

Tudo isso e tudo aquilo: uma breve ponderação sobre contradições constitutivas do Modernismo brasileiro

All of This and All of That: A Brief Ponderation on the Constitutive Contradictions of Brazilian Modernism

Autoria: Gabriela Lopes de Azevedo

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6552266219284277>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201262>

Recebido em: 19/08/2022. Aprovado em: 10/11/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

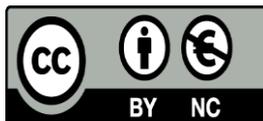
Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

AZEVEDO, Gabriela Lopes de. Tudo isso e tudo aquilo: uma breve ponderação sobre contradições constitutivas do Modernismo brasileiro. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 14-33, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/201262>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

tudo isso
e
tudo aquilo:
uma breve
ponderação sobre
contradições
constitutivas do
modernismo brasileiro

All of This and All of That: A Brief Ponderation on the Constitutive Contradictions of Brazilian Modernism

Gabriela Lopes de Azevedo¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.201262>

¹ Graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade de São Paulo e pela Université Paris-Sorbonne. Doutoranda (doutorado direto) em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. E-mail: gabriela.azevedo@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0836-1439>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6552266219284277>.

Resumo

Os autores e obras brasileiras localizados nas primeiras décadas no século XX estão constantemente sob acusações de não serem verdadeiramente modernos, seja pela diferença e distância entre as realizações vanguardistas de nossos autores e as dos modelos europeus, seja pela ausência de discussão em torno da identidade nacional, seja ainda pelos contornos confusos e borrados entre identidade nacional e local. Entretanto, considerando a ponderação de Marshall Berman de que na Modernidade – e em sua expressão estética, o Modernismo –, não se é isso *ou* aquilo (*Either/Or*), mas se é isso *e* aquilo (*Both/And*), a experiência histórica e a arte moderna poderiam admitir a sobrevivência dialética das contradições, mesmo se elas, *a priori*, não coexistissem. A partir da análise do poema “Saudade”, publicado no livro *Poemas análogos* (1927), de Sérgio Milliet, em que coabitam contradições, temas decadentes, formas clássicas e imagens românticas com técnicas vanguardistas e dicção e ironia modernas, pode-se compreender e melhor interpretar o Modernismo brasileiro, refletindo sobre as contradições da experiência social da Modernidade no Brasil. Desta maneira, evita-se o encerramento da discussão nos argumentos da insuficiência, das impossibilidades, do erro, do “nunca ser moderno” que assombram o Modernismo brasileiro e latino-americano.

Palavras-chave

Modernidade. Modernismo. Sérgio Milliet. Poesia moderna. Simbolismo. Penumbrismo.

Abstract

Brazilian writers and works from the first decades of the 20th century are constantly under accusations of not being truly modern, either by the difference and distance between avant-garde realizations of Brazilian and the European models, or by the absence of discussion about national identity, or even by the confusing and blurred contours between national and local identity. However, considering Marshall Berman's remark that Modernity and in its artistic expression, Modernism –, one is not this *or* that (*Either/Or*) but it is this *and* that (*Both/And*), the historical experience and the modern art could admit the dialectic survival of contradictions, even if they, *a priori*, did not coexist. From the analysis of the poem “Saudade”, published in Sérgio Milliet's book *Poemas análogos* (1927), in which contradictions, decadent themes, classical forms and romantic images cohabit with avant-garde techniques and modern diction and irony, we can understand and better interpret the Brazilian Modernism, reflecting on the contradictions of the social experience of Modernity in Brazil. In this way, we avoid confining the discussion to the arguments of insufficiency, impossibilities, mistakes, and “never being modern”, that haunt Brazilian and Latin American Modernism.

Keywords

Modernity. Modernism. Sérgio Milliet. Modern poetry. Symbolism. Penumbra's poetry.

maus modernos

Mesmo que alguns considerem o Modernismo um assunto velho, esgotado, demasiadamente repetido, suas polêmicas ainda não foram exauridas e o consenso não é uma característica do debate. Contudo, o excesso de críticas e de investigações sobre o tema talvez tenha provocado uma avalanche de conceitos que se confundiram e resultaram em algumas sistematizações simplórias. No centenário da Semana de Arte Moderna, não foram poucas as acusações que o evento recebeu por “não ser realmente moderno”², seja por seu vínculo com a elite cafeicultora paulista, seja pelas características parnasianas ou simbolistas de algumas de suas obras, ou ainda por ter havido expoentes modernos de fora de São Paulo mais relevantes e que precederam a realização da Semana. No momento atual, em que a cena social está atravessada pelo debate das identidades, tampouco faltaram acusações de tratar-se de um evento de homens, brancos, ricos, paulistas – um combo de características dominadoras e excludentes. As acusações são todas verdadeiras e têm suas razões de ser, sobretudo no que diz respeito às identidades.

Assim, hoje observa-se algum esforço, na literatura e em outras manifestações artísticas, de ressarcir a devida credibilidade às mulheres, aos negros, indígenas, pobres e sujeitos de outras regiões do país que também contribuíram para a elaboração da arte moderna no Brasil e que foram apagados da historiografia. Algo correspondente acontece com autores chamados *pré-modernos*, colocados um degrau abaixo do núcleo paulista principal, dentre os quais destacam-se Lima Barreto, Euclides da Cunha, João do Rio e Augusto dos Anjos, que, aos poucos, passam a receber uma ênfase que até então lhes foi negada. Essa revisão e contestação da historiografia literária é tardia e ainda caminha a passos lentos. É, contudo, necessária, até para desfazer alguns lugares canonizados de autores e obras que implicam em questões econômicas e políticas, como o interesse de publicação e republicação, em estudos especializados, na presença em livros didáticos, paradidáticos e em exames de ingresso universitário, e, por fim, na presença e no reconhecimento na narrativa da cultura nacional.

Há, entretanto, o outro lado da discussão, que vê a Semana e seus integrantes como “falsos modernistas” ou “maus modernistas”, pelo fato de tanto suas figuras quanto suas produções literárias ainda se vincularem a características estética ou sociais ditas “passadistas”. O movimento modernista que, a exemplo das vanguardas europeias, deveria se opor à institucionalização da arte, ganhou e reforçou a institucionalização no contexto latino-americano; que deveria se opor às elites tradicionais, foi por ela financiada; que deveria congregiar pessoas mergulhadas nas novas ideias de sociedade moderna, abrigava integrantes bem apegados às configurações tradicionais (cujo caso mais emblemático provavelmente é o de Monteiro Lobato); o movimento que deveria, por fim, operar nos sinais da destruição, da negatividade e promover o reencontro da arte com uma nova práxis vital (BÜRGER, 2012, pp. 96-101), ainda parecia impregnado de cacoetes românticos, alexandrinos, diálogos amorosos com a lua, diversas outras características dos malquistos Simbolismo e Parnasianismo, além do interesse pela identidade nacional e sua colaboração para forjar o Estado e a nação (GORELIK,

² Ocorreu um intenso debate a partir de artigos de autorias diversas publicados pela *Folha de São Paulo* em fevereiro de 2022. Um barulho particular veio, contudo, do posicionamento de Ruy Castro no mesmo jornal e em um debate no programa *Roda Vida*.

2005; MARTINS, 2010). Para agravar o quadro de Modernismo capenga, o palco escolhido, a cidade de São Paulo, não passava de uma fazendinha crescida, com muito pouco da atmosfera metálica, vertical, ruidosa e cosmopolita que se esperava de uma verdadeira cidade moderna. Novamente, embora tudo isso possa ser considerado verdade, não é assim tão listável e simplório como às vezes os esquematismos podem levar a crer.

No campo especializado da crítica e da historiografia literária, tal polêmica de que “o Modernismo brasileiro não é tão moderno assim” não é novidade, surpresa ou desconstrução alcançada só cem anos depois. Ao contrário, dado que o assunto Modernismo é velho e desgastado, tal querela também o é. Nesse ponto, já há uma imensa bibliografia que trabalha os motivos pelos quais as experiências estéticas latino-americanas não poderiam ser mero espelho das europeias³. Uma das mais representativas é a de Antonio Candido (2011a) que analisa a especificidade do passado colonial, o lugar periférico no mapa do capitalismo internacional, o fato de a arte moderna local não ter tido o mesmo lastro e papel de institucionalização que a europeia, de não haver ainda um circuito maduro entre obra, artista e comunidade receptora para que esses produtos tivessem lugar e importância social.

É nesse *pot-pourri* da discussão que surge a necessidade de adjetivar as experiências vanguardistas na América Latina de modo a distingui-las do modelo “padrão” europeu. Os adjetivos passíveis de serem mobilizados são inúmeros: vanguardas atenuadas, nacionais, oficiais, construtivas, tropicais, atrasadas, de Estado, periféricas etc. (GORELIK, 2005, p. 16). Entretanto, apesar do esforço para compreender tais singularidades, é ainda o critério de comparação com o “modelo” que parece determinar o julgamento e rotular diversas obras brasileiras com as etiquetas de “não moderna” e “desprovida de interesse”. Além de pretender reduzir e encerrar a discussão, há alguns fatores que costumam ser ignorados ou pouco debatidos por esse tipo de crítica. Alguns deles residem justamente no espinhoso terreno da questão da influência e da dependência cultural.

modernos e antimodernos

Dado que a arte no Brasil estava em um momento em que suas fontes primárias ainda vinham da Europa (CANDIDO, 2011b, pp. 182), sobretudo da França, há alguns pontos a se considerar. Primeiramente, a ida à Europa de escritores, pintores e artistas brasileiros, no geral para se inserir no meio e aprender sobre a estética e a cena artística das vanguardas, acontece, majoritariamente, na segunda e terceira década do século XX. No final dos anos de 1910, sobretudo depois do fim da Primeira Grande Guerra, muitos dos artistas da vanguarda europeia já adentravam o chamado *Retour à l'ordre*, momento em que a desconstrução, a fragmentação e a distorção radical das vanguardas se atenuavam e conviviam novamente com técnicas e formas clássicas. Na pintura, o *Retour à l'ordre* é bem visível pela volta progressiva da arte figurativa. Nos anos de 1920, em que se costuma localizar a fase heroica do Modernismo brasileiro, momento justamente dos eventos escolhidos como marcos do movimento – a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e a Semana de Arte Moderna, em 1922 –, é quando as duas tendências artísticas circulam

³ A exemplo de inúmeros trabalhos de Roberto Schwarz e Jorge Schwartz.

simultaneamente no meio europeu. Assim, é ingênuo pensar que os brasileiros, paulistas ou não, não receberiam, concomitantemente, tanto a influência das vanguardas heroicas quanto o influxo do *Retour à l'ordre*.

Os dois quadros de Picasso (Figuras 1 e 2) tratam do tema do Arlequim, muito presente em sua obra e na de Mário de Andrade. O primeiro, de 1918, apresenta um processo de desfiguração e fragmentação bastante radical, um excelente exemplo de arte cubista; já o segundo, de 1924, provavelmente seria considerado um neoclássico, por promover uma recuperação clara do desenho figurativo e das técnicas da tradição. Poucos anos separam as duas obras e ambas as datas circundam momentos de intensa presença de artistas latino-americanos na Europa. Contudo, é recorrente a ideia, no que diz respeito à pintura, que os nossos pintores nunca foram verdadeiramente ousados e radicais na desfiguração como aqueles que eram suas fontes de influência. Mas a influência vinda do *Retour à l'ordre* quase sempre não é mencionada como possibilidade, ainda que, temporalmente, ela também seja uma possibilidade de diálogo e aproximação.

Figura 1: *Arlequim com violino*, 1918. Pablo Picasso.
Óleo sobre tela, 171 x 132 cm.



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso>>

Figura 2: *Paul vestido de Arlequim*, 1924. Pablo Picasso.
Óleo sobre tela, 58 x 80 cm.



Fonte: <<https://www.pablocicasso.org>>

A coexistência de contradições é facilmente apontável na produção artística brasileira e latino-americana, porque a condição de subdesenvolvimento dos territórios instaura um inevitável descompasso material e cultural com os países metropolitanos, além de uma dificuldade interna de produção e circulação das obras em meio a uma população assolada pela pobreza, pelo analfabetismo e pela falta de escolarização. Entretanto, seria equivocado pensar que a produção europeia é homogênea ou isenta de contradições. Observando um quadro futurista como *Dinamismo de um automóvel* (1913), de Luigi Russolo (Figura 3), que remete imediatamente à velocidade, máquina, tecnologia e ao conceito de progresso, é difícil lembrar-se que a indústria de novas tecnologias, como aquela do automóvel, ainda não havia sido implementada com força e, até 1914, eram mais representativas as indústrias do vestuário, da alimentação e do imobiliário, provindas de épocas passadas (ANDERSON, 1986, p. 8). Perry Anderson lembra que a experiência da Modernidade na Europa também estava permeada de elementos contraditórios; havia o que tinha sido forjado pela ordem burguesa, mas havia igualmente resquícios e sobrevivências de elementos aristocráticos do *Ancien Régime*. A cultura aristocrática, se por um lado era combatida, por outro fornecia

uma série de recursos que ajudavam a resistir à lógica do mercado, que pouco a pouco era implementada (idem, p. 9). Junto disso, esse quadro de persistência do passado, em conjunto com as selvagens transformações desencadeadas pela lógica burguesa, deram margem a um forte imaginário da revolução social. Logo, uma equação que considere inovações tecnológicas, velocidade e automóvel iguais a vanguardas, Futurismo, técnica fotográfica, exaltação da máquina, perde de vista essas contradições que também pertenciam e produziam a experiência da Modernidade.

Figura 3: *Dinamismo de um automóvel*, 1912-1913. Luigi Russolo.
Óleo sobre tela, 139 × 184 cm.



Fonte: <wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Car>

Logo, talvez seja produtivo considerar que as fontes de influência do primeiro Modernismo brasileiro eram também contraditórias e se mesclavam com as contradições provenientes da matéria nacional. Marshall Berman, um dos pesquisadores que compõe a imensa bibliografia sobre Modernismo, pontua que definir a Modernidade – e sua expressão estética, o Modernismo –, por “é isso” ou “é aquilo” (*Either/Or*) não colabora para a compreensão do moderno. Segundo o crítico americano, ser moderno seria muito mais “é isso”, e mesmo que pareça incabível e contraditório, também “é aquilo”, concomitantemente (*Both/And*) (BERMAN, 2007, p. 35). Como a formulação de Berman é simples, ela ilumina bem a ideia de que a contradição é parte constitutiva da experiência moderna e de qualquer movimento modernista.

Vale ainda dizer que normalmente um dos nós desse debate reside na relação entre a prática social e as representações artísticas. No caso brasileiro, as

justificativas para seu Modernismo incompleto repousariam na matéria social distante de uma vida, sociedade e metrópole verdadeiramente modernas. Toda amálgama entre colonização e escravidão não poderia desaparecer, ser esquecida ou simplesmente substituída em um passe de mágica; assim, a única Modernidade possível seria aquela forma estranha onde as ideias sempre estariam fora do lugar (SCHWARZ, 2012). Já no caso da Europa, mesmo que pudesse haver uma convivência de ideias contraditórias, como foi apontado por Perry Anderson (1986), elas ainda teriam lastros de formação, transformação e sentido. Em outras palavras, o que provém de uma ordem anterior e o que foi engendrado pela ordem burguesa teriam suas funções na formação das experiências sociais. Essas são considerações importantes para se estabelecer uma distinção entre as contradições que fazem parte da nossa experiência moderna enquanto periferia do capitalismo e aquelas que provêm de algo comum à Modernidade. Enquanto Berman (2007) foca nesse núcleo comum que homogeneizaria as experiências e estabeleceria o caráter internacional da Modernidade e do Modernismo, Anderson (1986) lembra da necessidade de periodização do capitalismo, pois cada tempo e espaço distintos arquitetam características e contradições próprias.

Todavia, é essencial levar em conta que “a sociedade é um campo de batalha de representações no qual o limite e a coerência são cenários contestados e rompidos com regularidade” (CLARK, 2004, p. 39). Em outras palavras, buscar absoluta semelhança, correspondência e coerência entre as representações e as práticas sociais pode não bastar para compreender nem a uma, nem a outra. A prática social, como coloca T. J. Clark, “escapa pelos vãos das práticas do discurso” (ibidem) e cria desencontros entre “o que foi”, em um sentido mais documental e histórico, e o que “foi dito que foi”. Para os acusadores, a quem a Semana e o Modernismo brasileiro não seriam suficientemente modernos, existe esse argumento forte de que a cidade, a sociedade paulista e seus artistas ainda eram provincianos e atrasados, mesmo se comparados a outras localidades brasileiras, como Rio de Janeiro e Recife. Esse é um argumento válido. Contudo a produção dos discursos passa por outros filtros que não só o da prática social, mas também aqueles dos interesses políticos, ideológicos, econômicos, das utopias, de uma “vida de espírito” da comunidade, para usar o termo de Georg Simmel (2013). Portanto, o descompasso entre as representações e as práticas sociais são também importantes e produtivos para a compreensão das contradições e complexidades do período, não só um atestado de erro ou mentira dos discursos.

Outra questão tangente é que aquilo considerado “comum, homogêneo e internacional” do Modernismo é calcado igualmente no pressuposto de um modelo europeu. Logo, as características discriminatórias de cada experiência de Modernidade e Modernismo, dadas por suas particularidades históricas e geográficas, seriam “desvios”. Contudo, posto que as periferias e ex-colônias são muito mais numerosas que as metrópoles, os “desvios” e “particularidades” imperam muito mais do que o caráter “homogêneo” da experiência histórica. Não se trata, portanto, somente de um descompasso entre a representação artística e a prática social, mas de reconhecer um ponto de vista dominante no debate do Modernismo que determina de antemão quais seriam os modelos de representações artísticas e também as práticas sociais definidoras da experiência histórica.

Assim, tendo em vista essas possibilidades de adoção de um outro ponto de vista e de a contradição engendrar sentidos, não se pode esquecer que os sujeitos

modernos foram ao mesmo tempo entusiastas e inimigos da modernidade: eles não se fecharam nem em uma euforia acrítica, nem em uma negação passadista (BERMAN, 2007, p. 35). Quando Antoine Compagnon trabalha sobre um dos autores fundamentais do Modernismo, Charles Baudelaire, pontua igualmente as contradições essenciais e irreduzíveis do poeta francês, que era ao mesmo tempo moderno e antimoderno:

A famosa “modernidade” baudelairiana, atitude estética, se define por sua própria “resistência” ao mundo moderno sob a maior parte de suas formas: o materialismo burguês, o urbanismo haussmanniano, a fraternidade democrática, em uma palavra, o progresso ou, mais expressamente, o dogma do progresso, a fé no progresso, simbolizada pelos jornais, pela fotografia, pela cidade e por tantos outros aspectos do moderno aos quais Baudelaire resiste ao mesmo tempo em que se deleita. (COMPAGNON, 2014, s.p., tradução nossa)

Sendo isso e aquilo ao mesmo tempo, resistindo à modernidade e regalando-se com ela, Baudelaire era completamente contraditório nos seus escritos e atitudes com relação à fotografia, ao jornal, à cidade e à arte, os quatro pontos nos quais o crítico francês se atém. Por isso, Compagnon afirma algo que parece muito mais generoso do que a dicotomia “é moderno ou não é” e mais produtivo para as investigações de obras artísticas e literárias: “a antimodernidade representava, efetivamente, aos meus olhos, a modernidade autêntica, aquela que resistia à vida moderna, ao mundo moderno, sendo-lhe irremediavelmente engajada” (idem, s. p.). Partindo desta visão mais larga e arejada de Modernidade e de Modernismo, as obras de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, por exemplo, que receberam acusações de serem ainda parnasianas, passadistas, tradicionais – como se essas características essencialmente significassem “não moderno”, e por consequência, “ruim” –, não precisariam ser imediatamente julgadas e descartadas. O poema “Saudade”, de Sérgio Milliet, publicado em 1927 na série “Poemas brasileiros” do livro *Poemas análogos* (1946, pp. 72-73) é uma boa entrada nessa discussão da possibilidade de coexistência de contradições:

Saudade

Quero cantar a saudade da pátria apesar do tema ser romântico
 Mas faz tanto frio hoje em Paris
 tanto vento
 faz tanta solidão nas ruas mascaradas!
 Tenho a alma pesada
 a bronquite cantando no peito como uma gaita de carnaval
 e faz tanta tristeza no ambiente lamentável do meu quarto de hotel
 Cantar
 O pássaro que se poussa num galho
 todo molhado coitado
 constata que a chuva cai

sacode-se e canta
Mas eu tenho medo dos ironistas
não ousa fazer como o pássaro
não creio em Deus como ele ingenuamente
e em vez de cantar ou de chorar
eu me rio
e para que me acreditem poeta modernista
falo de trilhos
de automóveis
e de estradas de rodagem
Mas como me pesa esse exotismo do aço
e que vontade invencível de rimar versinhos de amor
de me deixar embalar pela música pobre dos alexandrinos
Necessidade de simplificação
de reintegração como diria o Graça
A tristeza passou
e a saudade também
Foi um acesso de febre
ameaça de gripe
lembrança do restaurante onde comi esta noite
um bife nervoso
no meio do vozerio ê ê ê on on ê a ê on ê
e dentro de mim um ão invomitável...

contágio penumbrista

O título do poema expõe imediatamente o tema da saudade, que era caro aos poetas românticos, particularmente no desdobramento da saudade da pátria que o primeiro verso já revela. Vêm à mente, é claro, a “Canção do exílio” e a herança romântica que constituía o repertório brasileiro até aquele momento. Mas no lugar do tom lírico dos românticos, no poema de Milliet um tom levemente irônico já se estabelece, dado que o eu-lírico se apresenta em um comentário sobre o próprio fazer poético, “quero cantar a saudade da pátria”, e a locução concessiva “apesar de” quebra as expectativas desse canto, justamente por sua filiação romântica. Essa ressalva ao Romantismo, a extensão do verso e a quebra de expectativa já tornam o poema prosaico e distante do lirismo esperado em um canto de saudade da pátria. Ao contrário, o prosaísmo e a irregularidade dos versos já apontam para uma dicção mais própria ao Modernismo.

Já o “mas” estabelecendo uma oposição no verso seguinte, abrindo uma descrição do *état d’âme* do sujeito e da cidade, quebra a nova expectativa e se estende até o sexto verso. Ou seja, inicia-se uma descrição sentimental do sujeito e do espaço que ecoa novamente na tradição recusada de início. Tal efeito de vai e vem com o Romantismo fica mais complexo na medida em que essa sincronia entre o sujeito e o espaço se dá em uma grande cidade e não na natureza, como seria de praxe para um poeta romântico. A descrição de Paris (vv. 2-7) – o frio, o vento, a solidão, a doença – compõem um cenário da urbe moderna muito florescido nas

obras decadentes e simbolistas. Trata-se de uma paisagem melancólica, inapreensível, causadora de desesperanças e angústias devido à ruína social e dos valores humanos que o progresso e a crença nele colocaram em cena. Nessa tradição, a cidade é frequentemente outonal, nevoenta, chuvosa, acinzentada, crepuscular, doente e sombria, e também o é o eu-lírico, triste, solitário, melancólico, com a “alma pesada” (v. 5) diante da urbe. No poema de Milliet, misturam-se os efeitos sensoriais do espaço e os efeitos sentimentais do eu-lírico.

Além das matrizes francesas do Simbolismo e do Decadentismo, com ênfase particular no Simbolismo belga que exerceu grande influência nos poetas brasileiros, a imagem acre e melancólica da cidade esteve também no *Macário* (1852), de Álvares de Azevedo, e é extremamente frequente nos poetas modernos acusados de “não serem tão modernos assim”, como Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, parte da obra de Mário de Andrade e até as primeiras obras de Manuel Bandeira. Como o tom choroso – “literatura garoenta, chorona” como chamou Cândido Motta Filho, em artigo publicado na *Klaxon* (1922, p. 11) – não parece adequado às expectativas de um Modernismo debochado, combativo e irônico, existe outra etiqueta para essa tendência, pouco estudada, chamada Penumbrismo ou Crepuscularismo.

O Penumbrismo, segundo Norma Seltzer Goldstein (2013), não forma um grupo ou uma escola estética propriamente ditos. As principais fontes de influência teriam sido os poetas simbolistas de línguas francesa e italiana, dentre os quais conta Émile Verhaeren – citado por Mário de Andrade (no “Prefácio interessantíssimo”), por Joaquim Cardozo, por Manuel Bandeira e por vários outros poetas brasileiros – a quem eram caros os ambientes melancólicos, à meia-luz, um cotidiano intimista, uma volúpia ambígua (SELTZER, 2013, pp. 59-69). O termo “Penumbrismo” saíra de um artigo de Ronald de Carvalho intitulado “A poesia da penumbra”, a propósito do livro de Ribeiro Couto, *Jardim das confidências*, de 1921. Em uma carta de 22 de janeiro de 1957, Rodrigo Octavio Filho pedira a Ribeiro Couto, que estava em missão diplomática em Belgrado, que lhe explicasse a origem do Penumbismo para o capítulo do livro, *História literária*, organizado por Afrânio Coutinho. Ribeiro Couto lhe respondera, em março do mesmo ano, indicando o Penumbismo como uma espécie de contágio entre os escritores que levou, sobretudo, a uma valorização dos elementos do cotidiano:

Quando publiquei *O jardim das confidências*, em 1921, o nosso saudoso Ronald de Carvalho escreveu um artigo intitulado “A poesia da penumbra”. Depois, nos *Epigramas irônicos e sentimentais*, ele publicou uma espécie de “arte poética” em que pergunta (referindo-se à poesia): “Quando serás penumbra?”.

Mas não se pode dizer que tivesse existido uma “escola penumbrista”. Eu cheguei de São Paulo em abril de 1918 com os originais do livro que, completado com algumas poesias mais, seria entregue a Monteiro Lobato & Cia em 1919, sob o título de *O jardim das confidências*. Livro em que há uma reação formal contra os clichês do Parnasianismo. A linguagem nesse livro se identifica com os temas, que são melancólicos, contemplativos, um tanto doentios, brumosos – de acordo com o ambiente em que eu tinha passado três anos, de 1915 a 1918, em São Paulo (a

dedicatória do livro é toda a chave do mesmo). O que havia de novo, se se pode falar de novidade, é a incorporação do *cotidiano* à poesia. Mas nisso mesmo eu havia sido antecipado por Marcelo Gama e Mário Pederneiras. [...]

O que eu trouxe de novo, se alguma coisa de novo quiserem reconhecer-me, foi uma série de “temas humildes” do “humilde cotidiano”. E isso com uma forma inspirada no Simbolismo, uma linguagem próxima de certa musicalidade, de tons imprecisos, reticentes, um certo *smorzando* que correspondia, sinceramente, ao meu modo de ser. Os meus dois livros dessa época, *O jardim das confidências* e *Poemetos de ternura e de melancolia*, estão cheios desses temas, que eu sem provocação nenhuma, antes por natureza, opunha a Cleópatra e os templos gregos (Parnasianismo) e aos “canais de Bruges” (grupo *Fon-Fon!*). Eu trazia ao canto natural do poeta os temas da rua e da estrada – a moça da estaçãozinha pobre, a chuva na velha praça, o serão em família, os meninos de roupa nova que vão ao cemitério com as mães no dia de finados, o enterro do afilhadinho do senhor vigário no arraial, a menina gorda que se olha no espelho, o bar (em que Milonguita não apareceu em certa noite), enfim, uma porção de coisas que já existiam mas que ainda não eram temas “nobres”. Contra o tema “nobre”, eu opus (na linguagem discreta dos meios tons, da penumbra em que eu próprio vivia) os “temas cotidianos”, os temas da vida e ao alcance do olhar de qualquer um, caixeiro de venda ou pequeno funcionário, qualquer “homem na multidão”. [...]

Não foram, entretanto, os temas do “cotidiano” que fizeram falar de uma “escola penumbrista”, e sim um certo jeito, um tom, um clima de expressão poética. E isso era de pouca importância. O importante (e penso haver contribuído para tal em minha modesta obra, tanto nos mencionados livros como nos que lhes sucederam) era a incorporação da vida vivida, a rua, os quintais, o quarto do estudante Batista, as pombas voando quando passa o trem do subúrbio, a mulher do bar (Milonguita), o amigo que em segredo ama a irmã do amigo e na cara do outro revê a amada, o pudor das aspirações obscuras, a mãe fatigada que espera o filho boêmio altas horas da noite, o rumor de passos na rua deserta, enfim a vida de toda gente, a dignidade do cotidiano autêntico, natural, humano, sem nenhuma ênfase e nenhuma oratória.

Mas não foi isso que “pegou” como “Penumbrismo”. Como “Penumbrismo” se entendia, por volta dos anos 1920 a 1923, uma certa atitude reticente, vaga, imprecisa, nevoenta, no jeito de escrever versos.

Numa palavra: o Penumbrismo não foi uma escola. Melhor ainda: do ponto de vista formal, tudo o que se pode apontar como

penumbrismo não passou de um passageiro “contágio”. De resto, como escreveu Jean Cocteau no *Manual profissional*, “não há escolas, há poetas contagiosos”. (Cito de memória).

E eis aqui, meu caro Didi, tudo quanto por agora te posso dizer, e que podes publicar integralmente. Não tenho nenhum orgulho de haver, em certa fase da minha vida (a fase inicial pelo menos), “contagiado” alguns poetas, uns grandes, outros pequenos, outros intermediários. Eu próprio sou um “contagiado”. Nada me é mais grato do que proclamar as “influências” que recebi na minha formação, e espero em Deus continuar a receber. Sobre “influências”, teria muito que escrever. Segundo a minha experiência, a maio[r] ou a melhor de todas não é a que vem de um livro inteiro, mas sim às vezes de um pequeno poema, e até mesmo de um só verso. “Les sanglots longs de l’automne...”

Teu, com o velho coração penumbriado. (COUTO, 1957, n.p.; grifos do autor)

Nessa belíssima carta, há vários elementos que mereceriam atenção, ainda mais junto do livro *O jardim das confidências*, cujo tom crepuscular, diluído em Milliet, transpassa a obra toda. Por hora, destacamos os procedimentos formais comuns a essa postura estética: a ênfase no cotidiano e naquilo que pareça banal e corriqueiro – logo, a lírica da cidade grande ganha de espaço por ser a urbe o palco da banalidade, dos assuntos pequenos e prosaicos da vida cotidiana; e o intenso uso de figuras sinestésicas, em que as sensações de espaço, tempo, luz, cheiros e cores estão em constante relação com a ordem sentimental do eu-lírico. Ora, o cotidiano e a cidade são assuntos imediatamente classificáveis como modernos e que, no caso brasileiro, remetem a “contribuição milionária de todos os erros” do alto Modernismo, a exemplo de poemas como “Vício na fala” e “A roça”, de Oswald de Andrade. Já o desenvolvimento da sinestesia desenha imagens borradas e alteradas pelas sensações e sentimentos, como acontece na descrição de Paris por Milliet: o adjetivo “mascaradas” (v. 4) que qualifica as ruas, um dos elementos fundamentais da paisagem da cidade, é bastante curioso, porque poderia indicar a vestimenta de inverno dos passantes, uma distorção da imagem da rua devido ao vento e ao frio que dificulta seu reconhecimento, ou ainda a atmosfera de mistério e medo que costuma compor o retrato urbano. A primeira hipótese estabelece ainda um contraste entre a solidão – apontando a condição de isolamento dos transeuntes e as “ruas mascaradas” no plural, personificando no espaço as massas que por ele circulam. Outra oposição às ruas se faz pelo quarto de hotel. Nele, o sujeito mostra-se recolhido, tomado pela “alma pesada” (v. 5) e pela “bronquite cantando no peito” (v. 6), alinhando a sensação de “ambiente lamentável” (v. 7) do seu quarto, da cidade fria, mascarada e solitária do lado de fora e sua condição doente e lamuriosa aludida pelo som da gaita de carnaval (v. 6). Esse cenário de fusão de sensações e sentimentos lembra uma pintura impressionista, ou um expressionismo tímido e mais sentimental, em que o espaço se distorce conforme a disposição de espírito do sujeito.

Ora, cotidiano, temas não nobres, cidade, impressionismo, quem sabe alguma filiação com o expressionismo... vários são os elementos que servem como índices do moderno. Mas quando se lê um livro como *Na cidade da névoa* (1915-1916, publicado em 1952), de Guilherme de Almeida, composto inteiramente de *tableaux* desse tipo, com versos metrificados, um eu-lírico recolhido que observa melancolicamente a cidade sob a chuva, é muito fácil acusar o poeta de passadismo. Provavelmente o tom melancólico e lamurioso não faz saltar aos olhos qualquer postura estética moderna e por isso mesmo o Penumbrismo encontrou adversários que o opunham a um Modernismo mais retumbante, como o citado Cândido Motta Filho (1922).

O ponto é que tal comportamento estético parece advir de uma herança de Verlaine, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, e, claro, Baudelaire. A poesia baudelaireana é uma fonte exuberante de sinestésias, como se vê em poemas como “A beleza”, “Convite à viagem”, “Perfume exótico”, além da sua força no que se refere à poesia da cidade, presente na seção “Quadros parisienses”, repletos de retratos da experiência urbana do choque entre o eu e a nova concepção burguesa de sociedade e espaço que se instala no corpo da cidade. No que diz respeito à prosa, pode-se pensar em Joris-Karl Huysmans e seu *Às avessas* (1884), um livro todo dedicado a um protagonista doente, hipocondríaco, cheio de manias e obcecado com sensações de tecidos, cheiros de perfume, cores de joias, quadros barrocos, em uma frustrada odisséia de fugir de Paris e não conseguir escapar dela. Entretanto, nenhum desses autores – Huysmans, Verlaine, sobretudo Baudelaire – receberam a etiqueta de passadistas. Verlaine é o nome central da poesia simbolista; *Às avessas* é quase um manifesto da decadência (CĂLINESCU, 1999); e Baudelaire é lembrado como o fundador da poesia moderna. Claro, nenhuma dessas criações é ainda uma realização da vanguarda, mas a crítica está impregnada de comentários sobre Baudelaire como um precursor e pedra fundamental para as vanguardas heroicas. É muito difícil e duvidoso um estudo teórico ou crítico sobre o Modernismo e as vanguardas que não parta da obra de Charles Baudelaire. Contudo, como ressalta Antoine Compagnon (2014), Baudelaire é também um antimoderno. Sua poesia teria um caráter nostálgico (LEITE, 2003), não de rejeição da cidade e da modernidade para defender uma volta ao passado, tal como os românticos, mas de estranhamento e rejeição à crença no progresso e na civilização moderna.

As semelhanças, ou ao menos os ecos, com os ditos poetas “passadistas” do primeiro Modernismo não são pequenas. Nesses brasileiros citados, tampouco parece haver um entusiasmo com a vida moderna; há uma curiosidade, uma importância ao cotidiano banal, talvez uma vontade de pertencimento – que aparece nos versos finais do poema de Milliet –, mas que são suplantados pelo receio, pela inadequação e pela descrença nessa sociedade administrada e perversa que surge em cada esquina das novas grandes cidades.

Uma análise mais cuidadosa dos poetas penumbristas pela historiografia literária ainda está por ser feita. Entretanto, o Penumbrismo parece suscitar uma postura estética de ser ao mesmo tempo moderno e antimoderno. Assim como essa contradição é parte do caráter moderno baudelaireano, aceitá-la e estudá-la poderia ajudar não jogar fora nossos modernistas claudicantes.

ser ou não ser poeta modernista? eis a questão!

O dilema aqui reside em conceber como moderno aquilo que também é o seu oposto. E, claramente, não é algo imediatamente aceitável se não houver um alargamento e uma redefinição de certos conceitos como “moderno”, “Modernidade”, “Modernismo”. O nascimento da poesia moderna é atribuído a publicação de *As flores do mal*, em 1857, bem antes do surgimento das vanguardas europeias. Assim, é necessário relembrar que mesmo na historiografia literária mais canônica, moderno e Modernismo não são sinônimos imediatos de vanguardas e a rápida associação “não é Vanguarda como nos moldes europeus”, e, como desdobramento, “não é moderno”, é um erro. Em segundo lugar, quando Perry Anderson (1986) destaca a necessidade de periodização do capitalismo, ele bem lembra que o internacionalismo do Modernismo não é sinônimo de experiências iguais e homogêneas de Modernidade, porque se o primeiro diz respeito ao conceito estético, o segundo trata da experiência histórica. Essa, além de variar no tempo e no espaço, hoje também pode-se dizer que mudará de acordo com a identidade social do sujeito nela implicado.

Matei Călinescu (1999, pp. 49-53) não faz a mesma diferenciação entre Modernidade e Modernismo, mas prefere falar em *duas* Modernidades. A primeira diz respeito a uma fase da História da civilização ocidental em que se concentram mudanças sociais radicais produzidas pelo capitalismo, por exemplo, as ideias de burguesia, progresso, ciência, tecnologia, razão, a mensuração do tempo em trabalho e dinheiro, do ideal de liberdade, de culto da ação, do sucesso e do pragmatismo. Já a segunda Modernidade configura-se como um conceito cultural e estético que se define por atitudes antiburguesas, um componente evidente nas vanguardas, mas presente desde o Romantismo. Tais atitudes da Modernidade cultural, que podem tomar a forma de aristocratismo, socialismo, anarquia etc., têm como núcleo comum a rejeição à Modernidade burguesa (a primeira forma de Modernidade, de acordo com Călinescu). Se a Modernidade cultural tem como essência negar a Modernidade histórica que a engendra, sua essência é a negação e a contradição. Havendo especificidades das experiências históricas de Modernidade, sejam elas temporais, geográficas ou identitárias, o resultado da Modernidade cultural será distinto, contraditório ao seu modo e moderno ao seu modo. Desta forma, o adjetivo “moderno” poderia ser aplicado tanto para aquilo que adentra a primeira, quanto a segunda Modernidade.

Portanto, o poema de Milliet, “Saudade”, oferece-nos, ao longo dos versos, uma interessante resposta à questão aqui proposta: ser e não ser, ao mesmo tempo, poeta modernista. É esse movimento que ocorre com dicção prosaica, mas também com certa nostalgia lamuriosa de outra forma de expressão, anterior, que ainda é necessária ao eu-lírico. Depois do breve *tableau* penumbriado, o verbo “cantar” (v. 8), que figura sozinho no verso, ecoa com o que foi dito no primeiro, remetendo a mais clássica imagem da poesia como um canto. Anteriormente, todavia, a bronquite também cantara no peito como o lamento de uma gaita (v. 6), rasurando a imagem do canto lírico clássico com rouquidões e arranhões de doença. Já os versos que seguem o “cantar” autônomo reforçam uma comparação da poesia com o canto e do poeta romântico com um pássaro (vv. 9-12). Entretanto, o tom irônico retorna mais agudo, pois o pássaro é tido como ingênuo (v. 15), totalmente fora do seu lugar, digno de pena, um “coitado” (v. 10): como diz um ditado popular

(e provavelmente o aprovariam os poetas modernistas), o pássaro “perdeu o bonde” – só percebeu que a chuva caía (v. 11), que estava molhado e que seu canto não seria ouvido por ninguém quando já era tarde demais e, ainda assim, teve a persistência ingênua de ignorar tal fato e insistir no canto, tal como insistir na existência de Deus em um mundo moderno, onde sua morte já havia sido averiguada. O eu-lírico expressa pena do pássaro, mas tenta se distinguir dele. Além de não ser ingênuo, o sujeito reconhece um “modo de ser” modernista que julga, seleciona, aprova e condena os poetas, que já tem suas próprias regras e seu próprio tom, a ironia, da qual o eu-lírico faz uso.

Os versos seguintes, até o vigésimo primeiro, explicitam o que se espera de um poeta modernista: não o cantar como os românticos, o chorar como os simbolistas, mas o “rir de si” (v. 17), a autoironia –, falar dos trens, automóveis, estradas, aço e construção, tudo o que remete às inovações tecnológicas e aos processos de modernização que caracterizam o início do século XX. O eu-lírico de Milliet conhece os parâmetros para ser considerado modernista, reconhece tanto o mundo da primeira Modernidade, quanto o estabelecimento de contratos estéticos da segunda. Os versinhos de amor, a música dos alexandrinos e o sujeito chorando como a cidade onde chove não são reconhecidos como *topos* modernistas. Mas tudo isso é essencialmente contraditório diante da premissa de que o modernismo nega e destrói qualquer tradição, e de que ele não leva em conta o engendramento inevitável de uma nova tradição como resultado de tal atitude de negação. Assim, inelutavelmente, o artista moderno é aquele ser sempre dilacerado, no afã de se separar do passado e buscar o futuro para poder ser plenamente moderno (CĂLINESCU, 1999, p. 70).

O poema, sem estrofes, rimas ou métrica regular, com uma dicção prosaica, irônica, cheia de comentários e vaivéns, tem a forma que se espera de um poeta modernista, daquilo que o sujeito descreve que quer fazer para pertencer ao grupo dos modernos. A própria métrica também ziguezagueia entre modelos clássicos, como alexandrinos (v.4) e redondilhas (vv. 10-11), resultando em uma impressão moderna de ausência de métrica. Além disso, o ziguezagueio brincalhão entre as tradições, o recurso a elas para cumprir o objetivo do poema, que é, afinal, o canto de saudade da pátria, ajuda a propor esse alargamento da compreensão da tradição moderna, e a entender que as oscilações e as contradições são fundamentais e constitutivas, inclusive, para que se seja um poeta modernista. O artista moderno, para Matei Călinescu (1999, pp. 70-71), é contraditório tanto esteticamente quanto moralmente, condenado a perpetuar o passado que tenta negar e opor-se a própria noção de futuro que tenta promover. Talvez a melhor concretização disso esteja nos ziguezagues de Sérgio Milliet que continua e perpetua a tradição romântica de que tenta se afastar; demonstra-nos o caminho contraditório da formação de uma “tradição moderna”; e, por fim, constrói o modernismo na forma ao mesmo tempo que se afasta dele no ponto de partida romântico do conteúdo.

E se a forma do poema de Milliet se remata, cumprindo as tradições modernas, os versos finais arrematam o objetivo de cantar a saudade da pátria. No vigésimo sexto verso, o eu muda novamente o tom, recuperando a ironia com toques de cinismo ao declarar que a saudade, além da pátria, mas também da tradição romântica, foi só um acesso de febre, uma “ameaça de gripe” que “já passou”. Contudo, o causador desse estranho comportamento fora, justamente, a saudade da pátria, figurada no contraste dos sons da língua francesa e do característico “ão” do

português nos dois últimos versos. Por fim, em meio as digressões e reflexões sobre como ser um poeta modernista, o sujeito chega ao sentimento de falta, de inadequação por estar longe da pátria e talvez a uma ligeira vontade de pertencimento. Essa saudade romântica aparece, contudo, em meio a um léxico pouco lírico, “o restaurante”, “o bife”, “o invomitável”, sendo transformada pela ironia moderna.

O poema de Sérgio Milliet põe conscientemente em cena contradições constitutivas dos nossos modernistas e do artista moderno. Ele nos lembra que o ziguezagueio entre formas e conteúdos provindos de tradições distintas, a mudança, a contradição e a coexistência daquilo que não deveria ser conciliável faz parte de toda experiência da Modernidade. Leva-nos também a considerar que a tradição moderna é mais larga e inclui momentos anteriores às vanguardas históricas. Classificar a tudo como “passadismo” produz um parâmetro limitado em que a maioria dos nossos modernistas não vai, de fato, se encaixar. Levando-se em conta, por fim, as diversas pesquisas realizadas nas últimas décadas sobre as singularidades da realidade latino-americana, não se pode desprezar as contradições formadoras que só poderiam ter levado a uma experiência de Modernidade e a um Modernismo à sua semelhança.

referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. Tradução de Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos*, n. 14, 1986, pp. 2-15. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-14/>>. Acesso em: 25 set. 2022.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CĂLINESCU, Matei. *As cinco faces da Modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Belo Horizonte: Vega, 1999.

CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011a, pp. 147-176.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011b, pp. 169-196.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

COUTO, Ribeiro. *[O que é o penumbrismo]*. Destinatário: Rodrigo Octavio Filho. Belgrado, 10 mar. 1957. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>>. Acesso em: 19 ago 2022.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. “Traços penumbristas na poesia de Manuel Bandeira”. *Soletas*, n. 25, pp. 59-69, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.12957/soletas.2013.7314>>. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/7314>>. Acesso em: 25 set. 2022.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MARTINS, Carlos Alberto. “Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira (parte 1)*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 279-298.

MILLIET, Sérgio. *Poemas análogos*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.

MOTTA FILHO, Cândido. “Penumbrismo”. *Klaxon*. São Paulo, n. 15, pp. 11-12, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217417/55>>. Acesso em: 25 set. 2022.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *[Origem do Penumbriismo]*. Destinatário: Ribeiro Couto. Rio de Janeiro, 22 jan. 1957. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/origem-do-penumbriismo/>>. Acesso em: 19 ago. 2022.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: SIMMEL, Georg. *Sociologia essencial*. Organização e introdução de André Botelho. Tradução de Leopoldo Waizbord. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013, pp. 311-329.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012, pp. 9-32.