e do projeto do **Macunaíma**, busca um uso da voz do outro como fonte de aproximação que ainda preserva certa “exterioridade”. O trecho de uma carta, enviada a Câmara Cascudo, em março de 1927, é bastante revelador:

Não sei se já te contei ou não mas em Dezembro estive na fazenda de um tio e...escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se Macunaíma. É um herói taulipangue bastante comico. Fiz com êle um livro que me parece não está ruim e sairá em Janeiro ou adiante, do ano que vem. Minha intenção foi esta: Aproveitar no maximo possivel lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros e tudo debaixo dum character sempre lendario porém como lenda de índio e negro. O livro quasi que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passós do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatados tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. Por exemplo a lenda da Velha Gulosa que vem no Barbosa Rodrigues está subtilmente deformada no livro pra se perceber que é uma caftina. Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar

regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gauchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro.<sup>1</sup>

Por outro lado, o escritor despolariza as relações de alteridade que ele estabelece ao instaurar um distanciamento que se caracteriza pela apreensão, da parte de um intelectual, de uma ordem social que deve ser “cantada” e não transformada. Eis os *Dois poemas acreanos*, dedicados a Ronald de Carvalho:

## I

### DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivaninha em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De sopetão senti um friume por dentro.  
Fiquei tremulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando para mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! Muito  
longe de mim  
Na escuridão ativa da noite que caiu  
Um homem palido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Êsse homem é brasileiro que nem eu.

## II

### ACALANTO DO SERINGUEIRO

Seringueiro brasileiro,  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.  
Ponteando o amor eu forcejo  
Pra cantar uma cantiga  
Que faça você dormir.  
Que dificuldade enorme!  
Quero cantar e não posso,  
Quero sentir e não sinto  
A palavra brasileira  
Que faça você dormir...

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Câmara Cascudo*. Intr. e notas Veríssimo de Melo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica Ltda., 1991, p.75. A carta está datada de São Paulo, 1 de março, 1927 e nela, além de sintetizar Macunaima, Mário pede algumas colaborações ao amigo e comenta algumas lendas, como a da Boiúna, a Cobra Grande.

Seringueiro, dorme...  
Como será a escuridão  
Dêsse mato-virgem do Acre?  
Como serão os aromas  
A macieira ou a aspereza

Dêsse chão, que é também meu?  
Que miséria! Eu não escuto  
A nota do uirapurú!...  
Tenho de ver por tabela,  
Sentir pelo que me contam,  
Você, seringueiro do Acre,  
Brasileiro que nem eu.  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.

Seringueiro, seringueiro,  
Queria enxergar você...  
Apalpar você dormindo,  
Mansamente, não se assuste,  
Afastando esse cabelo  
Que escorreu na sua testa.  
Algumas coisas eu sei...  
Troncudo você não é.  
Baixinho, desmerecido,  
Pálido, Nossa Senhora!  
Parece que nem tem sangue.  
Porém cabra resistente  
Está ali. Sei que não é  
Bonito nem elegante...  
Macambúcio, pouca fala,  
Não boxa, não veste roupa  
De Palm-beach... Enfim não faz  
Um desperdício de coisas  
Que dão conforto e alegria.

Mas porém é brasileiro,  
Brasileiro que nem eu...  
Fomos nós dois que botamos  
Pra fora Pedro II...  
Somos nós dois que devemos  
Até os olhos da cara  
Pra esses banqueiros de Londres...  
Trabalhar nós trabalhamos  
Porém pra comprar as perolas  
Do pescocinho da moça  
Do deputado Fulano.  
Companheiro, dorme!  
Porém nunca nos olhamos  
Nem ouvimos e nem nunca



Brasileiro, dorme,  
 Brasileiro... dorme...  
 Brasileiro... dorme...<sup>2</sup>.

O seringueiro permanece adormecido, no escuro da floresta, enquanto o poeta, da sua escrivania, em São Paulo, o contempla, com amor, simpatia, amizade, sem conseguir, entretanto, comunicar-se com ele. O único fato que os liga é a nacionalidade, atrelada à situação econômica - os dois são brasileiros e os dois devem “até os olhos da cara”. No mais, um homem em vigília limita-se a elaborar um acalanto para que outro homem continue no seu sono. Mais do que tirá-lo da indiferença, o que o poema consegue é elaborar uma enorme diferença, invalidando completamente qualquer contato: a barreira do sono permanece intransponível, não existe qualquer possibilidade de um “despertar” da solidão e do desamparo na noite da floresta.

Xul Solar traduziu para o espanhol algumas lendas e mitos indígenas<sup>3</sup>, mas o uso que fez deste material é que o diferencia e o afasta de Mário. O que se percebe, nas pesquisas de Xul, é uma tentativa maior de aproximação, uma compreensão que se sustenta na própria mescla lingüística que ele elabora.

Nos poemas estudados, que se caracterizam pela apropriação do popular, é fácil identificar o uso da língua como arma, como bem aponta Josefina Ludmer nos primeiros capítulos de **El género gauchesco - um tratado sobre la patria**<sup>4</sup>. Configura-se, então, um dispositivo bélico-poético, no qual é a utilização do registro oral pela cultura letrada que dá

<sup>2</sup> Cfe. ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1977, pp. 87-91.

<sup>3</sup> **Tres mitos aborígenes según Schultz** foi publicado inicialmente no jornal **Crítica** (1933-34), editado por alguns martinfierristas, entre eles, Borges. Depois, na revista **Crisis**, ano 4, número 38, maio/junho de 1976, pp. 24-25, e também no suplemento de cultura do jornal **Tiempo Argentino**, no domingo 17 mar. 1985, p. 3, ambos em Buenos Aires. As três lendas são: *Cuento del Amazonas*, *La cadena de flechas* e *La gran serpiente*, isto é, a Cobra Grande. Ver na **Antologia da guerra**.

sentido e articula o conjunto lei e guerra. No uso do corpo do *gaúcho*, pelo exército, e no uso da voz do *gaúcho*, pelo registro escrito, dá-se a passagem do nomadismo ao Estado: o *gaúcho* é cantor e patriota e faz parte do exército. Dessa forma, o direito à voz se assenta nas armas e as duas instituições - exército e poesia - articulam a lei e a voz em direção ao Estado Nacional. Assim, no momento da inexistência do Estado, é a literatura gauchesca que cumpre a sua função. O gênero integra as culturas subalternas ao sistema da lei, garantindo a passagem da delinqüência à civilização. Eis o motivo do nosso objetivo principal, na análise geral dos textos, ser o de verificar de que modo essas hipóteses de uso dos corpos e das vozes estão configuradas e reconfiguradas, tanto na discussão da lei quanto na utilização da guerra como mecanismo extremo de apropriação.

Por outra via, o setor do modernismo que propõe a passagem da ordem liberal burguesa para uma ordem liberal utópica, apoiada numa independência essencial da arte e na impossibilidade de domínio do outro, envolve-se com a situação do *gaúcho* sem-terra e sem voz, do nômade sem território<sup>5</sup>, para, numa perspectiva anti-regionalista, elaborar uma enunciação também sem-terra e sem voz, desconstruindo a enunciação espontânea e oral e usando, de maneiras diferentes, a questão da perda de território. Num certo sentido, o discurso modernista, especialmente o da paródia, inverte os usos que já estavam sancionados pela lei. Este discurso, constrói-se *a posteriori*, como ordem simbólica e utópica, num confronto óbvio com todas as correntes, especialmente as regionalistas, que tomam a seu encargo incorporar o corpo e a voz menores na ordem institucional estatal.

---

<sup>4</sup> Ver LUDMER, Josefina. **El género gauchesco - un tratado sobre la patria**. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, especialmente no primeiro capítulo *El cuerpo del género y sus límites*, pp.11-40.

<sup>5</sup> Ver o artigo *Tratado de nomadologia: a máquina de guerra*, in: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Vol. 5, São Paulo, 34, 1997, p. 49, além da discussão sobre a máquina de guerra em Deleuze, desenvolvida nas pp.13-19.

Assim, as querelas a respeito da constituição da “língua brasileira”, ou “língua nacional”, que envolvem artistas e lingüistas por várias décadas, cujos textos programáticos foram compilados por Edith Pimentel Pinto em **O português do Brasil - textos críticos e teóricos**<sup>6</sup>, no segundo volume, abrangendo o período de 1920 a 1945 que, segundo a autora, “é, sem contestação, o mais tenso e denso de toda a história da língua portuguesa no Brasil.”<sup>7</sup>, trazem à tona posições de estudiosos como João Ribeiro, Oswald de Andrade e Gilberto Freire convergindo para uma perspectiva de acomodação interna, de incorporação das trocas entre a fala e a escrita, que também se estendem à gramática, sem atentarem para os desdobramentos políticos a que dariam alento.

Pelo caráter ao mesmo tempo inovador e normatizador, destacamos, especialmente, a proposta da **Gramatiquinha**, de Mário de Andrade. No esboço dessa **Gramatiquinha Brasileira**, o teórico profetiza: “Muito em breve se organizará uma maneira brasileira de expressar, muito pitoresca, psicologiquíssima na sua lentidão, nova doçura e variedade, novas melodias bem nascidas da terra e da raça do Brasil”<sup>8</sup>

E sugere:

O melhor seria o governo entregar a normalização sintática *contemporânea* a um grupo de homens de valor, tais como naturalmente se indicariam os nomes dos snrs. Mario Barreto, João Ribeiro, Amadeu Amaral - pelo valor linguístico - e que pesquisassem no falar brasileiro certas determinações fraseológicas mais ou menos gerais que pudessem ser estabelecidas como normas de sintaxe nossa. Isso porém desde logo sem a utilização dessas normas por escritores nacionais se tornava muito difícil. Carecia que estes primeiro tentassem nas suas obras essa estilização. Não só porque facilitariam a aceitação popular dessas normas pros semicultos que são a praga e a maioria povaresca como principalmente, sendo eles *literários*, isto é possuindo a sensibilidade que colhe e adivinha as normas mais artísticas (aqui artísticas significa: mais humanas) facilitariam grandemente o trabalho desses cientistas.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cfe. PIMENTEL PINTO, Edith, op. cit.

<sup>7</sup> Ibid. *Introdução*, p. XIII.

<sup>8</sup> Cfe. ANDRADE, Mário. **Gramatiquinha Brasileira**. Op. cit. p. 46. Mantivemos a grafia e a acentuação originais.

<sup>9</sup> Ibid. p. 47.

Essas discussões, que ultrapassam a perspectiva meramente formal, serão desenvolvidas nas criações ficcionais do período, em maior grau, talvez, naquelas vinculadas ao regionalismo<sup>10</sup>, além de servirem de base para as várias reformas constitucionais que se seguiram, que acabaram refletindo-se em reformas do ensino, sempre em nome de um “abrasileiramento da linguagem”<sup>11</sup>.

Se contrapomos essas posições, que caminham na direção do estabelecimento de uma “língua nacional”, amparadas nos estudos de uma elite intelectual que fixa normas e regras, ao *neocriollo* de Xul Solar, percebemos que o segundo elabora o contrário, ou seja, um discurso de indefinição e mescla, especialmente entre o português, o guarani e o espanhol<sup>12</sup> no qual há uma superposição de formas e os limites desaparecem<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Raúl Antelo, em *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os Hispano-americanos)*, São Paulo, Hucitec/INL, 1986, pp. 105-106, comenta: “Em última análise, é possível detectar três reações básicas diante do problema das línguas nacionais: a posição conservadora, que rechaça todas as inovações; a posição liberal e populista, que aceita as contribuições populares desde que limitadas ao marco do pitoresco; e a atitude realista que tenta superar essa idealização enganadora.”

<sup>11</sup> Mário de Andrade elaborou, também, um anteprojeto para uma *Enciclopédia Brasileira* quando foi funcionário do Ministério de Educação e Saúde, na gestão de Gustavo Capanema. Submetido ao cotidiano de uma repartição pública, o autor trabalhou no Rio de Janeiro, em 1939, no Instituto Nacional do Livro, como subordinado de Augusto Meyer, diretor da entidade. Alguns estudiosos de sua obra apontam, além disso, seu empenho na elaboração de um *Dicionário da Língua Nacional*. Ver discussão sobre estes projetos que acabaram não se concretizando em ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo, Edusp, 1993.

<sup>12</sup> A importância do discurso lingüístico de Xul foi evidenciada por Borges em *El idioma infinito* (BORGES, Jorge Luis. *El idioma infinito*, Buenos Aires, Proa (2ª. época), no. 12, julho de 1925, pp. 43-46) e reimpresso em *El tamaño de mi esperanza* (BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926), que termina: “Un puñadito de gramatiquerías claro está que no basta para engendrar vocablos que alcancen vida de inmortalidad en las mentes. Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas se está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda conciente generación literaria lo há comprendido así. Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa.”

<sup>13</sup> Como exemplo de linha de fuga contemporânea, citamos a novela *Mar paraguayo*, do curitibano Wilson Bueno (BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo, Iluminuras, 1992), que, mesclando espanhol, português e guarani, promove uma discussão de limites discursivos, estéticos, geográficos, marcando a tensão

Diante da reorganização das nações que se envolveram na guerra do Paraguai e da militarização da política, por questões estratégicas, a linguagem passa a assumir, por um lado, a violência que lhe cabe dentro da guerra da razão do Estado, o que vai engendrar o discurso agressivo e acuado da política autoritária dos anos 30, e que, no Brasil, vem associado ao populismo da era Vargas; por outro, a tendência mais radical da vanguarda elabora uma violência de ruptura das formas, que libera energia, a transgressão propriamente dita, no sentido dado por Bataille<sup>14</sup>, decorrente da aplicação do princípio de heterogeneidade, que garante a possibilidade de pensar um “exterior”, algo que está “fora”, que não se acomoda e que não se incorpora à massa. Este espaço foi garantido nas elaborações literárias que permaneceram à margem do sistema estatal, constituindo uma dicção “sem-terra” moderna.

De uma perspectiva desconstrutora, nosso propósito é fazer aparecer este discurso nômade, buscando, nas filigranas da história, os raros momentos de sua emergência. Não por acaso, às margens de uma historiografia e de uma literatura canônicas, ele tem permanecido oculto e relegado à indiferença. Usamos a estratégia de marcar, de assinalar sua existência através do paradigma de um “saber indiciário”<sup>15</sup>, um método de conhecimento cuja força está na observação dos pormenores reveladores.

Assim, se tomamos os poemas de Xul Solar, por exemplo, como ficções - regimes de verdade em que uma teoria e uma prática estão confundidas - cabe discriminar uma

---

entre identidade e diferença, estabelecida num “mix” de práticas lingüísticas e culturais, nacionalidades e sexualidades.

<sup>14</sup> Ver pp. 35-37.

<sup>15</sup> Sobre o método de investigação como uma busca de indícios, ver GINZBURG, Carlo. *Sinais - raízes de um paradigma indiciário*. In.: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 143-179.

instância mais abertamente especulativa, que é a das *inquisições* - no sentido forte de perquirição, ensaio, discurso, tratado,- que lhe outorga Borges<sup>16</sup>.

A guerra necessita das atividades de topógrafos, de engenheiros, de estrategistas que interpretem e explorem corretamente todos os indícios, a fim de obter o lucro, ou seja, a vitória. A teoria literária adquire, às vezes, como a psicanálise e a filologia, uma feição indiciária.

Se, num primeiro momento, a luta contra o Paraguai representou a marcação definitiva dos limites geográficos entre as nações, num segundo, com as elaborações da vanguarda, a partir da década de 20, existe a tentativa de um espaço comum macunaímico e, ao mesmo tempo, a necessidade política de organizar a língua/pátria/nação decorrente da implementação do Estado moderno, liberal e burguês. Os “fantasmas” desta luta retornam, então, sob os disfarces de um nacionalismo exacerbado, ora neo-fascista, nos âmbitos institucionais, ora espontaneísta, na forma de captação de um suposto “primitivismo” do linguajar popular, como na pan-língua de Xul, que desloca a questão para uma hibridez essencial sem fronteiras e propõe, a nível intelectual, o ideal d’*A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin<sup>17</sup>, ou seja, de que, ainda que fugazmente, se reserve à língua poética a possibilidade de alcançar uma pureza capaz de promover uma imediata reconciliação entre sujeito e objeto, através de uma semelhança que já não existe na escrita ordinária. Esta relação, que apenas pode ser entrevista, pois situa-se no âmbito do inacessível, estenderia a todos a possibilidade de ser poeta ou filósofo, o que acabaria com a divisão social, do trabalho, e nacional, das línguas instituídas.

---

<sup>16</sup> BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.

<sup>17</sup> Ver a discussão sobre Walter Benjamin e outros teóricos da Escola de Frankfurt nas pp.26-34.

Eis, finalmente, confrontadas, as possibilidades de intervenção intelectual colocadas pelo modernismo, ambas exigindo do artista certa parcela guerreira. O que define a participação deles nesta guerra é a utilização do “arsenal”, ou seja, os modos de manipulação da língua e do verso, que constituem o dispositivo bélico-poético, além do espaço no qual eles se situam ao tomarem parte nas lutas: uns empregam suas armas para promoverem uma acomodação, e estes estão do lado “de dentro”; outros, permanecem alheios a qualquer “enquadramento”, ficando definitivamente “de fora”. Pelos poemas destes últimos, fala um discurso nômade, que não cansa de proliferar sua insatisfação e seus desajustes em relação à idéia de uma cultura hegemônica.

## 6.2. Imagens de Belona

Para melhor exhibir essas estratégicas cartográficas da modernidade transnacional, caberia fechar o foco em um peculiar mapa de um artista nômade. Trata-se da ilustração de Carybé, sem título, feita para o texto *Eu vi*, de Newton Freitas, publicada na revista **Saber viver**, em 1943<sup>18</sup>, que elabora, nos anos de exaustão do moderno, uma espécie de “balanço” dessas “batalhas”, faces distintas da grande guerra artística que estamos descrevendo. Chamaremos a ilustração de *mapa da guerra*.

---

<sup>18</sup> A ilustração de Carybé aparece em FREITAS, Newton. *Eu vi*. In. **Saber viver**, ano III, no. 33, abril 1943, Buenos Aires, pp. 19, 20, 21, 22, como encarte. O texto de Newton Freitas tematiza a integração latino-americana e a revista, dedicada à América, trata da II Grande Guerra, que se desenrolava na Europa e exigia a participação dos países sul-americanos.

No momento em que as grandes potências mundiais se encontram em confronto, é sintomático que Carybé, artista nascido em um subúrbio de Buenos Aires, formado academicamente no Rio de Janeiro e baiano por adoção, tente recuperar alguns valores notadamente continentais de identidade, como as riquezas hidrográficas e minerais, que são naturais, ou as lendas e mitos de origem africana e indígena, que são culturais. Seu *mapa*, não por acaso, percorre o mesmo percurso que traçamos até aqui, ou seja, parte da zona do conflito com o Paraguai, passa por Minas e Bahia, chegando ao norte. Podemos ler em espanhol e, às vezes, em português: “ganado”, “oro”, “madera”, “cacao”, “hierro”, “diamantes”, “azucar”, “côco”, “guaraná”, “tabaco”, “café”, e podemos, também, localizar o “Río Paraguay”, o “Rio São Francisco”, o “Amazonas” e o “Oceano Atlântico”. Numa espécie de operação tautológica, através da redundância, o artista superpõe palavras e ilustrações, notadamente com um sentido único, umas sublinhando e potencializando as outras.

Todavia, o que mais chama a atenção neste trabalho é o papel desempenhado por Carybé. Procurando bem, olhando com cuidado, vamos encontrá-lo, em figura e em assinatura, instalado na parte inferior esquerda do mapa, ao lado dos pontos cardeais, num campo de pastagem, contemplando o céu. A figurinha, com a qual o artista representa a si próprio, está deitada, de pés descalços, com calça e camisa arremangadas, com as mãos servindo de travesseiro, descansadas atrás da cabeça.

O homenzinho tem uma perna cruzada, passando sobre o joelho da outra, numa posição que sugere bem-estar e relaxamento. Mais que isso: de costas para a terra e

dirigindo o olhar para o céu, está numa situação de afastamento<sup>19</sup>, ainda que, por fazer parte da ilustração, incorpore-se a ela como um dos elementos que a compõem, ou seja, torne-se membro da comunidade retratada.

Analisando as demais figuras: garimpeiros, cantadores, rendeira, trabalhadores das plantações de coca, seringueiros, jangadeiros, todas desenhadas a partir do seu trabalho, percebemos o contraste entre a posição do artista e a delas. Os índios de tribos diversas, “aymorés” e “nhambiquaras”, as formas do imaginário popular como o saci-pererê, o boto, “el duende”, o lobisomem, “la caipora”, as yaras, bem como os iaôs da Bahia e a “Iemanjá” que se banha nas águas do Atlântico, também são representados sob o signo do movimento. Nos rios e lagos navegam jangadas, barcos, balsas, botes. Cantam pássaros nas árvores e pessoas dançam ao som de “la galopa”, do samba, do bumba-meu-boi, do batuque. A terra, ocupada por homens, animais e plantas, é cruzada por atividades e sons incessantes que igualam todas as etnias, que fazem os “Matacos” do sul irmãos dos “Chavantes” do norte. A odisséia integradora empreendida por Macunaíma acabou dando seus frutos e, novamente, eis o distanciamento intelectual do artista que “assiste” a vida passando como uma seqüência de cenas nas quais ele não pode (e nem quer mais) interferir.

Propositalmente, aproximamos Carybé e Mário de Andrade, o *mapa da guerra e Macunaíma*. Arriscamos a afirmar, até, que a ilustração é uma espécie de “elaboração prévia” das que seriam anexadas à tradução, para o espanhol, da rapsódia mário-andradina. O projeto, no entanto, esbarra na burocracia estatal e, em carta enviada a Portinari, de 6 de abril de 1944, o escritor comenta:

---

<sup>19</sup> A imagem do artista, ao assimilar uma posição contemplativa, remete-nos à conhecida gravura em metal de Mário de Andrade - *na rede* - feita por Lasar Segall, coleção Instituto de Estudos Brasileiros, in **Brasil 1º. tempo modernista 1917/29**, Documentação, USP.

Quanto ao caso da Argentina está no ar e fica comprido explicar por carta. Quando estivermos juntos lhe contarei o caso como está, em suspenso, sem nada resolvido. Ou si se resolver antes, lhe comunicarei o que houver. A respeito de Argentina, sabe o que me sucedeu? Quiseram publicar lá uma tradução do “Macunaíma” ilustrada pelo Carybé, mandaram ela pra eu aprovar. Mas a tradução foi pegada no aeroporto pela censura daqui, que ficou com ela vários dias e depois julgando-se incompetente pra decidir si o livro é contra o Estado Novo, ou coisa parecida, mandou os originais pra Censura aí do Rio! E até agora não se deu solução ao caso e nem sei onde pára a tradução! É incrível.<sup>20</sup>

Annateresa Fabris, em nota, esclarece melhor as coisas:

A idéia de traduzir *Macunaíma* para o espanhol é de Carybé que, na época, residia em Buenos Aires. Ao mesmo tempo executa 43 desenhos em bico-de-pena, que deveriam constituir as ilustrações do livro, que não chega a ser publicado na Argentina. O trâmite entre Carybé e Mário de Andrade é Newton Freitas, que encaminhava ao escritor os trechos traduzidos para revisão e comentários. Da carta a Newton Freitas, de 16 de abril de 1944, constam maiores dados sobre a censura postal do Estado Novo: a tradução e os desenhos originais de Carybé haviam sido apreendidos e enviados ao Rio de Janeiro, pois o chefe da censura de São Paulo não conseguia determinar se *Macunaíma*, publicado antes da Revolução de 1930, podia ser considerado “apenas um romance poético”. Mário de Andrade entrega o caso à Sociedade dos Escritores Brasileiros para tentar conseguir, pelo menos, a devolução do material à Argentina. Em junho, a questão se resolve, como se depreende da carta do dia 9, igualmente endereçada a Newton Freitas. De posse dos desenhos de Carybé, Mário de Andrade define-os “uma delícia”, chega a imaginar como seriam se pudessem ser coloridos, declara-os “aprovadíssimos”. Um julgamento mais completo sobre o trabalho de Carybé é dado na carta de 9 de outubro, em que o poeta afirma: *Gostei muito sim dos desenhos dele. Têm alguns então, a maioria, os de página inteira, feitos de um tecido cerrado de linhas que são uma verdadeira delícia plástica, estupendos. E também do caráter, da caracterização dos tipos e personagens colaborantes, que é muito divertido, ótima fantasia, otimamente coincidentes com o espírito do livro. Não duvido mesmo de chamar certas páginas inteiras, principalmente das que incluem matos, como magistrats. Só gosto mesmo, pra ser franco e amigo como sou, de algumas das ilustrações em que entram figuras nuas, de corpo inteiro e grande (no desenho), em que os corpos me parecem menos sentidos sexualmente e as linhas curtas e mais espaçadas nos sombreados um pouco duras. Mas estas são pouquíssimas, duas ou três creio, e em nada prejudicam o conjunto que é excelente. Por favor diga isto ao Carybé e que aprovo inteiramente os desenhos.*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> ANDRADE, Mário de. **Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari**. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas, Mercado de Letras-Autores Associados/Projeto Portinari, 1995, p.133.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.134. A correspondência de Mário de Andrade com Newton Freitas está reproduzida na **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, no. 17, 1975, pp. 111, 113, 117. Atualmente, estas cartas estão sendo compiladas e organizadas por Raúl Antelo, para a edição da correspondência entre Mário de Andrade e Newton Freitas (Edusp/IEB, no prelo).

O que fica evidente nesses comentários, é o caráter cerceador da política estadonovista que vigia implacavelmente as produções intelectuais, não deixando escapar nem mesmo o trabalho de um artista que, na verdade, está comprometido, desde 1936, com o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN), um órgão institucional. Muito do desencanto de final de vida, que Mário desenvolve na poesia militante de **O carro da miséria** e **Lira Paulistana**, publicações póstumas, de 1946, deve ter se originado desta tensão não prevista, ainda que óbvia, entre o “projeto de nação” proposto e inaugurado pelas vanguardas e sua adequação, poucos anos depois, a uma prática política redutora e anti-democrática.<sup>22</sup>

Voltando à questão das ilustrações de Carybé para **Macunaíma**, eis o desfecho do caso:

Diante da não-publicação do livro na Argentina, a edição ilustrada de *Macunaíma* é proposta à editora Martins, que não a aceita por contrariar seu princípio de divulgar textos sem imagens. Em 1957, graças ao interesse de Raymundo de Castro Maia, as ilustrações de Carybé são integradas na edição de luxo de *Macunaíma*, lançada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, com sede no Rio de Janeiro. Em 1979, para comemorar o quinquagésimo aniversário do livro, é editado *Macunaíma: Ilustrações do Mundo do Herói sem Nenhum Caráter* (Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP), em que os desenhos de Carybé são acompanhados de um texto explicativo de Antônio Bento.<sup>23</sup>

Com esta digressão, pretendemos fazer mais do que simplesmente demonstrar a relação existente entre os dois artistas. Tentamos expor, de maneira contundente, a reviravolta modernista, traída em sua própria prática. A estes “guerreiros” vencidos, restou uma perspectiva de engajamento, que se definiu pós-

<sup>22</sup> A redemocratização do país inicia-se com a deposição de Getúlio Vargas, em 1945, no mesmo ano da morte de Mário de Andrade.

<sup>23</sup> ANDRADE, Mário de. Op. cit. p.135.

45, ou uma fuga estratégica para o intimismo subjetivista: formas distintas de diluição pós-vanguardista da grande guerra inicial.

Pouco alentador é, também, o caminho dos que não buscaram a acomodação. Ainda que suas propostas permaneçam, como possibilidades desterritorializadas de ação, muito se perdeu com as novas perspectivas globalizantes e com a instauração de uma outra guerra, a do mercado cultural, que submete a todos a uma única e inexorável lei: a da circulação econômica. O Mercosul talvez possa representar bem esse devir nada cortês que caracteriza a pós-modernidade sul-americana.

Não gostaríamos, entretanto, de acabar este trabalho tão esvaziados e esgotados. Todo gasto, como sabemos, pressupõe uma reserva. Observando melhor o distanciamento bucólico de Carybé, que ouve, enlevado, nos campos sul-americanos os “sons do mundo do trabalho”, lembramos das considerações finais de um artigo de José Miguel Wisnik, a respeito da música popular brasileira:

Durante o Estado novo, o samba, que tradicionalmente sustentava a apologia da boêmia e do ócio malandro, dialoga ambigualmente com o poder, aquiescendo muitas vezes no elogio da ordem e do trabalho. ganhando nessa época o tom eloqüente do samba-exaltação, ele proclama o Brasil como usina do mundo, faiscante forja de aço do futuro, segundo um *ethos* heróico pouco comum em sua história. E é somente esse clima que torna passível de sentido essa pérola do pleonasma e da tautologia, incrustada na apoteose de Ari Barroso: entendido como uma enorme oficina que “trabalha cantando feliz”, *esse coqueiro que dá coco* é finalmente o Brasil. Nem bem caiu a ditadura, no entanto, e em dezembro de 1945 saía o samba de Almeidinha, grande sucesso no carnaval do ano seguinte:

*Eu trabalhei como um louco  
Até fiz calo na mão  
O meu patrão ficou rico  
E eu pobre sem tostão*

*Foi por isso que agora  
Eu mudei de opinião  
Trabalhar, eu não, eu não  
Trabalhar, eu não, eu não  
Trabalhar, eu não, eu não.*<sup>24</sup>

Já que, neste final de século, estamos mais para o samba que para as palavras de ordem, deixamos, então, a prática ambígua da voz popular, aliada à metafórica imagem do boêmio, congelada no final da década de 40, encerrar este estudo que, do contrário, limitar-se-ia a repetir um surrado bordão da militância, ao tentar, heroicamente, resgatar a pulsão poético-guerreira que ainda resta em algum lugar - *a luta continua*, afinal.

---

<sup>24</sup> WISNIK, José Miguel. *Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In. **Música - O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 190. Este livro divide-se em dois ensaios: o de José Miguel Wisnik, já citado e o de Enio Squeff intitulado *Música - Reflexões sobre um mesmo tema*.

## 7. ANTOLOGIA DA GUERRA

### 7.1. “Tres leyendas aborígenes en versiones de Alejandro Schulz Solari - Xul Solar”

#### CUENTO DEL AMAZONAS

El cangrejo mandó sus ojos al lago mar. Dijo: “ Vayan hasta la orilla de lago mar, mis ojos, vayan, vayan, vayan!” Los ojos se fueron. El se quedó sin ojos. Entonces dijo: “ Ah, se han ido mis ojos! Ahora los voy a llamar”. Entonces dijo: “ Vengan de la orilla del lago mar, mis ojos, vengan, vengan, vengan!” Entonces volvieron los ojos.

Mientras tanto, un jaguar acechaba. Dijo el cangrejo: “ Ah, ahí vienen mis ojos!” Luego dijo: “Ahora mando mis ojos otra vez”. En cuanto dijo esto, saltó el jaguar tras él y lo asustó. “ Eh!”, le preguntó: “ qué dices ahí, cuñado?” El cangrejo contestó: “Mando mis ojos al lago mar”. Ahí dijo el jaguar: “Manda mis ojos al lago mar. Manda mis ojos cuñado”. El cangrejo contestó: “No, el tata de las tarariras se acerca y se los tragará”. El jaguar dijo: “Sí, pues, quiero que los mandes”. Y contestó el cangrejo: “ Bueno, quedate quieto!” Después dijo: “ Vayan hasta la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vayan, vayan, vayan!” Entonces se fueron los ojos del jaguar, y quedaron sólo los agujeros. Ahí se asustó el jaguar y dijo: “ Llamad mis ojos, cuñado!” El cangrejo dijo: “ Vengan de la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vengan, vengan, vengan!” Y los ojos volvieron. El jaguar dijo: “ Lo has hecho bien, cuñado! Mándalos otra vez”. El cangrejo contestó: “No, tata tararira está ya muy cerca”. El jaguar dijo: “ Sí, pues, mándalos otra vez, otra vez nomás!”

Y los dos ojos de lo jaguar se fueron. Tata tararira agarró los ojos y se los tragó. El jaguar quedó ciego y dijo: “ Llama mis ojos, cuñado!” El cangrejo llamó los ojos del jaguar: “ Vengan de la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vengan, vengan, vengan!” Pero los ojos no volvieron. Tata tararira los había tragado. Entonces dijo el cangrejo al jaguar: “ Has visto cuñado? Tata tararira los tragó”. El jaguar se enojó, porque sus ojos no volvían. Le dijo al cangrejo: “ Ahora te devoro!” Cuando el jaguar se alzó para agarrarlo, el cangrejo saltó al agua y se escondió bajo una hoja de bacaba. El jaguar agarraba troncos y ramas, creyendo agarrar al cangrejo. A éste le quedó pegada en la espalda la hoja de bacaba hasta el día de hoy. El cangrejo se fue y se transformó en el cangrejo como es ahora.

El jaguar iba sin rumbo por la selva, sin ojos, sin saber por dónde iba. Se sentó en medio de la selva. Ahí lo encontró el cóndor y le preguntó: “ Qué haces ahí, cuñado?” El jaguar contestó: “No hago nada. El cangrejo mandó mis ojos al lago mar. Tata tararira se los tragó”. Le pidió al cóndor que le pusiera otros ojos. Este dijo: “ Bueno, quédate ahí! Voy a buscar leche del árbol yatahí”.

El cóndor se fue y tardó mucho. Después vino y ordenó al jaguar que se acostara. Entonces encendió la leche y dijo: “Quédate quieto, aguanta el ardor, no digas ay!” Le derramó la leche en las cuencas. El jaguar aguantó el ardor y no dijo ay! El cóndor buscó una ramita y sacó

leche del árbol caicusashimpipo y lavó con ella los ojos del jaguar, que consiguió así ojos lindos y claros. Entonces dijo el cóndor: “Ahora mátame un tapir para comer, en pago de los ojos”. El jaguar mató un tapir en pago de los ojos. Y el cóndor dijo: “Ahora me darás siempre de comer! Cuando mates un ciervo o un tapir me darás una parte”.

Así quedó hasta el día de hoy. El jaguar caza para que coma el cóndor.  
El jaguar se fue con ojos claros.

### **LA CADENA DE FLECHAS**

(cuento de los guarayús des este boliviano)

Abaangui, el abuelo de los guarayús, tenían dos hijos. Un día, cada uno de ellos tiró una flecha hasta la bóveda del cielo, donde quedó fija. Después, cada uno tiró otra flecha que entró en la primera, y así siguieron hasta que se formaron dos cadenas de flechas desde el cielo hasta la tierra. Por esas cadenas treparon los hijos de Abaangui hasta el cielo y allí quedaron, transformados en Sol y Luna.

### **LA GRAN SERPIENTE**

(leyenda mosetene, norte de bolivia)

Había una vez un hombre y su mujer, que querían criar manso algún animal. Fueron a la selva, pero no encontraron. Al fin llegaron a un campo, y allí hallaron un gusano, Ñoko, en un yuyo.

“Llevémoslo a casa para criarlo”, dijeron.

Se llevaron el gusano a su casa, hicieron un platito de barro y allí pusieron el bicho.

Luego quisieron darle de comer. Probaron con bananas, pero no las quiso. El gusano creció tanto, que tuvieron que hacer un plato grande para ponerlo. Probaron con todo lo posible, pero no quería comer nada.

He aquí que un día el hombre mató un pájaro. Ñoko no quiso comer nada de él. Pero le dio el hombre el corazón del pájaro, y eso sí lo comió.

Ahora supieron lo que comía el gusano. El hombre mataba pájaros todos los días y le daba los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacerle un plato mucho más grande para ponerlo. El hombre mataba toda clase de animales: pájaros, jabalies, tapires. El gusano comía sólo los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacer un gran botijo para ponerlo. El hombre mataba todos los días cuanto animal podía, y el gusano, ya grande como una serpiente, sólo comía los corazones. Creció más aún. Tanto que no podía contenerlo nada, y lo pusieron en el suelo, ante la choza.

Ñoko devoraba siempre, y creció y creció. El hombre cazaba, pero al fin no había más animales. El hombre empezó a cazar hombres y daba los corazones al gusano. Los mataba con un dardo grueso en la mano. Al último había muerto a todos los hombres que vivían en la región.

Tuvo de alejarse hasta una gran aldea, y alla mató muchos hombres, y daba sus corazones a Ñoko. Todos se extrañaban de quién mataba tanta gente. Un día fue el hombre a la aldea para matar gente. Ante una choza estaba una niña. El la mató con un dardo y le sacó el corazón. Esto lo vio el hermano, que estaba en la choza, haciendo flechas: saltó fuera, arrancó el dardo del asesino y lo mató. Los demás hombres vinieron todos y lo llevaron en medio de la plaza de la aldea y lo acribillaron a flechazos.

Después de unos días, como el hombre no llegaba a su casa, su mujer se inquietó. Ñoko estaba hambriento. Ella se preguntaba qué le había sucedido a su hombre, y le dijo al gusano que debía ir en busca de su padre.

Al principio no se movió Ñoko. Pero al fin se alzó. Levantó alta la cabeza y se enderezó hacia el cielo. Cuando la cabeza alcanzó el cielo, estaba la cola aún en tierra.

Cuando salía el sol, empezó a alzarse, y justo al mediodía descendió. Ñoko miró en rededor y vio al hombre en medio de la plaza de la aldea, lleno de flechas.

Ñoko se puso entonces en camino hacia la aldea. Primero se transformó en muchas serpientes de varios colores. En cuanto entraba una serpiente en las casas, las mataban los hombres. En seguida venía otra pero de otro color. Al fin se echó Ñoko alrededor de la aldea, así que nadie podía salir.

Los hombres cubrieron de flechas a la serpiente, hasta no haber más.

Ñoko creció y creció tanto que al fin creció sobre toda la aldea y mató a todos los hombres.

Entonces se transformó en un hombre y despertó al otro hombre que le había criado. Se comieron todos los corazones de los hombres. Ñoko es ahora la Vía Láctea.

## 7.2. Poemas:

### - De Jorge de Lima:

#### ESSA NEGRA FULÔ

“Ora, se deu que chegou  
(isso já faz muito tempo)  
no bangüê dum meu avô  
uma negra bonitinha  
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!

(Era a fala da Sinhá)  
 - Vai forrar a minha cama,  
 pentear os meus cabelos,  
 vem ajudar a tirar  
 a minha roupa Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!  
 Ficou logo pra mucama,  
 para vigiar a Sinhá  
 pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
 (Era a fala da Sinhá)  
 vem me ajudar, ó Fulô,  
 vem abanar o meu corpo  
 que eu estou suada, Fulô!  
 Vem coçar minha cocceira,  
 vem me catar cafuné,  
 vem balançar a minha rêde  
 vem me contar uma história,  
 que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

“Era um dia uma princesa  
 que vivia num castelo  
 que possuía um vestido  
 com os peixinhos do mar.  
 Entrou na perna dum pato  
 saiu na perna dum pinto  
 o Rei-Sinhô me mandou  
 que vos contasse mais cinco.”

Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?  
 Vai botar para dormir  
 êsses meninos, Fulô!  
 “Minha mãe me penteou  
 minha madrasta me enterrou  
 pelos figos da figueira

que o sabiá beliscou.”

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Fulô? Ó Fulô?

( Era a fala da Sinhá  
chamando a negra Fulô.)  
Cadê meu frasco de cheiro  
que teu Sinhô me mandou?

- Ah! foi você que roubou!  
Ah! foi você que roubou!

O Sinhô foi ver a negra  
levar couro do feitor.  
A negra tirou a roupa.  
O Sinhô disse: Fulô!  
(A vista se escureceu  
que nem a negra Fulô.)

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?

Cadê meu lenço de rendas  
cadê meu cinto, meu broche,  
cadê meu terço de ouro  
que teu Sinhô me mandou?  
Ah! foi você que roubou.  
Ah! foi você que roubou.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar  
Sozinho a negra Fulô.  
A negra tirou a saia  
e tirou o cabeção,  
de dentro dele pulou  
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?

Cadê, cadê teu Sinhô

que nosso Senhor me mandou?  
 Ah! foi você que roubou,  
 foi você, negra Fulô?

Essa negra Fulô!”

### XANGÔ

Na noite, aziaga, na noite sem fim,  
 quibundos, cafuzos, cabindas, mazombos  
 mandingam xangô.

Oxum! Oxalá. Ô! Ê!

Dois feios calungas - Taió e Oxalá rodeados de contas,  
 contas, contas, contas, contas.

No centro o Oxum!

Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Na noite aziaga, na noite sem fim  
 cabindas, mulatos, quibundos, cafuzos,  
 aos tombos, gemendo, cantando, rodando.  
 Senhor do Bonfim! Senhor do Bonfim!

Oxum! Oxalá! Ô! Ê!

Sinhô e Sinhá num mês ou dois mês se há de casá!  
 Mano e Mana! Credo manco!

No centro o Oxum.

Que dois bonequinhos na rêde tão bamba

Ioiô e Iaiá!

Minhas almas  
 santas benditas  
 aquelas são  
 do mesmo Senhor;  
 tôdas duas  
 tôdas três  
 tôdas seis  
 e tôdas nove!

Santo Onofre,  
 São Gurdim,  
 São pagão,  
 Anjo Custódio,  
 Monserrate,  
 Amém,  
 Oxum!

Na noite aziaga, na noite sem fim  
 recende o fartum. Recende o fartum.  
 Senhor do bonfim! Senhor do Bonfim!  
 Oxum! Ô! Ê!

Redobram o tantã, incensam maconha!  
 Sorri Oxalá!  
 E a preta mais nova com as pernas tremendo,  
 no crânio um zunzum,  
 no ventre um chamego  
 de cabra no cio... Ê! Ê!

Meu São mangangá  
 Caculo  
 Pitomba  
 Gambá-marundu  
 Gurdim  
 Santo onofre  
 Custódio  
 Ogum.

Minhas almas  
 santas benditas  
 aquelas são  
 do mesmo Senhor  
 tôdas duas  
 tôdas três  
 tôdas nove  
 o mal seja nela  
 casado com ele.  
 São marcos, S. Manços  
 com o signo-de-salomão  
 com Ogum-Chila na mão  
 com três cruzeiros no surrão  
 S. Cosme! S. Damião!  
 Credo  
 Oxum-Nila  
 Amém.

- De Ascenso Ferreira:

### BRANQUINHA

“Branquinha”,  
 “Branquinha”,

é suco de cana  
 pouquinho - é rainha,  
 muitão - é tirana...

- “Adeus, mamãe de Loanda!”  
 - “Adeus, meu filho Nogueira!”  
 O que tu viste na feira?  
 - Cair dez de cada banda...  
 Simeão por terra bebo,  
 Rafael no chão deitado...  
 Minha mãe, venha mais branda  
 que em jejum eu te arrecebo...”

“Branquinha”,  
 “Branquinha”,  
 é suco de cana  
 pouquinho - é rainha,  
 muitão - é tirana...

Um dos meus ascendentes mais notáveis,  
 senhor de muitas terras e escravos,  
 no Brejo da Madre de Deus,  
 depois do sacrificio da missa  
 que o capelão santamente rezava,  
 tomava uma lapada boa de “branquinha”,  
 dava garra de uma espada  
 que pesava bem dez quilos  
 e gritava, entusiasmado,  
 para os negros e para os bois:  
 “Quem não acreditar em Nosso Senhor Jesus Cristo, apareça!”

“Branquinha”,  
 “Branquinha”,  
 é suco de cana  
 pouquinho - é rainha,  
 muitão - é tirana...

“Suco de cana caiana  
 passado no alambique  
 pode sê qui prejudique  
 mas bebo toda sumana”.

- “Adeus, mamãe de Loanda!”  
 - “Adeus, meu filho Nogueira!”

- Os revoltosos de 1817  
 riscaram vinho da mesa que era português!  
 - João Carço comia cobra verde,  
 triscando a bicha viva nos dentes  
 e engulindo os pedaços com cachaça!

Zé Fogueteiro de Palmares,  
um dia, estando riscado,  
estorou uma bomba de dinamite na mão!...

Seu Zuza de Pasto Grande  
trepou-se, já meio vesgo  
em cima de dois caçoás  
e disse que estava voando de aeroplano!

Minha avó dizia  
que a vó dela dizia  
ter sido a “branquinha”  
quem gritou a República de Olinda!

- “Adeus, mamãe de Loanda!”  
- “Adeus, meu filho Nogueira!”

Contam os veteranos do Paraguai  
que rasgavam no dente o cartucho,  
misturavam pólvora com aguardente,  
passavam a mistura no bucho  
e depois iam brigar...

“Em jejum eu te arrecebo  
cuma xarope dos bebo...  
Tu puxas, eu arrepuxo,  
bates comigo no chão,  
bato contigo no bucho...”

- “Adeus, mamãe de Loanda!”  
- “Adeus, meu filho Nogueira!”

### O SAMBA

Os leques das bananeiras tomaram formas humanas  
e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,  
Olha o macaco saruá...”

Mas, pouco a pouco, se vão transformando  
em saltos de cabrito alegres, a brincar:

“Lá no meu sertão,  
tem muita quixaba,  
que é cumê de caba  
também de cristão...”

E agora lembram asas de gavião  
adejando, trêmulas, no ar:

“Penera as asas, gavião,  
penera as asas, gavião,  
penera as asas, gavião,  
vai penerar...”

Porém, a vertigem chegou!  
Chegaram os ímpetos da ventania;  
domina a imagem dos pés-de-vento do sertão...

E a dança, de súbito, mudou:  
É como a roca da rendeira quando fia  
o fino fio do algodão...

E os corpos são  
como êsses grandes parafusos de poeira  
que o vento levanta furioso no ar...

É o parafuso do samba  
cheio das voltas todas que a cantiga dá:

“Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro  
olha o Bambo-do-bambu-bambá...  
Olha o Bambo-do-bambo-bambu-bambeiro,  
do bambo-bambu-bambeiro,  
do bambo-bambu-bambá...”

Mas a ventania passou!

O parafuso, também, já não gira vertiginoso pelo ar...

Os leques das bananeiras, de nôvo tomaram formas humanas  
e andam na sala, lentos, a abanar:

“Olha o macaco saruê,  
olha o macaco saruá...”

**- De Ronald de Carvalho:**

### **ADVERTÊNCIA**

Europeu!

Nos tabuleiros de xadrez da tua aldeia,

na tua casa de madeira, pequenina, coberta de hera,

na tua casa de pinhões e beirões, vigiada por filas de cercas  
paralelas, com trepadeiras molles balançando e florindo;

na tua sala de jantar, junto do fogão de azulejos, cheirando  
a resina de pinheiros e faia,

na tua sala de jantar, em que os teus avós leram a Bíblia e  
discutiram casamentos, colheitas e enterros,

entre as tuas arcas bojudas e pretas, com lãs felpudas e linhos  
encardidos, collares, gravuras, papeis graves e moedas  
roubadas ao inutil maravilhoso;

deante do teu riacho, mais antigo que as Cruzadas, desse teu  
riacho serviçal, que engorda trutas e carpas;

Europeu!

Em frente da tua paisagem, dessa tua paisagem com estradas,  
quintalejos, campanários e burgos, que cabe toda na bola  
de vidro do teu jardim;

deante dessas tuas arvores que conheces pelo nome - o car-  
valho do açude, o choupo do ferreiro, a tilia da ponte -  
que conheces pelo nome como os teus cães, os teus ju-  
mentos e as tuas vaccas;

Europeu! Filho da obediencia, da economia e do bom-senso,  
tu não sabes o que é ser Americano!

Ah! os tumultos do nosso sangue temperado em saltos e dis-  
paradas sobre pampas, savanas, planaltos, caatingas onde  
estouram boiadas tontas, onde estouram batuques de cas-  
cos, tropel de patas, torvelinho de chifres!

Alegria virgem das voltas que o laço dá na coxilha verde,

alegria virgem de rios-mares, enxurradas, planicies cosmicas,  
picos e grimpas, terras livres, ares livres, florestas sem  
lei!

Alegria de inventar, de descobrir, de correr!

Alegria de criar o caminho com a planta do pé!

Europeu!

Nessa maré de massas informes, onde as raças e as línguas  
se dissolvem,

o nosso espírito áspero e ingenuo fluctua sobre as cousas,

sobre todas as cousas divinamente rudes, onde boia a luz selvagem do dia americano!

## **BRASIL**

*a Fernando Haroldo*

Nesta hora de sol puro

palmas paradas

pedras pollidas

claridades

faiscas

scintillações

Eu ouço o canto enorme do Brasil!

Eu ouço o tropel dos cavallos de Iguassú correndo na ponta das rochas nuas, empinando-se no ar molhado, batendo com as patas de agua na manhã de bolhas e pingos verdes;

Eu ouço a tua grave melodia, a tua barbara e grave melodia, Amazonas, a melodia da tua onda lenta de oleo espesso, que se avoluma e se avoluma, lambe o barro das barrancas, morde raizes, puxa ilhas e empurra o oceano molle como um touro picado de farpas, varas, galhos e folhagens;

Eu ouço a terra que estala no ventre quente do nordeste, a terra que ferve na planta do pé de bronze do cangaceiro, a terra que se esborôa e rola em surdas bolas pelas estradas de Joazeiro, e quebra-se em crostas seccas, esturricadas no Crato chato;

Eu ouço o chiar das caatingas - trilos, pios, pipios, trinos, assobios, zumbidos, bicos que picam, bordões que resôam retesos, tympanos que vibram limpidos, papos que esfufam, asas que zinem, zinem, rezinem, cris-cris, cicios, scismas, scismas longas, langues - caatingas debaixo do céu!

Eu ouço os arroios que riem, pulando na garupa dos dourados gulosos, mexendo com os bagres no limo das luras e das locas;

Eu ouço as moendas espremendo cannas, o glu-glu do mel es-

correndo nas tachas, o tinir das tigelinhas nas seringueiras;

e machados que disparam caminhos.  
E serras que toram troncos,  
e matilhas de “Corta-Vento”, “Rompe-Ferro”, “Faíscas” e  
“Tubarões” acuando sussuaranas e maçarocas,

e mangues borbulhando na luz,  
e caitetús tatalando as queixadas para os jacarés que dormem  
no tejuco morno dos igapós...

Eu ouço todo o Brasil cantando, zumbindo, gritando, vociferando!

Rêdes que se balançam,  
sereias que apitam,  
usinas que rangem, martelam, arfam, estridulam, ululam e  
roncam,

tubos que explodem,  
guindastes que giram,  
rodas que batem,  
trilhos que trepidam,  
rumor de coxilhas e planaltos, campainhas, relinchos, aboiados  
e mugidos,

repiques de sinos, estouro de foguetes, Ouro-Preto, Bahia,  
Congonhas, Sabará,

vaias de Bolsas empinando numeros como papagaios,  
tumulto de ruas que saracoteiam sob arranhacéus,  
vozes de todas as raças que a maresia dos portos joga no sertão!

Nesta hora de sol puro eu ouço o Brasil

Todas as tuas conversas, patria morena, correm pelo ar...

a conversa dos fazendeiros nos cafezaes,  
a conversa dos mineiros nas galerias de ouro,  
a conversa dos operarios nos fornos de aço,  
a conversa dos garimpeiros, peneirando as bateas,  
a conversa dos coroneis nas varandas das roças...

Mas o que eu ouço, antes de tudo, nesta hora de sol puro  
palmas paradas  
pedras pollidas  
claridades  
brilhos  
faíscas  
scintillações

é o canto dos teus berços, Brasil, de todos esses teus berços,  
onde dorme, com a boca escorrendo leite, moreno, con-  
fiante,

o homem de amanhã!

### **ENTRE BUENOS AIRES E MENDOZA**

*A Agrippino Grieco*

Eu vi o pampa!

O pampa claro de aços e metaes, luzindo todo  
nos raios limpos dos arados,  
nas rodas lentas dos tractores,  
nos trilhos brunidos, que disparam, rectos, debaixo do céu!

Eu vi a manhã do pampa,  
com filas negras de caminhões rolando pelos trigaes,  
num leve rumor de klaxons, relinchos, mugidos, apitos,  
assobios e ladridos;

Eu vi a luz da aurora, pulando agil na cobertura de zinco  
dos longos frigorificos rectangulares,

escorrendo pelas vigas de ferro dos matadouros lavados pelo  
orvalho,

chispando nas claraboias dos armazens de xarque;

Eu vi as árvores do pampa, magras e compridas, jogando,  
umas para as outras, fios e fios telegraphicos;  
Eu vi as estradas do pampa, cheias de automoveis e loco-  
motivas,

de machinas compressoras,  
tubos, turbinas, chaminés e caldeiras!

Eu vi calabrezes, genovezes, florentinos, syracusanos de  
calças de velludo, debulhando espigas;

Eu vi agronomos experimentando nitratos,  
estancieiros pesados dirigindo Fords,  
barracas de lona abafando vozes de todos os dialectos ita-  
lianos...

Eu não vi nem um payador.

Eu não vi nem um crioulo vestido de couro.  
 Eu não vi a sombra de Facundo, nem o punhal de Facundo,  
 nem o cavallo de Facundo varando os silencias do ar...

Eu vi o pampa!

O pampa claro de aços e metaes,  
 luzindo todo  
 nos raios limpos dos arados,  
 nas rodas lentas dos tractores,  
 nos trilhos brunidos, que disparam, rectos, debaixo do céu!

- De Oliverio Girondo:

### RÍO DE JANEIRO

La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórvido.

Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

El "Pan de Azúcar" basta para almibarar toda la bahía...  
 El "Pan de Azúcar" y su alambre carril, que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de los otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan el arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.

## REBELIÓN DE VOCABLOS

De pronto, sin motivo:  
 graznido, palaciego,  
 cejijunto, microbio,  
 padrenuestro, dicterio;  
 seguidos de: incoloro,  
 bisiesto, tegumento,  
 ecuestre, Marco Polo,  
 patizambo, complejo;  
 en pos de: somormujo,  
 padrillo, reincidente,  
 herbívoro, profuso,  
 ambidientro, relieve;  
 rodeados de: Afrodita,  
 núbil, huevo, ocarina,  
 incruento, rechupete,  
 diametral, pelo fuente;  
 en medio de: pañales,  
 Flavio Lacio, penates,  
 toronjil, nigromante,  
 semibreve, sevicia;  
 entre: cuervo, cornisa,  
 imberbe, garabato,  
 parásito, almenado,

tarambana, equilátero;  
 en torno de: nefando,  
 hierofante, guayabo,  
 esperpento, cofrade,  
 espiral, mendicante;  
 mientras llegan: incólume,  
 falaz, ritmo, pegote,  
 criptodonte, resabio,  
 fuego fatuo, archivado;  
 y se acercan: macabra,  
 cornamusa, heresiarca,  
 sabandija, señuelo,  
 artilugio, epiceno;  
 en el mismo momento  
 que castálico, envase,  
 llama sexo, estertóreo,  
 zodizcal, disparate;  
 junto a sierpe... no quiero!  
 Me resisto. Me niego.  
 Los que sigan viniendo  
 han de quedar-se adentro.

- De Raul Bopp:

### FAVELA

Meio-dia  
O morro coxo cochila  
O sol resvala devagarzinho pela rua  
torcida como uma costela

Aquela casa de janelas com dor-de-dente  
amarrou um coqueiro do lado

Um pé de meia faz exercícios no arame

Vizinha da frente grita no quintal:  
- João! Ó João!

Bananeira botou as tetas do lado de fora  
Mamoeiros estão de papo inchado

Negra acocorou-se a um canto do terreiro  
Pôs as galinhas em escândalo

Lá embaixo  
passa um trem de subúrbio riscando fumaça

À porta da venda  
negro bocejou como um túnel

### FAVELA (n.º. 2)

As janelas dos fundos se reuniram  
para ver o trem que vinha de São Paulo

A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça

Correu um ventinho levanta-a-saia  
Seu Manuel acocorou-se à porta da venda  
para palitar os dentes

A favela caiu na modorra

Passou a negrinha catonga  
se rebolando toda

*Nesta rua cabe um rancho  
e neste rancho você*

Um sordado de cavalaria brincou de puxar conversa:  
- Onde tu vai fulorzinha?  
cinturinha piquininha  
Seu Manuel fechou a cara

Sordado arregaçou os dentes na risada  
e cuspiu grosso  
Resmungou baixinho:  
- Não se meta...

#### **FORTE DE COIMBRA**

O ataque começou ao clarear do dia  
*Peu-peu*  
*Pepe-peu*

A artilharia fêz uma brecha no muro.  
Balas assobiavam  
Os feridos gemiam no hospital de sangue

A certa altura  
faltou água na trincheira  
Fêz-se então um pedido de cessar fogo

Quando subiu a imagem da santa na seteira  
tocou a banda de música

Ajoelharam-se os paraguaios

Abriu-se o portão de ferro  
Aninha Cangalha e Maria Fuzil  
saíram, com baldes, buscar água do rio

Quando elas voltaram  
o clarim deu sinal de recomeçar o tiroteio:  
*Peu*  
*Peré-pepeu*

.....  
Isso é que é guerra!

## BUENA DICHA GEOGRÁFICA

- Vem cá Brasil Deixe eu ler a sua mão menino  
Ponha agora um tostão para Buena-dicha:

Repare êsse traço forte  
que cruza a mão de lado a lado  
Pois é a linha da Vida É o Amazonas  
Nunca lê há de faltar nada  
quando você quiser ficar rico

Esta curva é o São Francisco A linha da Inteligência  
Já deu Rui Barbosa...

E êsse risquinho em cruz do lado esquerdo?  
- Não faça caso É o Iguaçu  
Um sinal de contrariedade em seus amôres  
Você está na época da puberdade menino

- Ponha agora outro níquel para dar sorte  
Vou lê contar uma coisa boa:

- Você está vendo êsse risco fundo  
que atravessa a mão de baixo para cima?  
É a linha do Coração  
Você ainda há de ser muito feliz menino  
Essa linha... é a marcha da coluna Prestes

- De Murilo Mendes:

## TANGO DE SOLANO LÓPEZ

Jô estava en el cabaré,  
No hacía mal a ninguém.  
Até pensaba em mi madre,  
Tres muchachos me pegáron  
Pelas orelhas, bandidos,  
Macaquitos vão na frente  
Batendo o rabo, guinchando,  
Jô não consigo pegáos,  
A guerra me declaráron,  
Perdi milhares de heróis,  
A guerra era contra mi,  
Atras daqueles heróis  
Só procuravam a mi;

Telegrafei para Londres,  
 Precisava desse apoio  
 Para ser imperador,  
 Não só me pegam na orelha,  
 As orelhas me cortaram,  
 Mas meu rincão defendi;  
 Em castigo de mis farras  
 Ao Brasil deixé a orelha  
 Em testamento, olaré;  
 Mas deixei ao Paraguai  
 Mi amante corazón.

### MARCHA EM RETIRADA

Os homens caminham no escuro do mato,  
 Os homens caminham debaixo do fogo,  
 Ninguém sabe ao certo de onde ele vem.  
 Nem ao menos conhecem o trilho do mato;  
 Facão vai cortando cipós, samambaias,  
 Os homens não enxergam no escuro do mato,  
 Mas o fogo enxerga, os homens persegue.

Mergulham, coitados, nos pântanos largos,  
 Comendo ervas podres, já nus, sem ação.  
 O fogo inimigo não pára um instante.  
 Ao menos um instante não olham pra trás  
 Não enxergam o inimigo, têm falta de ar.  
 Taquaras enormes brotaram do chão,  
 A carne dos homens maltratam, sem dó.  
 Nem podem se olhar, fumaça não deixa.  
 A praga pior espera-os num canto,  
 O cólera-morbus ataca a coluna,  
 Subiu para cima, desceu para baixo,  
 O cólera-morbus com a força acabou  
 Da parte mais firme da altiva coluna,  
 O cólera-morbus é amigo de López.  
 Enquanto ele ataca, o amigo descansa,  
 - O cólera-morbus piedade não tem -,  
 Então a coluna a folga aproveita,  
 Deixou atrás dela um troço de doentes  
 Pra ir tapeando o cólera-morbus,  
 Depois a coluna pra casa voltou.

## A BOCA DE MARCÍLIO DIAS

Esta guerra não acaba,  
 Tem tanto combate, tanto,  
 Que se custa a decorar:  
 Ai! Que será desta guerra  
 Se acabarem com a folhinha?  
 Quem lembra de tantos nomes?  
 Vejam, o almirante Barroso  
 Lá na praia do Flamengo  
 Tira hoje, eternamente,  
 Uma bruta barretada  
 Sem ninguém lhe responder.

Em todo o caso resumo  
 As qualidades, defeitos  
 De tantos heróis barbudos,  
 De Osório, Tamandaré.  
 Cada um cumpriu seu dever,  
 Conforme Nelson Pediu.

Resisti até o final,  
 Tive duas mãos no começo,  
 No meio tive uma só,  
 Não tive nenhuma no fim:  
 Mas combatia com os pés,  
 Com a cabeça, com a boca;  
 Até agora combato,  
 O meu fantasma combate  
 Na proa dos couraçados...  
 Minha boca Não morreu,  
 Pois dá gritos de canhão;  
 Nas noites de tempestade  
 O marinheiro anuncia:  
 - Luta o mar, bravo, zangado,  
 Coitado de meu navio -,  
 Vocês se enganam, sou eu.

## CANÇÃO DO SOLDADO

Eu sou a guarda da pátria.  
 Sou amado pela pátria.  
 Mas não correspondo não.  
 Tenho um rabicho febril  
 Pela bandeira auriverde.

Se as cores desta bandeira  
 Não fossem tão bonitinhas  
 Eu não teria coragem.  
 O meu kaki é bem feitinho;  
 No alto do meu bonet  
 A glória se empoleirou,  
 Não há meio de sair.  
 Eu quero paz e mais paz,  
 Quero acertar na centena,  
 Me espalhar no carnaval.  
 Não quero fazer exercício,  
 Senão o estrangeiro pensa  
 Que a gente está ameaçando,  
 Declara guerra ao Brasil.  
 Quero paz a vida inteira,  
 A guerra produz a dor,  
 Dor de barriga e outras mais.  
 Quero paz e quero amor.  
 Chega dia de parada  
 Já estou caindo de sono  
 No fim de duzentos metros:  
 Fico olhando pras mulatas,  
 Esqueci, saí da linha,  
 Felizmente não faz mal,  
 O major também saiu.  
 Se algum dia a pátria amada  
 Precisar de meus serviços,  
 Trepou lá em cima do morro  
 Carregando os meus valores  
 - A minha boa espingarda  
 e um vidro de parati  
 Ou me esconde na floresta;  
 O estrangeiro não descobre,  
 Desanimou, foi-se embora.  
 E a paz reinou outra vez  
 Em nosso gentil Brasil  
 Que Deus tenha sempre em paz.

**- De Manuel Bandeira:**

### **O MAJOR**

O major morreu.  
 Reformado.  
 Veterano da Guerra do Paraguai.  
 Herói da ponte do Itororó.  
 Não quis honras militares.

Não quis discursos.

Apenas  
 À hora do enterro  
 O corneteiro de um batalhão de linha  
 Deu à boca do túmulo  
 O toque de silêncio.

**- De Joaquim Cardozo:**

**1930**

Na estranha madrugada  
 O homem alto, transpondo o portão da velha casa, depôs no chão  
 frio

O corpo inanimado do seu irmão.  
 Da sombra das velhas mangueiras, por um momento,  
 Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de  
 Pernambuco antigo.

Sôbre o corpo caíam gôtas de orvalho e flôres de cajueiro.

**- De Jorge Luis Borges e Guillermo Juan:**

**ITINERARIO DE UN VAGO PORTEÑO**  
 (Anticipaciones y Ensayos)

Detrás de Parque Patricios  
 me fajaron los fenicios.

Al salir del Coliseo  
 me sorprendió un camafeo.

En la esquina de Monroe  
 un ratón casi me roe.

Con boleto de recreo  
 me acompañó un cananeo.

Al llegar a los Portones  
 me asustaron los mormones.

Entre Flores y Floresta  
 me adormeció un Zend-Avesta.

En el bajo de Belgrano  
se me insinuó un mahometano.

De Flores a Vélez Sarsfield  
disfrutamos del té Garfield.

Cerca de la Chacarita  
me persiguió un manflorita.

En la calle Guanacache  
casi trago el azabache.

En Paraná y Arenales  
viven varios esquimales.

Cerca del bajo de Nuñez  
me dijeron: No rasguñes.

En el bosque de Palermo  
me rompió el alma un enfermo.

En la esquina de Deán Funes  
me corrieron los atunes.

En la Avenida de Mayo  
se me atravesó un cipayo.

En Arenales y Aráoz  
pastan overos rosaos.

En el Pasaje Barolo  
me desarmó Marco Polo.

Con Xul, en la calle México  
lo reformamos al léxico,

En la calle Lafinur  
vive Banipal-Asur.

En la esquina de Bolívar  
probé un postre con acíbar.

En la galería Güemes  
me abordaron los trirremes.

Al andar por la calle Azcuérnaga  
me iluminó una luciérnaga.

En el Tiro federal  
me tiroteó un marsupial.

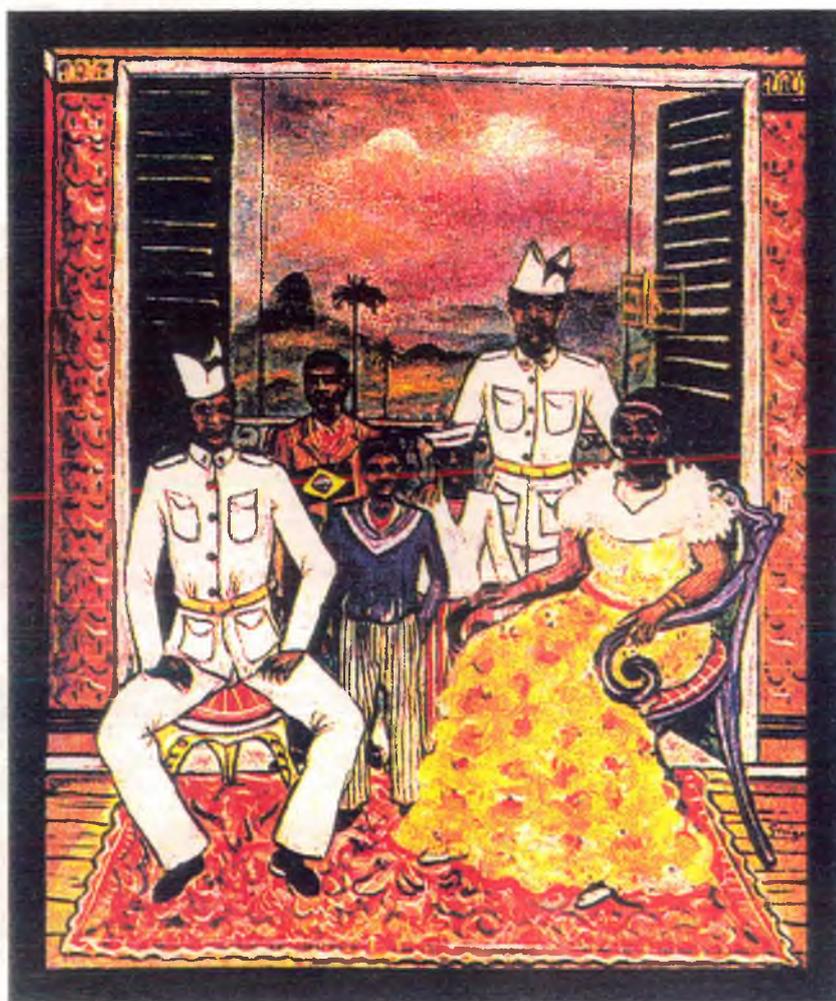
En la calle Santa Fe  
jugamos al Ti-Ta-Te.

Al salir del subterráneo  
me cepilló un ermitáneo.

Y en la calle Darragueira  
pedimos la escupideira.

Cerca del Museo Histórico  
fui a comprar un vidrio teórico.

### 7.3. Reproduções pictóricas:

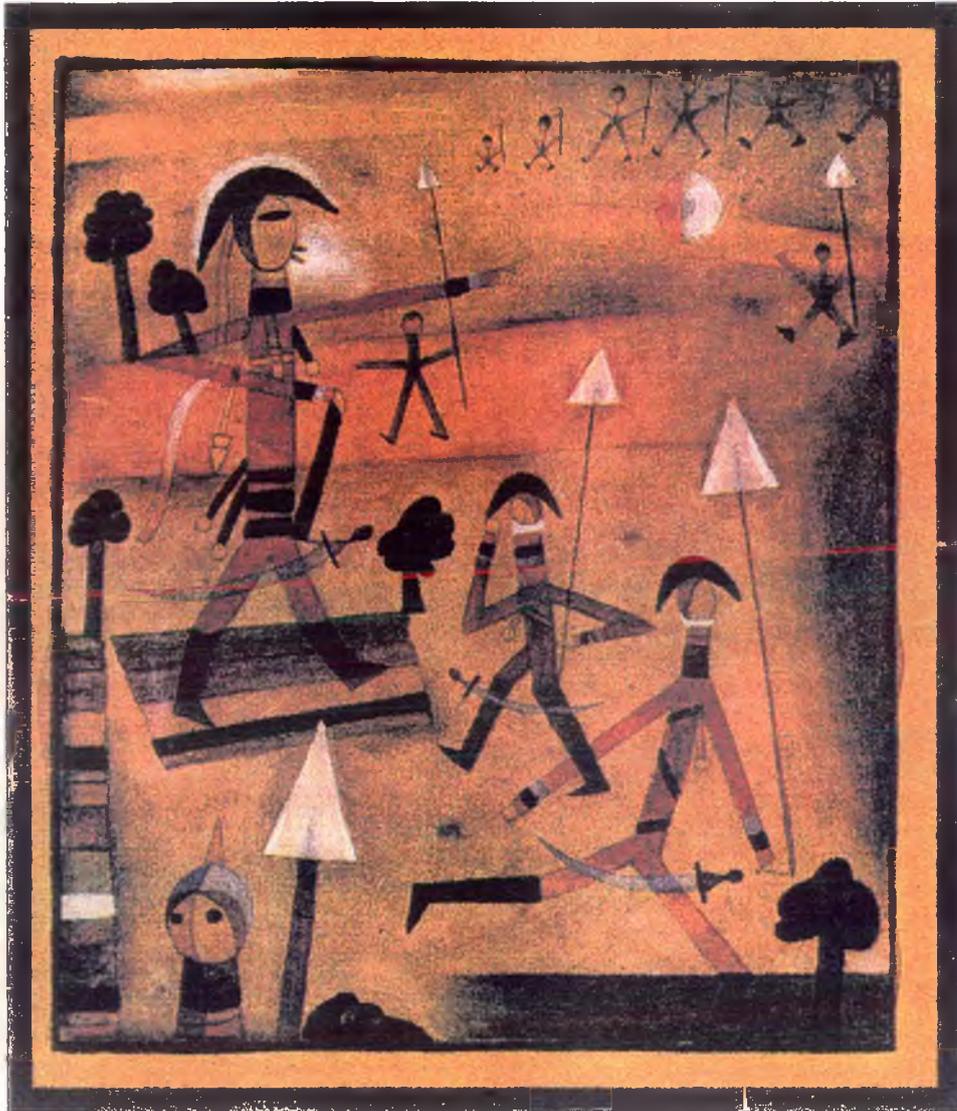


Alberto da Veiga Guignard  
*A Família do Fuzileiro Naval*, 1925  
Óleo sobre tela  
58 x 48cm

Instituto de Estudos Brasileiros- USP, São Paulo



Xul Solar  
*País*, 1925  
Aquarela sobre papel  
25,2 x 32,7 cm  
Coleção particular, Buenos Aires

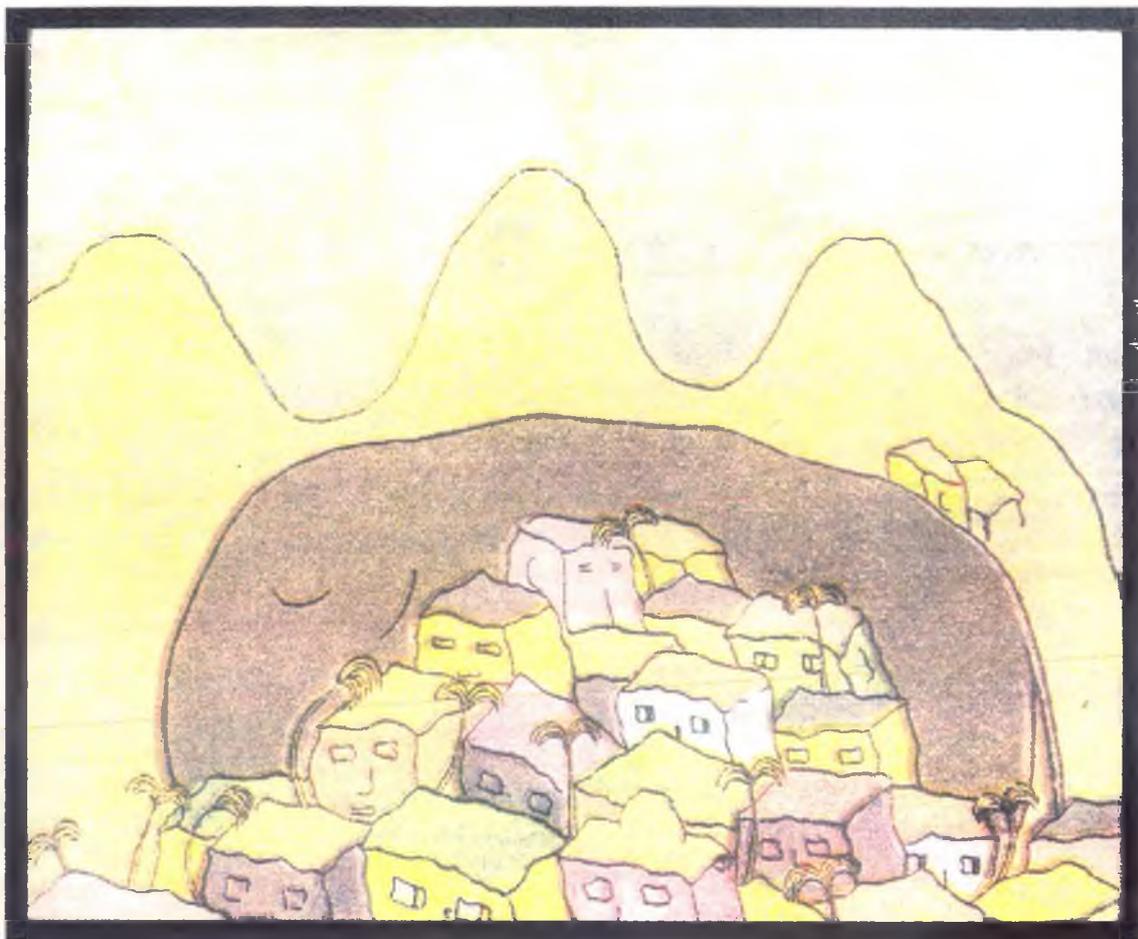


Xul Solar

*Milicia*, 1925

Aquarela sobre papel montada em cartolina  
imagem: 23 x 19 cm, montagem: 31 x 26 cm

Coleção particular, Buenos Aires



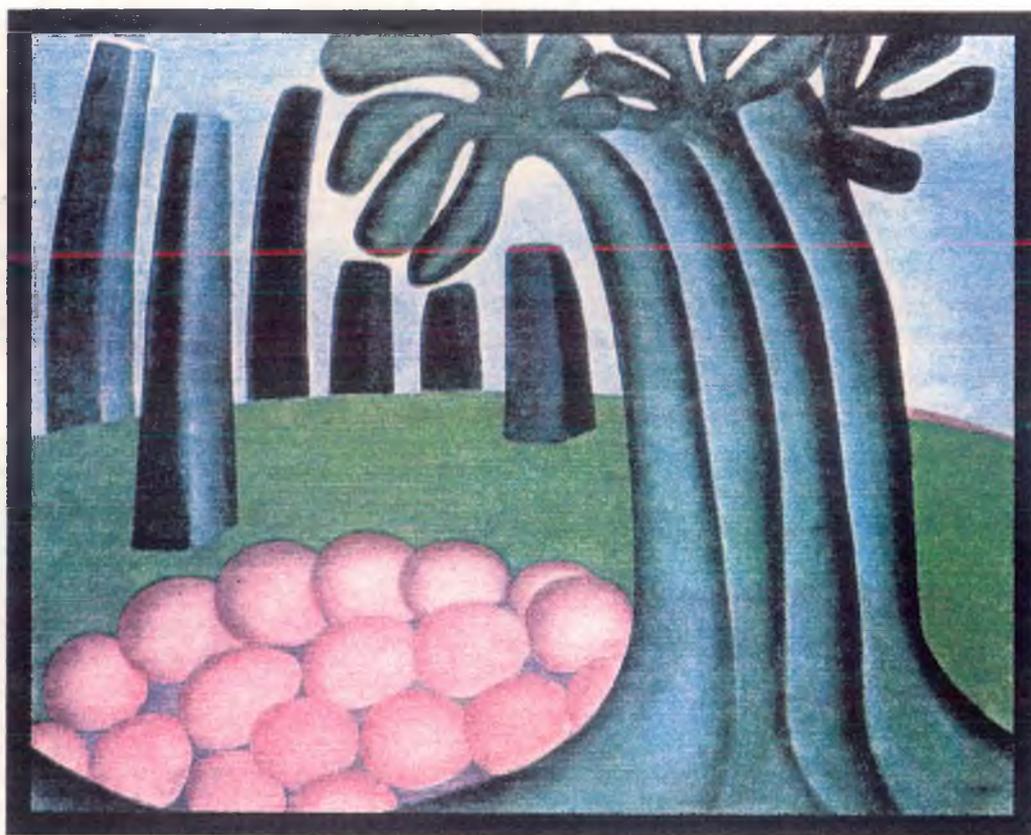
Oliverio Gironde  
*Río de Janeiro*, 1920  
Aquarela  
Ilustração para poema, edição de 1922  
Buenos Aires



Tarsila do Amaral  
*EFCB*, 1924

Óleo sobre tela  
142 x 127 cm

Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo



Tarsila do Amaral  
*Floresta*, 1925  
Óleo sobre tela  
64 x 62 cm

Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### 1. Filosofia, Política, Antropologia e História:

- ADORNO/HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. “Educação após Auschwitz”. In: *Palavras e Sinais - Modelos Críticos 2*. Trad. Maria H. Rushel. Petrópolis, Vozes, 1995.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de oliveira. São Paulo, Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2ª. ed. São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1976.
- *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962.
- ARENDT, Hannah. *Entre Amigas: a correspondência de Hannah Arendt e Mary McCarthy*. Org. e introdução de Carol Brightman. Trad. Sieni Campos. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.
- *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida 2ª. ed., São Paulo, Perspectiva, 1972.
- *Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. 2ª. ed., São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- *Totalitarismo, o Paroxismo do Poder - As origens do Totalitarismo III*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Documentário, 1978.
- BARROSO, Gustavo. *A guerra do López - contos e episódios da Campanha do Paraguai*. 4ª. ed. Rio de Janeiro, 1939.
- AUGÉ, Marc. *Não Lugares*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. 3ª. ed. S.P., Hucitec, Brasília, UnB, 1993.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

- BATAILLE, Georges. *A Parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- *O Erotismo*. Trad. J. Bernard da Costa. Lisboa, Moraes, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. Trad. Sueli Bastos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- *El intercambio simbólico y la muerte*. 2<sup>a</sup>.ed. Trad. Carmen Rada. Monte Avila. Ed. Latinoamericana, Venezuela, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. M. Mozzari. São Paulo, Summus, 1984.
- *Obras escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris, Éditions Galilé, 1996.
- CAILLOIS, Roger. "A Guerra Cortês". In: *Anhembi*, nº 31 São Paulo. junho, 1953.
- *El Hombre y lo Sagrado*. Trad. Juan Jose Domenchina. Fondo de Cultura Economica, México, 1942.
- "La Jerarquía de los Seres" In: *Sur*, nº95, Buenos Aires, agosto. 1942.
- *Bellone ou la pente de la guerre*. Paris, Fata Morgana. 1994.
- CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da campanha do Paraguai- 1865-1870*. Ed. especial, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil*. Vol 5. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Melhoramentos / INL, 1979.
- *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre, Globo, 1939.
- CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. Trad. Maria Tereza Ramos. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, 34, 1997.

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. 2<sup>a</sup>. ed. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 13<sup>a</sup> ed., Brasília, UnB, 1963.
- DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *O conflito com o Paraguai - A grande guerra do Brasil*. São Paulo, Ática, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Genealogia del Racismo*. Trad. Alfredo Tzverbel. Buenos Aires, Altamira, s/d.,(xerox)
- *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6<sup>a</sup>. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Vol. XIII (1913-1914). Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais - morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. 4<sup>a</sup>. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.
- IANNI, Octavio. *O ciclo da revolução burguesa*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- KEEGAN, John. *Uma História da Guerra*. Trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1986.
- *O pós-moderno explicado às crianças. Correspondência 1982-1985*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1996.
- MAQUIAVEL, Nicolo. *A arte da guerra e outros ensaios*. Trad. Sérgio Barth. 2<sup>a</sup>. ed. Brasília, UnB, 1982.
- MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *A guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

- MENEZES, Alfredo da Mota. *Guerra do Paraguai - como construímos o conflito* São Paulo, Contexto, 1998.
- MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro, Gráfica ed. Aurora Ltda. 1951.
- MONTAIGNE, Michel E. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. 2<sup>a</sup>. ed. Brasília, UnB, Hucitec, 1987.
- MORAES, Dênis de e VIANA, Francisco. *Prestes: lutas e autocríticas*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986.
- PALLEJA, León de. *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*. Tomo I, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1960.
- POMER, Leon. *A guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense*. Trad. Yara Peres. São Paulo, Global, 1981.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música - o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Ideologia curupira - Análise do discurso integralista*. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose - Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- VINAS. David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1982.

## 2. Teoria da Literatura:

- ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo, Edusp, 1983.
- *Cartas de Mário de Andrade a Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica Ltda. , 1991.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo, Ática, 1984.
- *Na Ilha de Marapatá - Mário de Andrade lê os Hispano-americanos*. São Paulo, Hucitec/INL, 1986.
- *Algaravia - discursos de nação*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1998.

- *Cartas de Mário de Andrade a Newton Freitas*. São Paulo, IEB, Edusp, no prelo.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Poetas modernos do Brasil: Murilo Mendes*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- CARVALHO, Ronald de. *O espelho de Ariel*. Rio de Janeiro, Álvaro Pinto/Anuario do Brasil, 1923.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma Literatura Menor*. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- ERKKILÄ, Betsy. *Walt Whitman among the French - poet and myth*. New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marisa M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles. "Violências Selvagens, Violências Modernas" In: *A Era do Vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa, Relógio D'Água, s/d.(xerox)
- LUDMER, Josefina. *El Género gauchesco - un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Crayonné au théâtre". In: *Oevres complètes*. Paris, Gallimard, 1945.
- MELO, Protásio P. de. *Contribuição indígena à fala norte-riograndense*. Natal, Imprensa Universitária, 1971.
- MORÍNIGO, Marcos. *Dicionário de Americanismos*. Muchnick, Ed. Buenos Aires, 1966.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- *Los hijos del limo - del romanticismo a la vanguardia*. 3ª. ed. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1984.

- PINTO, Edith Pimentel *O Português do Brasil - Textos Críticos e Teóricos*. Vol 2. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, Edusp, 1981.
- PRADO, Antonio Arnoni. *1922 - Itinerário de uma Falsa Vanguarda*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. “La parole muette (notes sur “la littérature”)” .In.: *Critique*, nº601-2, Paris, jun/jul, 1997.
- *Os nomes da história - um ensaio da poética do saber*. Trad. Eduardo Guimarães e Eni P. Orlandi. São Paulo, EDUC e Pontes, 1994.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 5ª. ed. São Paulo, Ática, 1995.
- SARLO, Beatriz. *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 13ª. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1997.

### 3. Literatura:

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 3ª. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1977.
- *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 30ª. ed. Belo Horizonte, Vila Rica Ltda, 1997.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. 3ª. ed., tomo 7 “Poesias reunidas”. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- ANTELO, Raúl (org.). *Parque de diversões - Aníbal Machado*. Belo Horizonte, UFMG, Florianópolis, UFSC, 1994.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. 5ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. 55ª. ed., Buenos Aires, Emecé, 1996.
- *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.

- *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926.
- *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.
- *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- *Textos recobrados - 1919, 1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
- BOPP, Raul. *Poesias*. Zurique, 1947.
- *Putirum*. Rio de Janeiro, Leitura, 1968.
- *Seleção em prosa e verso*. INL / MEC, Rio de Janeiro, 1975.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil na poesia do povo*. Rio de Janeiro, A Noite, s/d.
- CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA POESIA 1949 - 1979*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- CARVALHO, Ronald. *Epigrammas ironicos e sentimentaes*. Rio de Janeiro, Álvaro Pinto, 1922.
- *Toda a América*. Ed. bilíngüe, com a versão espanhola de Francisco Villaespesa. Rio de Janeiro, Summula, 1935.
- CORREA, Avelino. *Hinos e Canções do Brasil*. 2ª. ed. São Paulo, Ática, 1974.
- FERREIRA, Ascenso. *Canna caianna*. Recife, José Olímpio, 1939.
- GÁLVEZ, Manuel. *Jornadas de agonia*. Buenos Aires, Gleizer, 1929.
- GIRONDO, Oliverio. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- *Obra completa*. Ed. R. Antelo. Madrid, UNESCO, Col. Archivos, 1999.
- GOMES, Carlos de Oliveira. *A solidão segundo Solano López*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro, Tipografia de F. de Paula Brito, 1851.
- LEMINSKI, Paulo. *distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Vol 1. Rio de Janeiro, José Aguilar Ltda. 1958.
- MAGALHÃES PINTO, Alexina de. *Cantigas das crianças e do povo*. Rio de Janeiro, 1911.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

- *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro, Agir, 1946.
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. 2<sup>a</sup>. ed., Porto Alegre, Globo, 1959.
- *No tempo da flor*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966.
- RAMOS, Graciliano. "Pequena história da república". In *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, Martins, 1938.
- RIMBAUD, A. *Oeuvres complètes*. 3<sup>a</sup>. ed. Paris, de la Pléiade, 1954.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo, el supremo*. 2<sup>a</sup>. ed. Madrid, Cátedra S. A., 1983.
- *Eu, o supremo*. Trad. Galeno de Freitas. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *A retirada da Laguna*. Trad. e notas Sérgio Medeiros. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Selección, trad. y notas Leandro Wolfson. Buenos Aires, Librerías Fausto, 1976.
- *Complete poetry and collected prose*. New York, The library of America, 1982.

#### 4. Artes Plásticas:

- AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. Vol. 1, São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1975.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BRAGA, Ruben. *Catálogo da exposição de Alberto Guignard*. São Paulo. MAM, 1960.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, Vozes, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1989.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, amico mio*. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Campinas, Mercado de Letras, 1995.

----- *Portinari, pintor social*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

----- *Cândido Portinari*. São Paulo, Edusp, 1996.

GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo, Ed. Senac, 1998.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo, Página viva, 1979.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997.

*Xul Solar e J.L.Borges - língua e imagem*. Catálogo da exposição. São Paulo e Rio de Janeiro, 1998.

## 5. Trabalhos Acadêmicos:

DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da guerra do Paraguai*. São Paulo, Tese, Letras, USP, 1997.

GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. *O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes*. Florianópolis, Dissertação, Letras, UFSC, 1990.

NELSON, Daniel. *Five central figures in argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Texas, Dissertation, University of Texas, 1989.

RUBI, Júlio César. *Porto do Desterro durante a "Guerra do Paraguai" (1864-1870)*. Florianópolis, Monografia, História, UFSC, 1994.

## 6. Revistas:

*anhemi*. Vol. XXXI, São Paulo, junho, 1953.

*Crisis*. Ano 4, nº 38. Buenos Aires, maio/junho, 1976.

*critique*. N.ºs. 601-602, Paris, Junho/julho, 1997.

*diacritics - Walter Benjamin*. Vol. 22, numbers 3-4, Cornell University, fall-winter 1992.

*Journal of Inter-american studies*. Vol 3, University of Florida, janeiro, 1961.

*Martin Fierro 1924 - 1927*. Antología y prólogo Beatriz Sarlo Sabajanes. Buenos Aires, Carlos Perez, 1969.

*Martin Fierro*. Vol 4 in 1. Buenos Aires, I.C.B.A. Cópia em microfilme, s/d.

*Monturo*. Nº 3, São Paulo, 1º semestre de 1999.

*Polimica -Revista semestral de crítica e criação*. Nº 3, São Paulo, 1981.

*Revista de Antropofagia*. Nº 4, ano 1, São Paulo, agosto, 1928.

*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 17, São Paulo, USP, 1975.

*Saber vivir*. Ano III, nº 33, Buenos Aires, abril, 1943.

*Sur*. Nº 95, Buenos Aires, agosto, 1942.